
КОНТЕКСТ · 1986

*Литературно-
теоретические
исследования*

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

КОНТЕКСТ • 1986

*Литературно-теоретические
исследования*

Ответственный редактор
Н. К. ГЕЙ



МОСКВА
«НАУКА»
1987

Очередной выпуск литературно-теоретического ежегодника «Контекст» посвящен исследованию специфики эстетического восприятия разных родов и видов литературы, отдельных категорий поэтики литературы социалистического реализма, анализу литературного процесса, критериев ценности в литературе. Книга предназначена филологам, историкам.

Редакционная коллегия

Н. К. ГЕЙ (ответственный редактор),
П. В. ПАЛИЕВСКИЙ, В. Р. ЩЕРБИНА

Рецензенты

Э. Ф. ВОЛОДИН, А. С. ДЕМИН

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В наше время, как никогда, возрастает роль науки, научного осмысления духовного развития общества, умения сосредоточить внимание и силы на тех перспективных направлениях, которые будут эффективно способствовать достижению экономических и социальных целей; закономерным фактором становится всемерное повышение роли литературы и искусства и, в частности, литературной критики и литературоведения. На XXVII съезде КПСС подчеркивалось: «Партия будет делать все необходимое для того, чтобы в полной мере использовать преобразующую силу марксистско-ленинской идеологии для ускорения социально-экономического развития страны, вести целенаправленную работу по идейно-политическому, трудовому и нравственному воспитанию советских людей, **формированию гармонично развитой, общественно активной личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство**»¹. Осмысление личностного начала многосторонне и многоаспектно, его невозможно ограничить только рамками творческого замысла писателя; в него входит и внутренний художественный потенциал произведения, и личностный, духовный потенциал читательского восприятия.

Коренные изменения, происходящие в настоящее время в изучении самой природы художественного произведения, его эстетической активности, его художественной рецепции, приводят к необходимости совершенствовать литературоведческую методологию и литературную критику. В Политическом докладе Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза сказано: «Нравственное здоровье общества, духовный климат, в котором живут люди, в немалой степени определяются состоянием **литературы и искусства**»².

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Политиздат, 1986, с. 51.

² Горбачев М. С. Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. М., Политиздат, 1986, с. 114.

В настоящем выпуске ежегодника исследуются общеметодологические аспекты творчества писателя, марксистско-ленинские принципы оценки художественного произведения. Значительное место уделено рассмотрению специфики эстетического восприятия литературного произведения советскими, а также зарубежными читателями.

Ведущее положение в современном мире, безусловно, занимает «вопрос о том, в каких целях будут использованы плоды научно-технической революции», и в этой связи — **«острейшая проблема, стоящая перед человечеством, — это проблема войны и мира»**³. И здесь особое значение приобретает опыт русской классической литературы, слово величайших художников русской литературы о войне и мире. В разделе «Публикации» рассматривается влияние творчества великого реалиста Льва Толстого на судьбы антивоенного движения современности.

³ Программа Коммунистической партии Советского Союза, с. 20.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ



МЕТАМОРФОЗЫ КРИТИЧЕСКОГО СУБЪЕКТИВИЗМА

М. Б. Храпченко

I

Истина, как известно, рождается в процессе столкновения различных точек зрения. Но отсюда вовсе не следует, что любая высказанная в споре идея справедлива. Это относится и к рассмотрению идейно-эстетических связей классического литературного наследия с духовной жизнью современного общества.

В последние годы у нас развернулись бурные дискуссии относительно интерпретации в театре и киноискусстве крупнейших произведений русской и мировой классики. К сожалению, дискуссии эти редко приводили к ощутимым результатам.

Весьма интенсивными были и во многом остаются споры в критике и литературоведении о характере и основных тенденциях творчества Достоевского и Гоголя, сущности и смысле их художественных обобщений, споры, поводом и основанием для которых явились юбилейные даты: сто лет со дня смерти Ф. М. Достоевского (1981) и сто семьдесят пять лет со дня рождения Н. В. Гоголя (1984). В центре внимания участников дискуссий находились и находятся вопросы о значении творчества этих писателей для нашего времени или, точнее, о современном «прочтении» их произведений.

Критические разноречия не могут и не должны заслонить несомненное, бесспорное — тот огромный интерес, который вызывает к себе творчество Гоголя у современного читателя и зрителя. Об этом с достаточной убедительностью свидетельствуют многочисленные издания произведений писателя, новые сценические воплощения его пьес, экранизации его художественных шедевров.

Массовыми тиражами в 1984—1985 гг. в Москве опубликованы два Собрания сочинений Гоголя (издательства — «Художественная литература» и «Правда»). Двух-

томник избранных произведений писателя вышел из печати в количестве свыше миллиона экземпляров. Помимо того, в Москве изданы в виде отдельных сборников повести «Ревизор», «Женитьба» (тираж 3,5 миллиона) и затем «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», повести и драматические произведения писателя — книга также адресована широкой читательской аудитории. Новые издания сочинений Гоголя в переводах на национальные языки народов СССР осуществлены во многих братских республиках. Избранные произведения писателя в 1984 г. опубликованы на украинском языке, в переводе на узбекский язык в Ташкенте вышло Собрание сочинений Гоголя в пяти томах; избранные сочинения писателя напечатаны на армянском, молдавском и других языках народов СССР.

Отдельные произведения Гоголя изданы в Киеве, Алма-Ате, Тбилиси, Ереване, Фрунзе, Улан-Удэ, Красноярске, Иркутске, Омске, Хабаровске и во многих других городах нашей страны.

Современное восприятие Гоголя трудно выразить в какой-либо одной формуле. Оно включает в себя широкий спектр душевных откликов, идей, эмоций, размышлений. И вместе с тем ему присуще живое своеобразие, которое обусловлено взаимодействием художественных обобщений писателя и духовных интересов, запросов современных читателей и зрителей.

Многие явления жизни, которые изображал Гоголь, давно стали достоянием истории. Но не они сами по себе привлекают внимание читательской аудитории нашего времени. Историко-познавательное начало в современном восприятии Гоголя, думается, не играет существенной роли. Глубокий интерес читателей вызывают прежде всего гоголевские характеры, нарисованные с потрясающей художественной силой, характеры, в которых и сейчас угадываются приметные, существенные черты немалого числа наших современников. Читателей привлекают художественные обобщения Гоголя, получившие общечеловеческое значение.

Иногда высказывается мнение, что общечеловеческий смысл имеют лишь те художественные образы, в которых воплощены, преобладают положительные качества людей. Но это, разумеется, неверно. Широкое признание в мире получили не только Ромео и Джульетта, король Лир, но и Яго, Макбет, не только Андромаха Расина и Сид Корнеля, но и мольеровские Тартюф, Журден. Фауста

сопровождает Мефистофель. К художественным обобщениям, имеющим мировое значение, принадлежит ряд героев Бальзака, в духовном облике которых преобладают отрицательные черты, в том числе такие, как Растиньяк, Гобсек, Люсьен Шардон, Вотрен. Пушкин создал великолепные образы Татьяны Лариной и Ленского, но в его произведениях мы видим и совсем иные творческие обобщения — Германн, скупой рыцарь. Среди характеров, изображенных Л. Толстым, общечеловеческое значение приобрели образы не только Наташи Ростовской, Андрея Болконского, Пьера Безухова, Анны Карениной, но и Николая Ростова, Друбецкого, Каренина, Ивана Ильича Головина («Смерть Ивана Ильича»).

Длительность жизни художественных обобщений, масштабы их воздействия прямо не связаны с их позитивной однозначностью, а зависят от силы, глубины проникновения художников в весьма разнообразные явления жизни. И даже можно сказать, что в кругу мировых образов преобладающее место принадлежит героям, наделенным отрицательными свойствами. Это — лишнее свидетельство тому, что критическое, в том числе и сатирическое, освещение процессов действительности, характеров (а мы говорим сейчас о Гоголе) само по себе отнюдь не уменьшает длительности исторического бытия великих художественных созданий, не ослабляет внутренних связей творчества писателя — юмориста, сатирика с нашей эпохой.

Современного читателя заражает и увлекает неистощимый смех Гоголя, смех над презренным, ничтожным, над душевным убожеством, выступающим в сочетании с кичливой претенциозностью и самонадеянностью, над беззастенчивым «устроительством», хищничеством, жадой наживы и чинопочитанием, над цинизмом и лицемерием и многими иными негативными качествами.

Произведения Гоголя проникнуты глубокой верой в высокое призвание человека, его творческие возможности, которые столь часто не получают своего осуществления. Юмор, сатира неотделимы от стремления писателя к идеалу, оно составляет характерное свойство его художественного труда. В «Театральном разъезде» одним из действующих лиц высказывается следующая примечательная мысль: «В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному». И здесь же: «Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека

не рисует уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справедливости не дает уже ясно знать, чего требуют от нас закон, долг и справедливость?»

В наши дни, в условиях советской действительности значительно острее и глубже, чем раньше, воспринимаются мысли Гоголя о высоком призвании человека, яснее и глубже вырисовываются по принципу контраста черты тех людей, для которых идеи справедливости, добра, долга являются принципами их жизни. Осуждая вместе с писателем мелочное, лишенное истинно человеческого содержания ничтожное существование, низменные побуждения и страсти, оказываясь во власти гоголевского смеха, советский читатель испытывает при этом чувство уверенности в силе положительных начал жизни, тех начал, которые неуклонно развиваются в советском обществе, странах социализма. Это одна из существенных особенностей восприятия творчества Гоголя в наши дни. Но уверенность в силе положительных начал действительности ни в какой мере не ослабляет восприятия глубины художественных обобщений писателя, того критического содержания, которое в них выражено. Ведь социальное зло, общественные, человеческие пороки, охарактеризованные автором «Ревизора» и «Мертвых душ», широко и весьма активно проявляют себя в нынешнем сложном и противоречивом мире.

Между восприятием наследия Гоголя современными читателями и тем «прочтением» его произведений, которое предлагается некоторыми нашими критиками и литературоведами, нередко наблюдаются глубокие расхождения. Исходя из предвзятых идей о своеобразии исторического развития нашей страны, идей, которые временами принимают «неославянофильский» характер, отмечая преимущественно положительные начала исторической действительности, получившие свое отражение в отечественной литературе, отдельные критики и литературоведы стремятся придать произведениям Гоголя, всему его творчеству иной облик, чем тот, который им был присущ в их реальном историческом бытии и в каком они воспринимаются современным читателем.

Серьезно преуменьшается или даже просто игнорируется критическое освещение Гоголем негативных явлений жизни, его страстное отрицание социального зла, того, что человеку мешает быть настоящим человеком. Реальное содержание художественных произведений пи-

сателя временами существенно трансформируется, произвольно подтягивается к его идеалам, представлениям о великом будущем России.

Если читательскому восприятию литературы свойственна эмоциональная непосредственность, то критико-аналитическое ее рассмотрение, призванное обогатить читательское восприятие, предполагает, помимо всего иного, исторический взгляд на литературные явления, будь то классическое наследие или же значительные произведения современных авторов. Исторический подход позволяет глубже, объективнее не только охарактеризовать место, роль того или иного писателя в литературном процессе, но и верно оценить художественно-эстетическое, общественное значение его творчества.

Особенно важен историзм при современном прочтении произведений писателей прошлого, классиков русской и мировой литературы. В этой сфере деятельности историзм противостоит тому субъективизму, который нередко наблюдается в научно-критических работах, в театральных постановках и во многих кинофильмах. Критики и литературоведы, настаивающие на коренном пересмотре взглядов на творчество Гоголя, а также и на художественное наследие других русских писателей XIX в., избегают исторического подхода, вероятно полагая, что он не нужен при «свободном» анализе классики и, более того, способен помешать ему. Судя по всему, как раз поэтому игнорируется социально-эстетическая функция произведений Гоголя на протяжении многих десятилетий, их роль в освободительном движении. Все это, естественно, не может не сказаться отрицательным образом на суждениях, концепциях тех наших критиков и литературоведов, которые вместо реально-исторического рассмотрения художественных произведений оперируют абстрактными категориями.

В 30-е годы в литературоведении появились так называемые «вопрекисты». Сущность их взглядов заключалась в следующем: крупные художники слова чаще всего (или даже почти всегда) творили вопреки своему мировоззрению. Под этим углом зрения рассматривалось развитие почти всей мировой литературы. Однако внимательное изучение литературных фактов показало несостоятельность теории «вопрекистов». Сейчас мы наблюдаем как бы новую волну «вопрекизма», но нынешние «вопрекисты» выступают с иных позиций: они конструируют свои теории, концепции творчества ряда писателей вопреки содержанию, пафосу их произ-

ведений, иногда ссылаясь при этом на современное прочтение классиков. Взгляды и критическая практика нынешних «вопрекистов» еще более уязвимы, чем идеи и принципы их предшественников. Тому, что не имеет под собой подлинной опоры, построено на песке, не суждено длительное существование.

II

Недавно в связи с гоголевской юбилейной датой опубликована книга «Гоголь: история и современность». В ней предприняты попытки сказать новое слово об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ». Попытки такого рода, бесспорно, следует приветствовать, если они основаны на глубоком анализе текста произведений, на рассмотрении их социально-эстетической функции, их роли в истории отечественной и мировой культуры, в духовной жизни современного общества. К сожалению, составляющие книгу различные статьи в значительной своей части поставленной цели не достигают. Некоторые же из них рельефно демонстрируют открытый самодовольный субъективизм, отказ от серьезной аргументации положений, развиваемых их авторами. В этом смысле, пожалуй, наиболее примечательными являются статьи В. В. Федорова «Поэтический мир Гоголя» и А. В. Михайлова «Гоголь в своей литературной эпохе».

Какие же новые идеи выдвигают авторы? Один из основных тезисов статьи В. В. Федорова состоит в том, что почти каждый персонаж, скажем, «Мертвых душ» заключает в себе две стороны, два разных облика, непохожих один на другой и, более того, противостоящих один другому.

Вначале речь идет о Собакевиче. В. В. Федоров пишет: «... характеристика персонажа (это относится не только к Собакевичу) строится таким образом, что она в известный момент начинает противоречить себе»¹. Эта вторая сторона персонажа, по мнению автора, может быть оправдана лишь в том случае, если имеет положительный смысл. В. В. Федоров продолжает: «Рискуя быть заподозренными в „плетении словес“, все же скажем, что — по логике изображения — Собакевич, безусловно являясь тем, чем он является, вместе с тем является и тем, чем

¹ Гоголь Н. В.: история и современность. М.: Сов. Россия, 1985, с. 135 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

он не является» (136). Не стану слишком иронизировать по поводу «плетения словес», которое успешно осуществляется уже в самом начале размышлений автора, обращая внимание на его доводы, касающиеся второй, положительной стороны персонажа.

Оказывается, что все в описании дома Собакевича находится в полном соответствии с характером героя, кроме одного — портрет Багратиона, висящий в гостиной, совершенно не похож на Собакевича. Тем самым вводится как бы новый критерий оценки героя. Автор статьи придает этой детали весьма важное значение. Судя по всему, она должна свидетельствовать о патриотизме Собакевича. Но это никак не противоречит общей характеристике героя. Почему бы Собакевичу и в самом деле не выдать себя за патриота, не предстать в таком обличье перед людьми, с которыми он встречается, которые посещают его дом? Ведь Собакевич вообще нередко хочет казаться не тем, кем он является на самом деле. Вот эту позу, видимость автор статьи склонен принимать за вторую натуру персонажа.

И хотя доводы относительно положительных качеств гоголевского героя совершенно неубедительны, своей мысли о второй природе действующих лиц «Мертвых душ» В. В. Федоров придает широкое, основополагающее значение. Он пишет: «... кроме очевидного и явного жизненного контекста (в котором персонаж присутствует как нечто определенное, что мы, собственно, и называем характером), существует и другой (другие), который неотделим от первого и постоянно с ним взаимодействует» (139).

Идея о двойственности героев «Мертвых душ» отнюдь не нова. Известно, что ее настойчиво развивал еще С. Шевырев. Но если современник Гоголя подчеркивал то, что персонажи «Мертвых душ» могут быть иными, обладать разного рода добродетелями в жизни — за пределами поэмы-романа, — то наш автор усматривает двойной или даже множественный отсчет в самом произведении, пытаясь оспорить внутреннюю логику гоголевского повествования.

Особо показательны в этом плане суждения В. В. Федорова об изображении Чичикова, его душевных качеств: «Покупка Чичиковым мертвых душ у Собакевича и его же размышления над «реестром» — поступки двух различных персонажей (здесь и далее разрядка моя. — М. Х.), которые суть различные проявления «третьего», и этого «третьего» мы тоже называем «Чичико-

вым», не сводимым, однако, ни к одному ни из упомянутых персонажей, так и многим другим: фальшивомонетчику, Наполеону, капитану Копейкину и т. п. Вот этот Чичиков, содержащий в себе и полцеа-приобретателя и его антагониста, и есть главное лицо поэмы» (139). Далее к этим многим проявлениям («реализациям») Чичикова наш автор, помимо фигуры Наполеона и капитана Копейкина, добавляет еще и облик черта.

Вряд ли В. В. Федорову следует настаивать на том, что Чичиков предстает в облике Наполеона или капитана Копейкина. Ведь таким герой рисуется воображению насмерть перепуганных чиновников, и об этом достаточно ясно сказано в «Мертвых душах». Вместе с тем многоликость Чичикова совершенно очевидна: так этот характер задуман и гениально изображен Гоголем. Хорошо известно, что Чичиков в общении с различными лицами обычно, если в том есть необходимость, «выглядит», действует по-разному, приспособляясь к собеседникам. Меняется Чичиков не два-три раза, а многократно. Но великая сила мастерства Гоголя в том и состоит, что при всей многоликости героя блистательно нарисован единый характер не стесняющегося в средствах приобретателя, ловкого, циничного дельца. Несхожие между собой похождения Чичикова — это не поступки различных персонажей, а действия собранного внутри, в самом себе, целеустремленного человека, которому свойственны, однако, и свои слабости.

Картины, возникающие при чтении реестра мертвых душ, приобретенных героем, не колеблют цельности его характера. В контрастной связи с характеристикой главного действующего лица поэмы-романа находятся народные сцены. В воспоминаниях Чичикова раскрывается не восприятие героем людей и событий, а отношение к ним автора.

Готовя новое издание «Мертвых душ», писатель вслед за рассказом о размышлениях Чичикова набросал следующее добавление: «Но не мешает уведомить читателя, что это размышлялся не Чичиков. Сюда несколько впутался сам автор, и, как весьма часто случается, вовсе некстати. Чичиков, н а п р о т и в, думал вот что. Ну что, если бы эти мужики были, точно, живы. Безделица. Тогда можно навсегда остаться в деревне. При тысячи душ можно получить тысяч двадцать дохода».

Попытки В. В. Федорова облагородить Чичикова, равно

как и других героев «Мертвых душ», отыскать у них — вопреки художественному замыслу писателя — те положительные качества, которые имеют существенное значение для характеристики их духовного склада, явно не удалось.

В рассуждениях В. В. Федорова и некоторых других авторов о двойственной природе действующих лиц «Мертвых душ» упускается из виду то важнейшее обстоятельство, что Гоголь часто изображает своих героев одновременно в их реальной сущности и том виде, в каком они хотят предстать перед миром, подлинные их стремления, чувства и постоянные амбиции, претензии, иллюзии, которыми они себя тешат. И это характерная особенность не только персонажей поэмы-романа, но и героев других произведений писателя. Вспомним городничего, его хамство, неудержимое самоуправство, произвол, которые отличают его действия, и обходительность, велеречивое радушие, с каким он встречает «ревизора». Двойственность присуща и Хлестакову, постоянно стремящемуся к тому, чтобы внушить о себе представление как о значительной персоне. В иных своих проявлениях черты эти присущи Пирогову («Невский проспект»), Ковалеву («Нос») и некоторым другим гоголевским персонажам. Однако это вовсе не сочетание неоднородных качеств действующих лиц, а раскрытие различных сторон комических характеров.

Опираясь на тезис о соединении в духовном облике гоголевских героев существенно разных начал, В. В. Федоров развивает мысль о двойной фабуле и, более того, о многофабульности «Мертвых душ». Он пишет: «Своеобразие поэмы Гоголя, следствием которого являются «диспропорциональные» сравнения, можно кратко определить как многофабульность. Одновременно с основной фабулой писатель вводит, а точнее, одна фабула порождает другую, побочные и параллельные, которые взаимодействуют с основной. . .» (141). Суждения автора статьи о многофабульности «Мертвых душ» довольно туманны. Процитированное высказывание можно понять в том смысле, что основную фабулу составляет критическое изображение людей, явлений, жизни, т. е. того, что, по мысли автора статьи, образует, так сказать, первый план повествования.

В дальнейшем выясняется, что это не так. В пределах второй фабулы «разворачивается отрицательная (мертвая) жизнь. Эта — вторичная — фабула стремится утвердить себя как «целое», выступая, таким образом,

против целого, в состав которого входит фабула первого порядка, основная, первичная фабула. Отрицательное целое стремится узурпировать первичное, положительное целое, целое автора» (144). Следовательно, первичную фабулу образует изображение положительного. Но где и как эта первичная фабула преодолевает или же стремится преодолеть «отрицательное целое», остается совершенной загадкой. Более того, «борьба» фабул приобретает какой-то фантастический колорит.

И уж совсем обескураживает заявление автора статьи о том, что «конфликт» поэмы — конфликт творца со своим творением. Этот конфликт возникает, развивается и разрешается только в «целом поэмы». . . (143). Очевидно, что речь идет не о последующем отношении Гоголя к первому тому «Мертвых душ», а о коллизии, заключенной в самом произведении. Известны факты, свидетельствующие о сложности претворения жизненного материала в художественные образы, о возникающих при этом противоречиях, о «столкновении» писателей с некоторыми своими героями, которые в ходе повествования приобретают свою логику развития, известны и многие иные литературные факты, характеризующие всю сложность художнического труда.

Они понятны. Но понять конфликт «творца со своим творением», который при этом развивается в самой поэме, весьма и весьма затруднительно. Во всяком случае, мне освоить это не удалось. И потому должен ограничиться некоторыми элементарными вопросами: замечал ли сам автор «Мертвых душ» этот конфликт? если же заметил, то предпринимал ли какие-либо усилия для его преодоления или же считал явление это закономерным? если же не замечал конфликта, то как могло сложиться великое художественное произведение, стройное и гармоничное по своей структуре? и наконец последнее: в завершенном творческом создании на чьей стороне правда (жизненная, художественная) — на стороне Гоголя или же его произведения? К сожалению, ответов на эти вопросы у автора статьи мы не находим.

Но как бы ни были сложны многие рассматривавшиеся до сих пор творческие проблемы, выясняется, что они находят свое сравнительно легкое решение в процессе читательского восприятия «Мертвых душ». Вот что пишет по этому поводу В. В. Федоров: «Конфликт между творцом и творением, посягающим на творца, — это, как

мы сказали, конфликт целого, которое учреждается, формируется в акте восприятия поэмы, то есть поэтическое событие разворачивается «здесь» и «теперь» (а не «там» и «тогда» — в крепостнической России прошлого века). Творец должен победить и «побороть» свое творение» (145). Никак нельзя согласиться с той мыслью, что поэма как целое возникает лишь в процессе ее читательского восприятия. Это ни на чем не основанное умаление замечательных достоинств классического произведения. Обратим внимание и на то, что о читательском восприятии говорится в настоящем времени («сейчас», «теперь»). А как воспринимались «Мертвые души» раньше, в течение более чем векового исторического бытия поэмы-романа? И потом выдвигается своеобразное требование — Гоголь должен победить свое творение. Но когда и в какой форме писатель мог это осуществить? Произвольность суждений автора статьи неуклонно заводит его в тупик.

В. В. Федорову принадлежит и еще одно интересное открытие (с открытиями в работах разных авторов мы встретимся не раз). Анализируя «Ревизора», он отмечал: «У Гоголя нет деления на смеющегося субъекта и объекта, вызывающего смех. . . Не отдельные моменты действительности смешны у Гоголя на общем нейтральном фоне, смешна вся действительность «сплошь». Смех в «Ревизоре» — не субъективная реакция на «внешний раздражитель»; а выражение „смехового состояния мира“...» (151).

В свое время Гегель выдвинул идею о героическом состоянии мира, которое отличало античную Грецию, и прозаическом состоянии мира, характеризовавшем современную философу действительность. К этим уже известным историческим периодам В. В. Федоров добавляет новый этап социальной жизни — «смеховое состояние мира». Вероятно, оно распространялось не на какую-либо одну страну, а по крайней мере на несколько, имело международный характер. Однако о нем до сих пор нам ничего не было известно. Можно не замечать юмористические особенности самой этой концепции и относиться к ней серьезно, что, в общем, нелегко, но тогда возникают серьезные недоумения, и прежде всего вот какого характера: что же произошло с теми положительными жизненными качествами, которые В. В. Федоров так старательно выискивал у комических персонажей Гоголя? Куда же девались эти качества, положительные начала жизни?

Само по себе «смеховое состояние» означает, что во времена Гоголя в с я действительность «сплошь» была смешна не только в его произведениях, но и в ее реальном облике, в самых различных ее сторонах и проявлениях. Автор «Ревизора» и «Мертвых душ», разумеется, так не считал. Писатель хорошо знал, что он современник Пушкина, Глинки, Александра Иванова, Брюллова и многих других выдающихся людей, творчество, деятельность которых составляли гордость и величие нашей страны. И на этот раз В. В. Федоров стремится поправить Гоголя, и притом весьма существенно.

Поправляет он писателя и в том смысле, что у него не было «деления на смеющегося субъекта и объекта, вызывающего смех». Это решительно не соответствует коренным свойствам искусства Гоголя. Выходит, что в «Ревизоре», «Мертвых душах», да и в других произведениях, писатель лишь пассивно воспроизводил то, что видел в окружающей его жизни. Однако творческая история произведений Гоголя со всей очевидностью свидетельствует о том, как активно, тщательно отбирал писатель то, что подлежит осмеянию. Вспомним его слова: «В „Ревизоре“ я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, которые делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется справедливость, и за одним разом посмеяться над всем»². Гоголь никогда не ограничивался простым копированием жизни, его комические персонажи — поразительно рельефное, концентрированное выражение различных черт, особенностей психологии людей. Его смех был разящим, метким, действенным.

III

В статье «Гоголь в своей литературной эпохе» А. В. Михайлов нередко перекликается с суждениями В. В. Федорова, но идет гораздо дальше в «позитивном» истолковании творческого пафоса Гоголя. С точки зрения А. В. Михайлова, у автора «Ревизора» и «Мертвых душ», в сущности, не было значительных противоречий, конфликтов с социальным миром его времени. Гоголь добился «такого с л и я н и я с д е й с т в и т е л ь н о с т ь ю, такого погружения во все детали и поры ее» (196), какое впервые выявилось в русской литературе.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 440.

Что же представляет собой действительность, ставшая объектом изображения писателя, получившая отражение в его произведениях? Разумеется, в ней есть непривлекательные, уродливые черты, но это нечто внешнее и даже «случайное», то, что никак не характеризует ее реальные свойства. «Любая черта, даже с карикатурной, чрезмерной резкостью запечатлевшаяся на теле бытия, не принадлежит для Гоголя окончательному виду бытия, — нет, на деле-то, по правде, не так выглядит бытие, а всякая резкая, грубая, карикатурная черта — это момент преходящий, внешний, иной раз — предвестие грядущего преобразования» (96).

Судя по всему, наш исследователь излагает здесь точку зрения Гоголя на социальную действительность своего времени. Но нетрудно видеть, что это позиция А. В. Михайлова, а не Гоголя. Общественные пороки, меркантилизм, забвение гражданского долга и другие социальные беды писатель никогда не рассматривал как что-то внешнее и скоропреходящее. Иначе он не стал бы писать обо всех этих явлениях с той глубокой взволнованностью и болью, которые так ясно выступают в его произведениях. А. В. Михайлов подчеркивает, что «окончательный вид» социального бытия «на деле, по правде» совсем не тот, каким его могут представлять временами возникающие грубые, негативные явления. Но где, в каких произведениях Гоголя, да и других авторов — его современников, запечатлен этот совершенно таинственный «окончательный вид» бытия? Писатель не был метафизиком, он хорошо знал, что мир, действительность развиваются, и потому не выдвигал многих идей, которые приписываются ему современными «вопрекистами», в том числе и А. В. Михайловым.

Исследователь пытается нас уверить, будто Гоголь разграничивал внешний, не вызывающий восторгов облик жизни своей эпохи и глубинную ее сущность. Вместе с тем, противореча себе, автор статьи подчеркивал целостность, полноту бытия, которые воплощены в творческих созданиях писателя. «Гоголь не страшится, — пишет А. В. Михайлов, — осуждать действительность (действительность «первого плана»), не боится показать всю тщету и убожество ее, не боится быть насмешливым и ироничным. У Гоголя так сообразованы эти два плана, что никакое несовершенство первого не причиняет вреда второму, широкому. Несовершенство первого часто творит избыток второго —

то есть именно ту переполненность и преизобильность, которая присуща второму миру с его стихийным кипением, бурлением» (104). Если проникнутые комизмом художественные образы Гоголя схватывали только действительность «первого плана», ее лежащие на поверхности особенности — а именно так не только можно, но и должно понять приведенные здесь высказывания А. В. Михайлова, — то автор «Ревизора» и «Мертвых душ» никак не заслуживал бы признания его великим художником слова. Стремясь «приподнять» Гоголя (в чем он никогда не нуждался и не нуждается) и одновременно игнорируя глубокий смысл его юмора и сатиры, наш исследователь невероятно принижает историческое и эстетическое значение его творчества.

И тут же рядом А. В. Михайлов так характеризует «подлинное» содержание произведений Гоголя: «Мерой всего оказывается материальная, стихийная полнота, которая насыщает все до предела и которая начинается за самой поверхностью всего реального, будучи основой всего существующего. Разнообразие реальной действительности прорастает в праздничность бытия и служит ее элементом, а эта праздничность — торжество самого материально-духовного тела бытия» (104). И снова возникает вопрос: а где же изображены эти полнота, преизобильность и праздничность бытия?

Однако на сей раз у нашего исследователя есть ответ, и ответ достаточно категорический. Он пишет: «...можно иронизировать над любителями поесть, над обжорами, тем не менее еда — это здесь и нечто духовное, пир бытийной полноты... В «Мертвых душах» едят часто, вкусно — во славу бытия!» (104). Главным выразителем праздничности и полноты жизни оказывается Собакевич, конечно же, и Петух, равно как и другие восторженные почитатели гастрономических удовольствий. Это уже похоже на анекдот, автор которого, разумеется, не Гоголь, а исследователь его творчества.

Согласно мысли А. В. Михайлова о некоей полноте бытия свидетельствуют и вещи, окружающие героев, их изобилие, которое наблюдает Чичиков, например, в усадьбе Коробочки.

Но этого мало. Все повседневное, мелкое, обыденное — «частица общей полноты мира и несет свой материал в картину полноты, богатства, сытости, разнообра-

зия, удачества, широты, не знающей края» (103). Впрочем, Собакевич в эту картину вносит некоторые свои коррективы: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует». Замечание героя сопровождается умиленными комментариями исследователя: «...и действительно, тут, в этом мире, не безмерность царит, но мера — огромная, широкая, как душа» (103). Чья? Конечно же, Собакевича.

Удивление и недоумение читателя возрастают, но чувства эти возникают не раз при чтении работ современных «вопрекистов». Рядом с Собакевичем в сотворении полноты, богатства, разнообразия жизни и, надо думать, ее удачества, широты деятельное участие принимает Чичиков. Он тоже созидает вместе с другими полноту существующего прямо посреди этого здешнего земного мира, и это его главная и первостепенная роль в романе, а его мошеннические предприятия, плутовские операции в сюжетном ряду — уже нечто вторичное (103).

Как и всегда, наш исследователь не утруждает себя доказательствами, он считает совершенно достаточным лишь объявлять читателям и поражать их открытой им истиной. Однако то, что с такой торжественностью объявляет наш автор статьи, истиной не является ни в малейшей степени. Это относится и к суждениям нашего исследователя об образе Чичикова. В главе одиннадцатой «Мертвых душ» Гоголь, размышляя о том, почему он не взял в герои «добродетельного» человека, пишет о Чичикове: «Нет, пора, наконец, припрячь подлеца. Итак, припряжем подлеца!» Очевидно, что мысли автора статьи о гоголевском герое не имеют ничего общего с его изображением в поэме-романе, так же как весьма далеки от верного освещения творчества Гоголя и многие другие суждения А. В. Михайлова, в том числе его идеи о богатстве, изобилии, широте жизни, будто бы изображенной в «Мертвых душах».

Настойчиво повторяя положение о «переполненности стихии бытия», наш исследователь заявляет: «Весь первый том „Мертвых душ“ в целом — такая картина вещественного и притом глубокого по смыслу бытия. Конечно, не на всех страницах представлена она в одинаковую силу, есть отклонения от такого тона в сторону большей прозаичности, а есть и те знаменитые страницы, где Гоголь дает ему (вещественному бытию? — М. Х.) прямо перерасти в ликующий гимн жизни с ее неизведанными

широтами и неизведанными судьбами...» (146). «Знаменитые страницы» говорят о потенциальных силах русского народа, о будущем России. Они не являются логическим продолжением реальных картин жизни мертвых душ, а находятся с ними в противоречии, возникают в противовес им. Страницы эти раскрывают веру писателя, убежденность его в том, что России принадлежит великое будущее.

Но это отнюдь не побуждало Гоголя к идеализации действительности его времени. Второй том «Мертвых душ» начинается словами: «Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что ж делать, если уже такого свойства сочинитель и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства». В свете этих высказываний Гоголя стремление А. В. Михайлова представить «Мертвые души» как выражение полноты и праздничности бытия совершенно несостоятельно; суждения исследователя решительно противоречат сущности, всему характеру творчества писателя.

Размышления Гоголя о бедности и несовершенстве изображаемой жизни, естественно, касаются не только «вещественного» бытия, но в гораздо большей степени духовного мира его героев, душевного оскудения человека. Между тем наш исследователь неизменно подчеркивает гармонию, единство вещественного и духовного как признак значительности и высоты бытия. По его мнению, в произведениях Гоголя «вещественное и духовное не противопоставлены, не разъединены, но и не слиты, они — как два начала — в непосредственной близости одно к другому» (101). В качестве важнейшей особенности творческих созданий писателя отмечается «исключительное гоголевское единство», полное воплощение «в материальной стихийности вещей единства вещественного и духовного, пронизанности вещей духом, смыслом» (100).

Но ведь одна из основных тем поэмы-романа — духовное обнищание людей под воздействием собственнических стремлений, меркантилизма, корысти (отсюда и мертвые души). Гоголь глубоко раскрыл пагубность власти вещей, накопительства. Где же то единство духовного и вещественного, та пронизанность вещей духом, смыслом, о которых без малейших колебаний пишет наш исследователь? Их нет и в помине. И даже, как говорят, совсем наоборот.

Не гармоническое единство духовных, интеллектуальных начал человеческой жизни и вещественного бытия нарисовал писатель, а горестное и нередко страшное торжество эгоизма, мелочных и грубых побуждений, накопительства и прозаизма повседневности.

Общему смыслу концепции А. В. Михайлова соответствуют и его суждения о характерном, о типичности героев Гоголя. С точки зрения нашего исследователя, «характерность и характерное — искажение основного и человеку заданного, человеческой изначальности, результат следования своему частному, своим привычкам, слабостям... Особость, особенность гоголевских персонажей почти всегда подчеркнута» (99). Бесспорно, героям Гоголя, и в первую очередь действующим лицам «Ревизора» и «Мертвых душ», присущи свои, особенные, глубоко впечатляющие черты. Гоголевских героев невозможно смешать — одних с другими.

Однако никак нельзя согласиться с тем, что характерное искажает изначальную человеческую природу. При всем своем индивидуальном своеобразии люди — не обособленные монады. И уж совсем неверна мысль, что характерность чужда природе гоголевских персонажей. Сила художественных обобщений писателя как раз и заключается в смелом и ярком раскрытии характерного, типического, того, что во многих своих видах и формах существует и проявляется в различные исторические периоды. В «Мертвых душах» Гоголь неизменно отмечал типические свойства своих героев. Вот некоторые тому примеры. «Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными малыми, слынут еще в детстве и в школе за хороших товарищей...» Изображение Коробочки: «Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожай, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набивают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов». Во имя «особости» гоголевских героев наш исследователь не хочет замечать, выносит, так сказать, за скобку одно из глубоких достоинств произведений Гоголя — его замечательное мастерство создания типических образов.

Серьезного внимания заслуживает тема целостного восприятия и изображения действительности Гоголем, его близости к Гомеру. Но тут придется затронуть не только положения, выдвигаемые А. В. Михайловым, но и высказывания некоторых других авторов. А. В. Михайлов решительно настаивает на том, что «Гоголь достигает взгляда на бытие, мир, народ как на органическую целостность. Жизнь, народ — все это на переднем плане может сколько угодно дифференцироваться, быть ущербным, искаженным, извращенным, но все равно живо изначальное всеобъемлющее сознание правдивости, здравости, цельности, святости самого бытия, самого народа» (108).

О полноте и разнообразии бытия, как они, по мнению А. В. Михайлова, выражены в произведениях Гоголя, у нас уже есть представление. Что же касается органической целостности гоголевского восприятия и изображения жизни, то она — в истолковании А. В. Михайлова — имеет несколько сторон. Первая из них — социальная, связанная с внутренней дифференциацией общества. По утверждению исследователя, несмотря на любую дифференциацию (с существенной оговоркой «на переднем плане»), жизнь, бытие в произведениях Гоголя выступают в своей нераздельности, в своем единстве. Однако суждения эти не только никак не доказаны, они недоказуемы.

Разве только «на переднем плане» выявляются глубокие противоречия жизни, ее дифференциация в «Ревизоре» — противоречия между властью предрержащими, чиновной средой, олицетворяющей их, и простыми людьми, народом? Разве не составляют жизненную основу «Мертвых душ» противоречия между косным бытием, эгоистическим сознанием господствующего сословия страны и ее подлинными нуждами, потребностями развития творческих сил общества? Сопоставление душ мертвых с потенциальными духовными возможностями народа внутренне устремлено в том же направлении. А изображенный Гоголем маленький человек, обреченный на бесчеловечные условия существования? Это ли не свидетельство дифференциации, которая присуща самой структуре общества?

Признание органической цельности социальной жизни, современником которой был писатель, означает ее безудержную идеализацию. Но как бы ни пытались нынешние «вопрекисты» свести концы с концами, никому не

удастся представить Гоголя-художника апологетом социального эгоизма и косности.

Другой аспект теории «органической целостности» социального бытия — художественный. Но и тут неправомерно смешиваются объект творчества и особенности изображения действительности. При этом следует подчеркнуть, что объектом творчества у Гоголя органическая цельность жизни не стала, да и не могла стать уже вследствие того, что ее просто-напросто не было. И сами творческие поиски писателя имели совсем иной смысл и содержание, чем те, которые им придает А. В. Михайлов. Гоголя поражала *р а з д р о б л е н н о с т ь*, дисгармония, низкая бесцветность жизни его времени, а не «органическая целостность».

Характеризуя своеобразие своего творческого подхода к действительности в седьмой главе «Мертвых душ», Гоголь указал на явления и процессы, которые привлекали его пристальное внимание. Писатель стремился «вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, *р а з д р о б л е н н ы х*, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...». Не ясно ли, что суждения об органической цельности социального бытия, будто бы выраженной в произведениях Гоголя, не заключают в себе и тени сходства с мыслями писателя о своем творчестве, лишены научной достоверности?

Иное дело — органичность и цельность и *з о б р а ж е н и я* повседневных раздробленных характеров. В той же седьмой главе «Мертвых душ» Гоголь отмечал: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья...». Писатель ставил своей целью превращение жизненного материала, не отличающегося ни целостностью, ни внутренней значительностью (взятого из презренной жизни), в яркие, захватывающие читателя образы. И этого он в полной мере достиг, создав произведение (точнее, произведения), исполненное глубокой жизненной правды, внутреннего единства, соразмерности, художественного совершенства, тех качеств, которые отличают выдающиеся творения искусства.

Нетрудно заметить, что идеи о целостном характере действительности в восприятии и изображении Гоголя, о всесторонности и полноте бытия, выраженных в поэме-

романе, восходят к статье К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души», статье, которую в свое время подверг обстоятельной критике В. Белинский. В последнее время в кругах «вопрекистов» она приобрела немалую популярность.

К. С. Аксаков писал: «...езде у Гоголя такое совершенное отсутствие всякой отвлеченности, такая всесторонность, истина и вместе такая полнота жизни, не теряющей ни малейшей частицы своей от явлений природы...». Одновременно с тем критик утверждал, что в «Мертвых душах» «на все устремлен художнический, ровный и спокойный, бесстрастный взор, переносящий в область искусства всякий предмет с его правами...». Эти и некоторые другие положения послужили основанием для такого вывода: «В поэме Гоголя является нам тот древний, гомеровский эпос; в ней возникает вновь его важный характер, его достоинство и широкообъемлющий размер»³.

В статье А. В. Михайлова решительно подчеркивается близость Гоголя к Гомеру. В чем же видит исследователь их близость, в чем состоит родство «Илиады» и «Мертвых душ»? А. В. Михайлов заявляет, что общее для Гомера и Гоголя — «открытость к бытию, бесконечно доверчивое отношение ко всему существующему как элементу целого, органически-живого бытия. Эта открытость к бытию, при которой все существующее выступает и рисуется как органичный элемент целостного бытия» (107). Положения эти неверно характеризуют как «Илиаду», так и «Мертвые души». Об органической целостности жизни в изображении Гоголя только что шла речь. Но целостное бытие отсутствует и в «Илиаде». Хорошо известно, что в гомеровской поэме описываются острые столкновения, война между греческими городами и Троей, изображаются героические действия и трагические события. Но с каких пор война, трагические переживания стали признаками целостного бытия?

Не имеет под собой ни малейших оснований и мысль о бесконечно доверчивом отношении ко всему существующему как характерной черте «Мертвых душ». Как раз наоборот. В гоголевском произведении ярко отразилось — и это очевидно — острокритическое отношение ко многим явлениям действительности. Совершенно не прав был

³ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М.: Современник, 1981, с. 148, 141, 143.

К. С. Аксаков, говоря о «бесстрастном взоре» автора «Мертвых душ». Критик не захотел увидеть того, что было несомненным для читателей.

Да и в «Илиаде» отношение повествователя к разным героям поэмы неодинаково. Современный исследователь по этому поводу пишет: «Из двух гомеровских стариков, патриархов многочисленного рода, троянский царь Приам обрисован с искренним сочувствием к его тяжелой судьбе, ахейский же вития — Нестор — не без легкой иронии в отношении его многословных назиданий и советов»⁴.

И тем не менее между «Илиадой» и «Мертвыми душами» есть некоторые соприкосновения. Творческие создания Гомера и Гоголя — произведения широкого, эпического характера. Но если «Илиада» — это героический эпос, в котором рельефно выступает также трагическое начало, то «Мертвые души» — это критический эпос. А разве такой существует или существовал? — спросит читатель. Несомненно, об этом говорят факты. В XIX в. эпическое творчество в значительной своей части развивалось под знаком критического изображения действительности. Вспомним в этой связи «Человеческую комедию» Бальзака, романы Стендаля, произведения Теккерея, Мопассана, Салтыкова-Щедрина и ряда других художников слова этого времени. В творческих созданиях одного из величайших художников эпического склада, Льва Толстого, критическое освещение действительности является не только неотъемлемой их частью, но и основой изображения поисков правды и справедливости, духовного обновления героев. Да и в XX в. критический эпос получил достаточно широкое развитие. В этой связи нельзя не назвать «Жана Кристофа» Р. Роллана, «Сагу о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Верноподданного» Генриха Манна.

Роль Гоголя как творца широких эпических полотен в русской и мировой литературе велика, особенно если рядом с «Мертвыми душами» поставить «Тараса Бульбу» с его героиней национально-освободительной борьбы. В мировой литературе XIX в. немного можно найти произведений, в которых с такой художественной убедительностью были бы изображены люди высокой силы духа, самоотверженности, глубокой преданности народу.

Непонятно, почему критики, писатели, высказывающие свои суждения о близости Гоголя к Гомеру, оставляют

⁴ История всемирной литературы. М.: Наука, 1983, т. 1, с. 322.

в стороне «Тараса Бульбу». Об этом можно лишь гадать. В то же время именно в «Тарасе Бульбе» в наибольшей мере раскрываются черты, так или иначе родственные «Илиаде». Это и изображение героических действий, подвигов запорожских казаков, это и сочетание героики с подлинным трагизмом, это и некоторые особенности самого способа повествования, в том числе так называемые эпико-лирические отступления, так ярко представленные в «Тарасе Бульбе».

Однако известное сближение «Тараса Бульбы» с «Илиадой» никак не может умалить глубокой самобытности произведения Гоголя. Как ни характеризовать каждое из этих творческих созданий, очевидно, что «Илиада» — эпос древнего мира, в котором важное место принадлежит мифологии, «Тарас Бульба» — эпическое произведение нового времени. Его своеобразие состоит не только в том, что оно освещает проблемы национально-освободительного движения, но и в том свойстве его художественной структуры, которое заключено в обрисовке конфликта между индивидуальным, точнее индивидуалистическим, сознанием и сознанием народным, народными устремлениями. Тут отчетливо сказываются идеи, проблемы нового времени, так же как они рельефно выявились и в критическом эпосе «Мертвых душ».

Попытки оценить поэму-роман Гоголя, исходя из определяющих качеств «Илиады», явно не приносят удачи. По существу, это относится и к положениям, высказанным в этой связи писателем С. П. Залыгиным. В статье «Гоголевский вопрос», опубликованной в «Литературной газете» 16 января 1985 г., он пишет: «Имея в виду ту галерею художественных образов, которые представлены в „Мертвых душах“, исследователи издавна сравнивают Гоголя с Гомером. Наверное, они правы: кажется, никому ни до, ни после Гоголя не удалось повторить гомеровский подвиг в новое время, на новой, уже не мифологической, а реалистической основе». Никак нельзя согласиться с мыслью С. П. Залыгина, что исследователи и з д а в н а сравнивали Гоголя с Гомером. Выходит, что сравнение это стало обычным, общепринятым. Однако это не так. До последнего времени известны единичные сопоставления такого рода, и среди них прежде всего нашумевшая в свое время статья К. С. Аксакова, не получившая поддержки в отечественной критике и литературоведении.

Высокое достоинство Гомера и Гоголя С. П. Залыгин

видит в том, что они создали «наиболее полную экспозицию человеческих характеров». Но для этого надо было их открыть, а затем «собрать в одно произведение искусства, и сделать это так, чтобы это общее собрание, этот сбор был не только логически оправдан, но и вполне привлекателен и убедителен сам по себе, то есть по своему сюжету... Разрозненные же и «бессюжетные», вне связей и сравнений друг с другом, все эти типажи еще мало о чем говорили, каждый из них оказался бы по-своему немой и далеко не столь общечеловеческим».

Так написано в статье С. П. Залыгина «Гоголевский вопрос», опубликованной 16 января 1985 г., а вот что мы успели прочитать прежде в его же статье «Силою правды», напечатанной в той же «Литературной газете» 4 апреля 1984 г.: «Разве „Мертвые души“ — это не перечень удивительных анекдотов и парадоксов? Но в то же время разве Гоголь не достигает в них высшей художественной убедительности в изображении людей, их проблем и характеров? Именно через гениально задуманный и безупречно на высшем уровне исполненный анекдот он и достигает того, что мы называем типизацией». Очень жаль, но встречаемся мы здесь не с малыми разноречиями, а с диаметрально противоположными суждениями автора, неверными в том и другом случае. Конечно же, «Мертвые души» не перечень удивительных анекдотов, исполненных на высшем уровне. И это опроверг сам С. П. Залыгин в своей статье «Гоголевский вопрос». И действительно, как можно быть почти равным Гомеру, возводя свое произведение на основе анекдота? Но одновременно С. П. Залыгин не прав и в другом, утверждая, что только Гомер и Гоголь осуществили такую полную экспозицию человеческих характеров, какую до них никому из художников слова не удалось создать, — «ни Средневековье, ни Возрождение не могли произвести на свет нечто подобное „Мертвым душам“». Мы очень высоко ценим Гоголя, но зачем же забывать таких великих писателей, его предшественников, как Шекспир, Сервантес, Бальзак, создавших целую галерею бессмертных образов?

Хочу оспорить и еще одну мысль С. П. Залыгина. По его мнению, Гоголь «определил тот предел, при котором фантазия, вымысел, мистицизм еще существуют как составляющие реализма и за которым они ведут совсем иную, самостоятельную жизнь...». То, что вымысел и фантазия выполняют существенную роль в ряде произведений

Гоголя, бесспорно. Однако м и с т и ц и з м никогда не был составной частью реализма, и не был потому, что враждебен ему. Известно, что в некоторых произведениях реалистическое изображение жизни находится в соседстве (и вместе с тем в противоречии) с картинами, в которых проявляются мистические настроения и идеи. В определенной мере это выявляется в «Портрете» Гоголя, но выступает здесь как столкновение противоречивых начал произведения.

История мировой литературы знает и другие факты аналогичного характера. Но отсюда никак нельзя сделать вывод, что мистицизм вместе с другими элементами составляет образующее начало реализма как творческого метода.

V

Разноречивые отклики вызвала книга И. Золотусского «Гоголь», вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей». Положительные и даже восторженные отзывы чередовались с весьма критической оценкой ряда существенных положений этой книги, которые касаются прежде всего отношений Гоголя и Белинского, значения «Выбранных мест из переписки с друзьями» в наследии Гоголя, в истории русского общественного сознания. Мне также представляется противоречащей исторической истине мысль И. Золотусского, заключающаяся в том, что в споре Белинского с Гоголем в связи с опубликованием «Выбранных мест...» прав был Гоголь. Решительно не согласен я и со стремлением И. Золотусского охарактеризовать «Выбранные места...» в позитивном духе, поставить это сочинение, в сущности, рядом с «Мертвыми душами». Но обо всем этом уже написано немало. Поэтому намереваюсь рассмотреть некоторые другие идеи И. Золотусского, касающиеся творчества Гоголя, идеи, которые, по моему мнению, являются отчетливым выражением критического субъективизма.

В 1983 г. вышла в свет книга И. Золотусского «Очная ставка с памятью». Ряд статей, включенных в нее, посвящен автору «Ревизора» и «Мертвых душ». И. Золотусский считает, что для понимания творчества Гоголя большое значение имеют мысли писателя, высказанные им в статье «Несколько слов о Пушкине»: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное

было между прочим совершенная истина»⁵. Действительно, эти замечательные суждения многое открывают в творческом облике Гоголя, его методе и стиле, но открывают лишь в том случае, если не истолковываются в духе, противоположном их реальному смыслу, реальным особенностям произведений писателя. Извлечь из обыкновенного необыкновенное означает для Гоголя увидеть в повседневном общеинтересное, общезначимое, то, что может взволновать читателя, открыть ему глаза на совершающееся вокруг него. Необыкновенное в контексте различных высказываний Гоголя, в свете важнейших свойств его реалистического искусства — это отнюдь не сверхординарное, возвышающееся над повседневным, представляющее собой исключение из него.

Но именно в этой сверхординарной тональности И. Золотусский («Очная ставка с памятью») и истолковывает приведенные выше суждения писателя. Критик пишет: «Гоголь в мелком видит крупное, ищет крупное, доискивается до него». По мнению И. Золотусского, для писателя «нет разделения на людей крупных и мелких». Как «певец утраченной цельности» Гоголь «хотел бы вернуть миру и человеку разорвавшуюся между ними связь». Такую задачу он ставит перед каждым своим героем. «Поприщин у него (с сумасшедшей мечтой о спасении Луны) не менее значим, чем Бульба, а майор Ковалев, производя сотрясение в своей судьбе утерею собственного носа, производит сотрясение во всем российском колоссе»⁶.

Итак, Гоголь в мелком искал крупное и, как можно понять критика, изображал преимущественно крупное. Однако писатель творил совсем иначе, чем это представляется критику. Мне уже пришлось сослаться на слова Гоголя об изображении им «холодных, раздробленных, повседневных характеров». В этой связи необходимо напомнить пушкинскую характеристику творческого дара Гоголя, характеристику, с которой писатель был в полной мере согласен. В третьем письме по поводу «Мертвых душ» Гоголь отмечал: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 54.

⁶ Золотусский И. Очная ставка с памятью. М.: Современник, 1983, с. 162 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы **КРУПНО** в глаза всем»⁷.

Здесь нет никаких недомолвок. Главное существо Гоголя-художника, как оно охарактеризовано в этом высказывании, состоит в том, что пошлость пошлого человека, раздробленность жизни писатель изображает крупно, рельефно. Недаром слова «мелочь» и «крупно» подчеркнуты самим Гоголем. Очевидно, что суждения критика никак не согласуются с мыслями писателя. Изображение мелкого человека крупным планом вовсе не значит, что писатель рисует крупную личность. Смещение или даже отождествление объекта творчества со способом его изображения мне уже приходилось рассматривать. Такого рода смещение свойственно и суждениям И. Золотусского, но оно вовсе не результат простого недоразумения. Для критика мысль об открытии Гоголем в мелком крупного — неотъемлемая часть его концепции, неверной, но концепции.

Относительно того, что у Гоголя нет деления на крупных и мелких людей, нужно сказать следующее: в мире, где господствуют прозаизм, корыстные стремления, писатель настойчиво искал людей, которые могли бы повести общество по пути прогрессивного развития. Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь торжественно провозглашал: «Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово ВПЕРЕД? кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановеньем мог бы устремить нас на высокую жизнь?» Но если все или почти все изображенные Гоголем персонажи — крупные люди, настоящие личности, то зачем же нужно было писателю искать человека, людей, которые могли бы устремить общество на высокую жизнь? Судя по концепции И. Золотусского, это по плечу многим гоголевским героям, в том числе, скажем, майору Ковалеву или Ноздреву. Чем не крупные личности? Ведь майор Ковалев, по словам И. Золотусского, произвел сотрясение во всем российском колоссе. И если писатель не отдал должное этим героям, то, может быть, это был его творческий просчет?

С мыслью об изображении Гоголем крупного, значительного тесно связана и идея критика о соотношении

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 292.

высокого и низкого в его произведениях. «Гоголь, — пишет И. Золотусский, — не только ищет в низком высокое, но и монтирует низкое с высоким, в контрасте их соседства обнаруживая как смешные стороны высокого, так и высокие стороны низкого» (154).

Несомненно, что Гоголь с целью комического заострения повествования часто монтирует разнородные явления, в том числе и низкое с высоким. Но чаще всего это сочетание мнимовысокого с мелочным и ничтожным. Что же касается поисков и открытий Гоголем высокого в низком, то этого критик никак не обосновал. Да и обосновать это весьма затруднительно, если исходить из того смысла, который придавал этим понятиям сам писатель.

Но выход был все-таки найден. И. Золотусский решился на то, чтобы стать . . .соавтором Гоголя. Он приписывает ряду его героев самые высокие духовные качества, которые им совершенно несвойственны.

Рассмотрим ход рассуждений критика по этому поводу. И. Золотусский отмечает, что кризисные состояния, когда «герои Гоголя становятся не тем, что они были», обычно связаны с любовью. «То может быть любовь к женщине, любовь к теплой шинели, которая заменит «подругу» Акакию Акакиевичу, любовь и тоска по молодости, любовь к искусству или просто супружеская любовь» (147). Чувства эти не только возвышают человека, они превращают героев Гоголя в необыкновенных людей. «О любви мечтают Пискарев в „Невском проспекте“, Поприщин в „Записках сумасшедшего“, она грозovým облаком надвигается и на Шпоньку (еще не ведавшего любви), она вспышкой молнии освещает жизнь старосветских помещиков. То именно удар молнии, как любил говорить Гоголь, гром среди ясного неба, возвеличивающий в д р у г ч е л о в е к а и р а з о б л а ч а ю щ и й е г о г е н и й» (147). Вот так и не как-нибудь иначе.

И. Золотусский понимает, что он совершенно поразил читателей, обнаружив в Шпоньке и других гоголевских героях гения; поэтому критик стремится объяснить что к чему: «Гений . . . в Шпоньке? — скажет читатель. В Пульхерии Ивановне, в Башмачкине? Полно, вы шутите. Но гений для Гоголя не только особый творческий дар, дающийся избранным. Гений — это скрытый талант любви, способность к любви, которые живут в душе каждого человека, и извлечь их и показать свету должно искусство». Объяснения критика мало что проясняют.

Его суждения действительно можно было бы принять за шутку, если бы она была хоть сколько-нибудь остроумной. Но шутки в сторону, критик всерьез защищает выдвинутые им положения.

Первое, что хочется сказать относительно удивительного открытия И. Золотусского: как мало надо, чтобы стать гением. Любовь, о которой пишет критик, — это ведь даже необязательно чувство к другому человеку или другим людям, оно может распространяться на вещи (например, шинель); такую же роль, вероятно, способна выполнять, скажем, комнатная собачка или кошечка. А вдохновенная любовь Петуха к кулинарному искусству, разве она не относится к той сфере, где рождаются гениальные люди? Это тем более существенно, что привязанность к искусству критиком отмечена как один из признаков того дара, который пробуждает в человеке качества гения.

Примечательно, что само чувство любви у героя может еще и не возникнуть, он лишь ощущает потребность в нем, и тем не менее герой становится гением. Именно так раскрывается жизненная история Шпоньки, который, оказавшись по воле тетушки перед перспективой женитьбы, переживает не столько увлечение своей будущей супругой, сколько испытывает чувство смятения, вызванное грядущими переменами в жизни. И тут он напоминает Подколесина. Нельзя не удивляться тому, что критик не хочет замечать основного тона повествования в «Шпоньке»... повествования, проникнутого иронией, комизмом. Гоголь рисует существо, духовно крайне ограниченное. Ну какой уж тут гений! Однако И. Золотусскому, судя по-своему, важно не столько изображение героя писателем, сколько собственное восприятие, которое оказывается совершенно произвольным.

В самом деле, есть ли в «Шинели» хотя бы малейший намек на то, что восхищение Башмачкина новой шинелью преобразует героя, придает ему черты гения? При самом тщательном перечитывании повести этот мотив невозможно отыскать. Есть другое: Гоголь подчеркивает, что Башмачкин — обездоленный человек, но это совсем не то, о чем пишет И. Золотусский. При отсутствии каких-либо аргументов критик настаивает на своей мысли о незаурядности Башмачкина.

Аналогичный характер имеют и суждения И. Золотусского о Поприщине. Критик отмечает, что незавидное положение мелкого чиновника «толкает его сначала на

зависть, на мечтания о чинах и лентах, об эполетах и испанском короле. Но, став „испанским королем“, Поприщин испытывает страдания. Возвышение в чине — пусть и мнимое — не дает ему счастья. И тут-то просыпается его истинный гений. Честолюбие побеждается любовью, изгоняется любовью. Безумный король, «придя к власти», начинает заботиться не о своих личных благах — его мысль устремляется в холодную пустоту космоса, в которой ему видится „нежный“ и „непрочный“ шар луны» (148). Трудно удержаться от предположения, что сказанное здесь если не шутка (что критик решительно отвергает), то произвольная, но достаточно впечатляющая пародия на «серьезные» критические размышления.

Прежде всего выясняется, что истинный гений Поприщина просыпается после того, как он «приходит к власти», т. е. тогда, когда попадает в сумасшедший дом. Но, как известно, в этом учреждении всегда находится немалое число гениев. Затем оказывается, что безумный король заботится не о своем личном благе, а о чем-то более значительном. О чем же? Поприщин чрезвычайно встревожен странным явлением: завтра в семь часов «земля сядет на луну». Вот, в сущности, и все заботы и волнение о «внеличном», все то, в чем, по мнению И. Золотусского, проявляется гений гоголевского героя. Глубокое впечатление производит заключительная запись: в ней рассказано о невыносимых муках, страданиях Поприщина. Но эта тема к суждениям критика прямого отношения не имеет.

Зачислением Шпоньки, Башмачкина, Поприщина в гении соавторство И. Золотусского с Гоголем не заканчивается. По мнению критика, в произведениях писателя есть и другие «сверхординарные» личности. Вот, например, Хлестаков. «„Счастье“ в „Ревизоре“, — пишет критик, — почти карточный термин. Оно прерогатива Хлестакова и всего, что связано с ним. Хлестаков играет-играет и выигрывает. Для Хлестакова игра есть жизнь, и в игре он гений»⁸. Обратим внимание на то, что ранее выдвинутые критиком признаки гениальности гоголевских героев (любовь в различном ее выражении) здесь отсутствуют. Имеются в виду какие-то иные критерии, но какие — неясно.

⁸ Золотусский И. П. Еще о «Ревизоре». — В кн.: Гоголь Н. В.: история и современность, с. 292.

Жизненные успехи Хлестакова мнимые. И даже в карточной игре, в которой он несомненный гений, ему явно не везет. Пехотный капитан, с которым он встретился в Пензе, «сильно поддел его». «Всего каких-нибудь четверть часа посидел — и все обобрал». Но самое главное в другом — как в целом изображен Хлестаков в «Ревизоре». При всем его призрачном возвышении он представляет собой человека, лишенного интеллектуальных и нравственных достоинств. И это не нуждается в доказательствах. В замечаниях Гоголя по поводу первого представления «Ревизора» сказано о Хлестакове: «Он даже хорошо иногда держится, даже говорит иногда с весом, и только в случаях, где требуется или присутствие духа, или характер, выказывается его отчасти подленькая, ничтожная натура».

Развивая свои положения о незаурядных личностях в произведениях Гоголя, И. Золотусский подчеркивает идею, будто бы принадлежавшую писателю, — «идею воскресения и оживления мертвых душ, которые, мертвые они или живые, все же души...»⁹. Такого рода суждения высказываются не только И. Золотусским, но и некоторыми другими критиками. Однако это не делает подобные суждения по-настоящему убедительными. Писатель хорошо понимал, что на свете существует немало людей, которым при самых различных жизненных обстоятельствах недоступны в сколько-нибудь глубоких проявлениях подлинные человеческие чувства и стремления. Л. Толстой, уделявший пристальное внимание теме возрождения человека, в «Воскресении» характеризовал людей, которые «были неуязвимы, непроницаемы для самого простого чувства сострадания», «они были непроницаемы для чувства человеколюбия». Конечно, действующие лица первого тома «Мертвых душ» вовсе не похожи на злодеев, и это отмечал писатель. Но вместе с тем у большинства из них не было качеств, которые могли стать истоком, основой их духовного обновления. Во все не случайно во втором томе поэмы-романа, в котором и предполагалось показать возрождение Чичикова, а с ним — и живые души, не нашел своего продолжения рассказ об основных действующих лицах первого тома. Их воскрешение не входило в творческие замыслы писателя, необычайно выпукло нарисовавшего сложившиеся, законченные характеры.

⁹ Золотусский И. П. Горизонт без конца. — Новый мир, 1984, № 4, с. 239.

Вопрос о возможности возрождения человека глубоко интересовал многих крупных писателей (русских и зарубежных) XIX в., в том числе Гюго, Некрасова, Тургенева, Достоевского, Толстого. Каждый из художников слова подходил к раскрытию этой темы по-своему. Я не имею возможности — хотя бы и бегло — рассмотреть слагаемые названной темы, их связи и взаимодействия. Хочу лишь подчеркнуть, что тут с особой напряженностью возникла проблема жизненной, художественной правды при изображении героев, сложных душевных процессов. Проницательная мысль Гоголя-художника, его обостренное чувство правды открывали ему недостоверность, фальшь «возможного» духовного преображения таких действующих лиц, как Собакевич, Ноздрев, Плюшкин и другие.

VI

Развитие научной мысли в различных областях знания, в том числе и в литературоведении, происходит на основе накопления новых фактов, установления ранее неизвестных связей между явлениями, уже в той или иной мере изученными, новое осмысление процессов, характеризующих мир природы, общество, его эволюцию. В литературоведении и критике нередко сопоставляют традиционное и нетрадиционное понимание литературных явлений, особенно классики. Сопоставление это имеет свой известный смысл. Однако «удельный вес» научных исследований, равно как и критических работ, реально определяется не столько этим разграничением, сколько значительностью, оригинальностью и, что следует специально подчеркнуть, глубокой обоснованностью научно-критических обобщений и выводов.

В вышедшей в 1983 г. книге В. Турбина «Герои Гоголя» содержится немало суждений, идей нетрадиционного характера. К сожалению, они нередко также оказываются произвольными, не вытекают из анализа текста произведений писателя, а налагаются на них извне. По своим оценкам некоторых сторон творчества Гоголя В. Турбин заметно отличается от тех исследователей и критиков, которые видят в творческих созданиях писателя воспевание пиршества жизни, изображение незаурядных личностей и т. д. В то же самое время в его книге есть существенные черты сходства с этими критиками и исследователями — частое игнорирование реальных свойств произведений писателя, декларативность и патетический субъективизм.

В процессе критического анализа, по мнению В. Турбина, важное значение имеет изучение жеста. В его описании наблюдается своего рода доминанта. «Жест, которым движется творчество Гоголя, — пишет автор книги, — жест, переходящий от писателя к его беспокойным героям, виден явственно, он очевиден. Это — жест *протягивания руки*, жест даяния, дарования: жест напутствия и готовности оказать помощь, жест объединения, соединения»¹⁰. Заявляя, что изображение жеста составляет первоэлемент художественного мышления писателя, В. Турбин приводит значительное количество примеров, иллюстрирующих различные описания рук гоголевских героев, в том числе и протянутой руки. Но все это лишено реального значения. Отмечу, что в демонстрируемых примерах не содержится обозначения готовности героев оказать помощь друг другу, не видно стремлений к объединению. Но самое существенное заключается в том, что обрисовка жестов действующих лиц никак не может служить опорой для характеристики творческого облика писателя. Это явления несопоставимые, они разного рода. Но именно этот путь установления непосредственных связей между качественно различными началами и привлекает внимание В. Турбина. Однако, как показывает исследовательская практика автора книги, он не приводит к положительным результатам. Авторская фантазия превалирует здесь над обоснованными выводами.

Развивая идею о протянутой руке как символе помощи людям, В. Турбин утверждает, что Гоголь изображает преимущественно бедняков, к которым он относит и тех, кто действительно бедствует, и тех, кто по своему духовному состоянию нуждается в поддержке. «Герои Гоголя, — пишет В. Турбин, — бывают бедными в обоих смыслах этого слова. Бедняки, нищие толпятся на паперти; бедны вечно голодные бурсаки; безысходно беден считающий копейки Акакий Акакиевич». Но не только эти люди вызывают сочувствие писателя, но и «бедняги» иного характера, духовного склада. «У того же Плюшкина — психология бедняка: будучи достаточно состоятельным, он все время помнит о бедности, окружающей его, пребывающей где-то рядом. А Иван Александрович Хлестаков, он же тоже предстает бедняком, терпящим и голод, и хамство гостиничного слуги. Словом, мир Гоголя — это шествие бедня-

¹⁰ Турбин В. Н. Герои Гоголя. М.: Просвещение, 1983, с. 13 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

ков. Бедняков и бедняг, потому что все же нет бедности горше забвения, отторжения от мира и одиночества. И Гоголь подает руку тем, кто забит и забыт» (19).

Бесспорно, что автор «Шинели», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего» глубоко осветил жизнь обездоленных людей, боль и страдания маленького человека. В этом его великая заслуга. Однако трудно согласиться с тем весьма расширительным пониманием «бедных», несчастных людей, которое предлагает В. Турбин. Довольно странно выглядит причисление к ним Плюшкина, Хлестакова и даже Бобчинского, которые изображены писателем в совсем иной тональности, чем это представляется В. Турбину. Кроме того — и это весьма существенно, — Гоголь изображал не только «шестствие бедняков». Ни «Тараса Бульбу», ни повесть о ссоре, ни «Мертвые души» к описанию этого «шествия» никак нельзя отнести. В этих произведениях, как и в некоторых других, получили свое образное отражение совсем иные стороны человеческой жизни.

А между тем В. Турбин своей формуле о бедняках и «беднягах», о сочувствии к ним склонен придать весьма широкий характер. Исследователь пишет: «Явное, доходящее до какой-то творческой мании влечение Гоголя к жесту протягивания руки, объятия лежит и в основе мнения Гоголя о предназначении писателя... Он тоже призван протянуть руки к миру, обнять весь мир; и горе ему, если жест отвергнут... Трудно, трагически трудно быть всеобщим отцом и всеобщим учителем, в се х о б ъ е м л ю щ и м и в с е м у к а з ы в а ю щ и м п р а в е д н ы й п у т ь. Но Гоголь простодушно стремился быть и тем и другим. Это — основа его величия» (21). Из такого истолкования художественного творчества Гоголя следует, что писатель не замечал или не хотел замечать ни реальности социального зла, ни существования добра, все едино («обнять весь мир»).

Хорошо известно, что развенчание и отрицание социального зла составляют важнейшую особенность произведений Гоголя. Отсюда как раз и вытекает то, что писатель не был в с е о б щ и м отцом и учителем, который в с е о б ъ е м л е т. Не случайно, что, рассматривая основные черты творческого облика Гоголя, В. Турбин ничего не говорит о смехе, о юморе и сатире писателя. Но разве можно хотя бы на некоторое время исключить из его произведений комическое, юмор? В том случае, если бы эти существенные стороны творческих созданий Гоголя

стали предметом внимательного анализа, сразу же обнаружилась эфемерность внешне эффектной концепции В. Турбина, ее расхождения с реальными литературными фактами.

В сущности, основными чертами прозы писателя исследователь признает дидактизм, поучительность, назидание. Но ведь это же не Гоголь периода расцвета его творчества, а автор «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Согласно взглядам В. Турбина в произведениях Гоголя моральное главенствует над социальным. Анализируя образ Городничего в «Ревизоре», исследователь заявляет: «... и не должностные преступления и проступки его судит Гоголь, а его грех, его вину перед собою самим. Он утратил цельность, которая, по мнению Гоголя, могла оправдать царственного страдальца Бориса» (имеется в виду герой пушкинской трагедии). И далее: «Городничий и сострадание вызывает, и жалость, смех... В речи городничего то и дело проскальзывает какая-то полемика...» И это полемика в том числе «с чем-то задушевым, убитым в себе; не вне себя кого-то убил городничий, а в себе самом убивал он «младенца» — духовность и чистоту. И осталось от бывшего немного: порывы украсить град памятниками, склонность к стати и некстати вздыхать...» (57, 58). Как и откровенные «вопрекисты», В. Турбин стремится переиначить Гоголя, поправить его. Все то, что он пишет о «Ревизоре», городничем, могло бы стать сюжетом заурядной драмы или даже мелодрамы. Вспомним, что и Хлестаков, по Турбину, «бедняга». Но ведь «Ревизор» — это комедия, комедия социальная, притом высочайшего художественного уровня. В. Турбин в значительной мере оставляет в стороне комическое в «Ревизоре», но зато поистине комичны его собственные суждения о желании Сквозник-Дмухановского украсить «свой» город памятниками.

Поразительно то, как некоторые почитатели Гоголя не хотят слушать и слышать его слово, интонацию его художественного текста. В. Турбин в своей книге часто не склонен воспринимать подлинное звучание и тем самым реальный смысл образного слова писателя. Он заявляет, например, следующее: «Отношение к вещи в творческом мире Гоголя панегирично. Вещь тяготеет к тому, чтобы оказаться в жанре панегирика, стать предметом не знающей удержу похвалы» (46). И дальше автор книги цитирует из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» известные

строки: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом!» — и т. д. Но ведь для любого немудрствующего читателя совершенно ясно, что восхищение, патетика имеют здесь глубоко иронический характер. Писатель высмеивает восторженную привязанность к вещам, их культ.

Однако В. Турбин, не замечая иронии, комизма процитированных строк, выстраивает целую систему силлогизмов о высоком предназначении вещей, силлогизмов, удивляющих своей социально-философской «насыщенностью» и одновременно своей явной несостоятельностью. «Но то, что сделано, сотворено человеком, заслуживает панегирика, не менее, чем то, что сотворила природа. А панегирик — хвала, основанная на проникновении в душу хвалимого, в его идею. Душа прозаической одежды, бекеша раскрывается в сопричастности этой вещи чему-то другому: драгоценным тканям, металлу, огню. В то же время запечатлевается уникальность, единственность вещи, и сие особенно важно ввиду того, что в современный Гоголю мир губительно проникала связанная с индустрией серийность» (46, 47). Пользуясь словами Гоголя из названной повести, хочется воскликнуть: «Господи боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий!» Что же критик способен открыть, обосновать, если он объят горячим желанием творческого самовыражения? Многое, очень многое, даже то, чего нет в произведениях писателя. И это, как мы видели, особенность не только книги В. Турбина.

Не стану задерживаться на других идеях, развиваемых в ней, они неоднозначны, с некоторыми нельзя не согласиться. Но свою задачу я вижу не в том, чтобы написать рецензию на рассматриваемые здесь книги и статьи или же дать обзор юбилейной литературы, а в выявлении и характеристике определенных тенденций, по моему мнению, не только маложелательных, но и отчетливо негативных — с точки зрения дальнейшего плодотворного развития советского литературоведения и критики.

Субъективизм, произвольность в оценках произведений Гоголя, созданных им художественных образов заключает в себе несомненную, хотя, может быть, и не всегда осознаваемую, внутреннюю логику. Хотят того или не хотят авторы нового прочтения Гоголя, но ряд выдвигаемых

ими идей реально означает обособление великого писателя от освободительного движения, представляет собой решительное принижение, подчас отрицание критического пафоса произведений Гоголя, признание его примирения с действительностью, которую современники называли гнусной.

Некоторым критикам и исследователям представляется, что выяснение связей Гоголя с освободительным движением способно принизить мировое значение его творчества, всеобщий характер его гуманизма. Разумеется, это — серьезное заблуждение. Именно в том, что писатель необычайно рельефно, смело осветил глубинные явления жизни, духовного мира человека, в том, что с поразительной чуткостью отозвался на народные запросы и потребности, в том, что его слово и сегодня зовет к решительному преодолению несовершенств социального мира, зовет к добру и справедливости, к полному развитию творческих сил человека, торжеству человечности, — во всем этом и раскрывается высокий гуманизм Гоголя, мировое значение его творчества.

Тенденции, подобные тем, которые обнаруживаются в освещении художественного наследия Гоголя, получили свое выражение и в исследованиях, посвященных некоторым другим русским классикам — Пушкину, Лермонтову, Островскому, Гончарову. Затушевывание или даже игнорирование роли передовых идей, вдохновлявших этих художников слова, замалчивание и игнорирование связей их с передовыми течениями времени достаточно ясно проявляются в ряде последних работ по истории отечественной литературы. Творческое самовыражение критика, исследователя временами оттесняет на задний план или просто подменяет глубокий анализ литературных явлений. Все это подчеркивает тот факт, что тема критического субъективизма приобретает сейчас немалую актуальность.

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОКОВ РУССКОГО РЕЧЕВОГО СТИХА

Б. П. Гончаров

Хотя в советском литературоведении и фольклористике накоплен большой материал по проблеме истоков русского речевого стиха, некоторые важные аспекты проблемы изучены явно недостаточно. Фольклористика (как, впрочем, и стиховедение) лишь выборочно изучает поэтику фольклора. В чем же это выражается? Прежде всего я имею в виду, что почти не изучены художественные особенности русской обрядовой поэзии — свадебного обряда, похоронного обряда, заговоров и заклинаний, календарно-обрядовой поэзии. Разве можно признать нормальным, что в изданных в 1981 г. книгах С. Лазутина «Поэтика русского фольклора» и О. Федотова «Фольклорные и литературные корни русского стиха» календарно-обрядовая поэзия (как, впрочем, и свадебный обряд) даже не упомянута?

Следует признать, что мы еще не в полной мере осуществили ту задачу, которую в свое время сформулировал В. К. Тредиаковский. В работе «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» реформатор русского стиха поставил вопрос о значении стихосложения языческой поэзии как «древнейшего стихотворения нашего»: «Бесспорно, во всех человеческих обществах, от самых первоначальных древности, богослужители были первенствующими стихотворцами и владели стихами всюду, как законным и природным своим наследием. Стихами не токмо прославляли они божество, но и достоинство свое отменяли сим родом речи от общего и простого слова. Посему и наши языческие жрецы, без сомнения, такое же равно преимущество имели и были главные и лучшие в наших обществах слагатели стихов. Итак, способ, бывший у них обыкновенным в составлении стиха, долженствует быть самое древнее стихотворение наше. Но что за род был стиховного их того состава, ныне нам видеть достоверно не по чему. Не осталось нигде для нас, по крайней мере не известно нам всем поныне ни о самом малом образчике, оставшемся от языческого нашего стихотворения: истребило его наставшее благополучно христиан-

ство»¹. В. К. Тредиаковский был не прав в частности: отнюдь не все было истреблено «наставшим благополучно христианством»: в XIX—XX вв. вышло немало записей «языческого нашего стихотворения» (в том числе в названных работах П. С. Ефименко и В. П. Шейна). Но В. К. Тредиаковский видел главное — то, что осталось «первородное и природное наше, с самых отдаленных древности, стихосложение, пребывающее и доднесь в простонародных, молодецких и других содержаниях песнях живо и цело»².

Некоторые исследователи недооценивают значение фольклорных истоков русской рифмы; так, М. Л. Гаспаров полагает, что «нормы русской рифмовки XVIII—XIX вв. сложились не стихийно, а с оглядкой на практику западноевропейской рифмовки»³. Но русским поэтам совсем незачем было «оглядываться» на зарубежные образцы: рифменная культура окружала их с детства: в пословицах и поговорках, в свадебном обряде, где наличествовали и элементы речевого стиха, в заговорах и заклинаниях и т. п.

Если обратиться даже к недавним фольклорным публикациям (не говоря уже о классических работах П. С. Ефименко, В. П. Шейна и др.) — «Обрядовая поэзия Пинежья» (М., 1980) и «Календарно-обрядовая поэзия сибиряков» (Новосибирск, 1981). «Русская свадебная поэзия Сибири» (Новосибирск, 1984), — можно убедиться, что повторы (в том числе культура рифмы) свойственны самым древним, еще языческим образцам русской народной поэзии. *Рифменный след тянется из глубины веков.* Мы изучили его явно недостаточно, но вместо углубленных исследований иногда начинаем выискивать следы мифических влияний. Характерно, что такой вдумчивый исследователь славянского фольклора, сделавший немало для изучения и его стиховых элементов и обращавшийся к фольклорной рифме, как П. Г. Богатырев, тем не менее прошел мимо того обстоятельства, что некоторые изучаемые им заговоры зарифмованы. В широко известной работе «Магические действия, обряды и верования Закарпатья» П. Г. Богатырев почему-то сопровождает стихотворный текст прозаическим переводом. Видимо для

¹ Тредиаковский В. К. Избр. произведения. М.; Л., 1963, с. 426 (Б-ка поэта. Большая серия).

² Там же, с. 427—428.

³ Гаспаров М. Л. Первый кризис русской рифмы. — В кн.: *Studia metrica et poetica*. II. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1977, вып. 420, с. 61.

П. Г. Богатырева стихотворный характер заговоров не имел особого значения, поскольку он не акцентировал внимание на этой важной особенности изучаемых текстов.

Явно недостаточно изучив различные пути развития фольклорной рифмы, которая является основой для развития рифмы литературной, мы вдруг начинаем говорить . . . об отсутствии фольклорных истоков. И причина превращается в следствие, и можно прочесть весьма спорное суждение, к примеру, о том, что «путь развития белорусского стиха был своеобразным по сравнению с эволюцией русского стихосложения. Своеобразие это объясняется более тесной связью белорусского стиха с фольклорными истоками»⁴. Ни в коей мере не отрицая самой тесной связи белорусского стиха с фольклором, хотелось бы видеть аргументацию этого спорного тезиса. Следует учитывать и то, что истоки и русского, и белорусского (как и украинского) стиха уходят в глубинную общность восточнославянской стиховой культуры. Но если обратиться к русской почве, то разве не свидетельствует о теснейшей связи с народными истоками, культурой фольклорной рифмы тот факт, что в русском стихе XX в. было 93 % зарифмованного стиха⁵, а в современной поэзии верлибр вкупе с белым, безрифменным стихом составляет всего лишь немногим более 1 %⁶? Верлибр и не прививается на отечественной почве именно потому, что идет вразрез с могучей стихией русской фольклорной рифмы.

Как видим, проблема истоков русского речевого стиха имеет отнюдь не академический интерес и позволяет понять и объяснить некоторые явления современной стиховой культуры. Но, к сожалению, проблема истоков русского речевого стиха изучена недостаточно.

Представленный в настоящей статье материал неоднороден, но он дает убедительное представление, что явления, стоящие у истоков стиха, и процессы его последующего формирования тесно связаны между собой. Поскольку в рамках статьи невозможно охватить все аспекты обозначенной в заглавии темы, основное внимание будет обращено на тенденции развития пословичной рифмы и пути развития рифмы в обрядовой поэзии.

⁴ *Славецкий В. И.* Стих Якуба Коласа. Метрика. Строфика. Национальное своеобразие: Автореф. дис. . . канд. филол. наук. Минск, 1982, с. 19.

⁵ Радянське літературознавство, 1974, № 8, с. 86.

⁶ См.: *Орлицкий Ю. Б.* Свободный стих в русской советской поэзии 1960—1970 годов: Автореф. дис. . . канд. филол. наук. М., 1982, с. 3.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПОСЛОВИЧНОЙ РИФМЫ

Уже издавна русские филологи и художники слова обращали внимание на значение рифмы в пословицах и поговорках (рифмованные пословицы цитировал еще в XVII в. протопоп Аввакум в своем «Житии»). Автор предисловия («Предслова до читателя») к рукописному собранию пословиц конца XVII в. обратил внимание, что пословицы имеют давнюю традицию: «Ова писана издревле, мною яко лет за сто и болше. . . Ты же zde проходя, или послушая писанная, молю да не зазриши сим и да не вмениши реченных в презорство — не в ново бо сия, не нами начало прият, но стародавняя некая»⁷.

Весьма примечательно, что пословицы в XVII в. назывались «стихами», но могло быть и наоборот, когда стихи назывались пословицами («. . . пословица сиречь стих писати и глаголати»⁸).

В сборнике XVII в. «Повести или пословицы всенароднейшие по алфавиту» встречается много зарифмованных пословиц, в том числе с акустической рифмой, т. е. рифмой с расподоблением: «Алчного Еремку вяжи его в веревку», «Авирон не бойся ворон. . .», «Архип с толчков охрип», «Ахав рукою замахал», «Булат железо и киселя не режет», «Без денег в город сам себе враг», «Было добро да давно. . .», «Будь здоров со всех четырех сторон», «Был было дворянин, да черт его переменял», «Велик местом, а говорить не с кем» (составная рифма) и др.⁹

Важное значение пословиц в речевом обиходе широких народных масс подметил В. Тредиаковский: «Наш народ толь склонен к рифмам, что и в простых присловицах, не стихами сочиненных, часто, не знаю по какой влекущей к ним врожденной приятности, слух любит ими услаждаться. Примером тому сия пословица: „Я человек простой, ем пряники не писанные: хоть бы гладки, только бы сладки“, и прочие премногие»¹⁰.

⁷ ЦГАДА, ф. 181 (собр. МГАМИД), № 250, л. 38 об.

⁸ ГБЛ, собр. МДА фонд. (ф. 173), № 4, л. 112, об.; на это обстоятельство, как и на «Предсловие», мое внимание обратил В. К. Былинин, которому я приношу сердечную благодарность.

⁹ Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий / Собрал и приготовил к печати Павел Симоны. СПб., 1899, I—II, с. 75, 76, 77, 80, 81, 84, 86.

¹⁰ Тредиаковский В. К. Избр. произведения, с. 409.

«Прочие премногие» пословицы можно было встретить, например, в рукописном сборнике В. Н. Татищева (XVIII в.): «Баба Хавронья збила с подворья. . .», «Белила не сделают милу», «Борода выросла, да ума не вынесла», «Времена шатки, береги шайки», «Голод в мир гонит», «Горбатого исправит могила, а прямого дубина», «Дан собаке мосол — хоть гложь, хоть броси», «Для милого дружка сережка из ушка», «Как оса лезет в глаза», «Куды ни кинь, туда клин», «Называет другом — обирает кругом», «Ты за порог, ан черт поперек» и др.¹¹

Традиция внимательного отношения к рифмованным пословицам продолжалась на протяжении всего XIX в. Достаточно сослаться на некоторые суждения исследователей. Д. Дубенский отмечал, что истоки русской рифмы восходят не к иноземным образцам, а к пословичной рифме: «Пословицы, в которых безграмотные наши предки передали нам свои мысли, опыты и наблюдения, нередко приправленные рифмой, утвердили ее господство над нашим слухом. . . Рифма служит нам как бы отдохновением, опорой для памяти при изучении стихов и дает нередко новые мысли творческой фантазии»¹².

И. И. Срезневский в «Мыслях об истории русского языка» (1849) привлек внимание к рифме в пословицах и сказках: «Нельзя сказать, что рифма есть изобретение новое: в древнейших пословицах славянских, сохранившихся у многих славян в одном и том же неизменном виде, видим рифмы; в сказочных присказках, не изменяемых по воле рассказчика, всюду повторяемых дословно, тоже встречаются рифмы»¹³. О значении рифмы в «рифмованных пословицах, поговорках, присказках, загадках и т. д.» писал В. Классовский, который приводил такие примеры: «Не тот глуп, кто на слово скуп, а тот, кто на деле туп», «Нет таких трав, чтоб знать чужой нрав», «Наварили про попа, а пил, кто попал» и др.¹⁴

Рифмованные пословицы в том или ином виде отражались и в творчестве русских писателей XIX в. В «Плане истории русской литературы» Пушкина пословицы, воспринимаемые в качестве одного из истоков литературы («Летописи, сказки, песни, пословицы»), фигурируют

¹¹ Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков. М.; Л., 1961, с. 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 63.

¹² Опыт о народном стихосложении Д. Дубенского. М., 1828, с. 20.

¹³ Срезневский И. И. Мысли об истории русского языка. М., 1959, с. 72.

¹⁴ Версификация, Сост. В. Классовский, СПб., 1863, с. 51—52.

трижды¹⁵. Пословицы осмыслялись Пушкиным как явление русской культуры в целом. В своей заметке «Старинные пословицы и поговорки» Пушкин приводил и рифмованные пословицы: «Не суйся середя прежде четверга»; «В праздник жена мужа дразнит», «Иже не ври же, его же не пригоже», «На посуле как на стуле»; «Не твоя печаль чужих детей качать» и др.¹⁶

О важной роли пословиц в духовной жизни народа писал Гоголь, соотнося их с «самородным ключом» «нашей поэзии»: «Струи его пробиваются в пословицах наших, в которых видна необыкновенная полнота народного ума, умевшего сделать все своим орудием: иронию, насмешку, наглядность, меткость живописного изображения, чтобы составить животрепещущее слово, которое пронимает насквозь природу русского человека, задирая за все ее живое»¹⁷. Гоголь цитировал рифмованные пословицы: «Добро была голова, да слава богу, что земля прибрала» (VI, 244), «Пословица недаром молвится», «Пословица вовек не сломится» (VI, 355).

Неоднократно встречаются рифмованные пословицы в художественных произведениях Гоголя, например в пьесах «Знай, сверчок, свой шесток» (IV, 103), «Шапка в рубль, а щи без круп» (IV, 117), «Тот же Савко, да на других санках» (IV, 182), «Эх ты, житье, житье! — вставши да за вытье» (IV, 208), «Не душой худ, а просто плут» (IV, 245) и др.

Уже и эти примеры, связанные с творчеством Пушкина и Гоголя, показывают роль малых жанров фольклора как одной из основ русской художественно-речевой культуры в целом. Интерес к пословицам закономерен: ведь *пословица* не просто явление фольклора и не просто факт языка (обиходной, разговорной речи), а сплав, *единство языкового и художественного начал*.

Правильнее будет говорить не о «пословичном стихотворстве», как это делает С. Г. Лазутин¹⁸, а об *истоках русского речевого стиха*, которые мы видим в пословицах. В музыкально-речевом стихе (который иногда выступает синонимом фольклорного стиха, что явно несправедливо) рифма, как мы увидим ниже, встречалась, но не играла

¹⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1978, т. 7, с. 367, 368.

¹⁶ Там же, с. 364—365.

¹⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1978, т. 7, с. 332 (далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте).

¹⁸ Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981, с. 149.

такой важной конструктивной роли, как в пословицах. В пословицах же рифма имела весьма существенное значение: пословицы нередко представляли собой особое строфическое образование, скрепленное рифмой. Справедливо обратив внимание на явление эмбриональной рифмы в песнях и былинах, В. М. Жирмунский упустил из виду развитие пословичной рифмы¹⁹. В предисловии к новому изданию книги «Рифма, ее история и теория» (1970) В. М. Жирмунский писал о «различных формах неточной рифмы» в «древнейших (особенно народных) этапах классических литератур» и соотносил ее с формами «новейшей поэзии», но по-прежнему придерживался позиции «канонизации и деканонизации точной рифмы»²⁰, ничего не говоря специально о рифме в пословицах и поговорках.

Примерами речевого фольклорного стиха являются скоморошьи вирши, многие из которых были зарифмованными. И. Н. Розанов, анализируя созвучия в пословицах, писал: «Любовь к созвучиям сказывается прежде всего в пословицах. Часто пословицы могут восприниматься как четверостишия:

Аз
Пью квас,
А если вижу пиво,
Не пройду его мимо.

Реже рифмы не рядом, а чередуются:

Играл в дуду —
Не скачут,
Рыдал в пиру, —
Не плачут.

Или:

Знает,
Как бес,
А лает,
Как пес».

И. Н. Розанов полагал, что «многие пословицы являются простейшей формой стихотворства»²¹. Л. И. Тимофеев высказывает предположение, что «в некоторых пословицах такого типа перед нами остатки песен и присловий

¹⁹ См.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1976, с. 402—424.

²⁰ Там же, с. 236.

²¹ Розанов И. Н. Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова. — В кн.: Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков. М.; Л., 1935, с. 22 (Б-ка поэта, малая серия).

скоморохов»²², хотя пословицы в целом не могут быть сведены к одному из проявлений скоморошьего «лада» и имеют самостоятельное значение.

Неисчерпаемый материал русских рифмованных пословиц и поговорок содержится в сборнике Владимира Даля «Пословицы русского народа», который, несомненно, свидетельствует о том, что *выделение речевого типа русского фольклорного стиха вполне закономерно*. И в самом деле, рифма пословиц обладает отчетливой звуковой ощущаемостью и явственно расчленяет их на две части—строки (запишем пословицы как двустихия):

Без денег —	Тит в горе —
езде худенек (81) ²³ .	ровно кит в море (158).
Пыль да копать,	Кто таскает с блюд,
а нечего лопать (88).	того и бьют (167).
Отчего казак гладок?	Спекли про попа,
Поел, да на бок (100).	а съел, кто попал (148).

В приведенных пословицах членение на две части подкрепляется и синтаксически. Помимо рифмы, процитированным пословицам свойственны и внутренние повторы: например, в первой пословице звучная рифма «денег—худенек» подкрепляется повтором «без денег—езде».

А вот пример отчетливого четверостишия:

Со стороны горе,
с другой море,
с третьей болото да мох,
а с четвертой — ох! (160)

Именно с помощью рифмы в пословице начинается ритмическое дробление речи:

Потягота
на Федота,
с Федота на Якова,
с Якова
на всякого (173).

Чисто речевая разновидность фольклорного стиха является основой для формирования почти всех видов лите-

²² Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 194. Здесь же приведены примеры и других речений подобного рода.

²³ Пословицы русского народа. Сб. В. Даля. М., 1957 (здесь и далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

ратурного стиха (от старших русских стихов до тонического стиха) и в то же время, как уже говорилось, позволяет объяснить некоторые тенденции развития современного стихосложения (слабое развитие свободного стиха).

Л. И. Ибраев, справедливо обращая внимание на развитие раешника, который называет рифмовником, проходит мимо тех истоков русского речевого стиха, которые так явственны в пословицах ²⁴.

Почему так важна роль именно рифмы? По справедливому суждению Гегеля, потому, что «в противоположность непрерывному ритмическому благозвучию рифма есть отдельное, выделенное, исключительное звучание» ²⁵. Не всегда рифменное выделение слов приводит к ритмическому дроблению речи (следует помнить и о внутренних повторах), но тенденция к такому расчленению подкрепляется весьма ощутимо.

В сборнике В. Даля «Пословицы русского народа» «свыше 30000 записанных текстов» ²⁶. Мною предпринято обследование этого сборника, сугубо предварительные итоги которого хотелось бы здесь изложить. В сферу подсчетов было вовлечено свыше 15 тысяч речений (т. е. свыше половины состава сборника). Из них *около 40 % составляют зарифмованные пословицы*. Эти данные, как и данные Л. С. Шептаева (более 60 % зарифмованных пословиц в сборнике пословиц XVII в.) ²⁷, подтверждают, что *рифма составляет существенную особенность стиховой культуры пословиц в целом*; это, как мы видели, давно замечено русскими учеными и учтено художниками слова.

Однако до сих пор в научной литературе сохраняется определенная недооценка пословичной рифмы, составляющей основу фольклорной рифмы. М. П. Штокмар, который много сделал для изучения народного стихосложения вообще и фольклорной рифмы в частности, тем не менее утверждал, что первоначально рифма в пословицах «была довольно примитивной и лишь эпизодически выходила за пределы суффиксально-флективных, главным образом глагольных, рифм, подсказываемых языковым оби-

²⁴ Ибраев Л. И. Рифмовник: (К проблеме происхождения русского речевого стиха). — Филол. науки, 1975, № 4, с. 28—29.

²⁵ Гегель. Соч. М., 1958, т. XIV, с. 217.

²⁶ Чичеров В. Сборник Владимира Даля «Пословицы русского народа». — В кн.: Пословицы русского народа. Сб. В. Даля. М., 1957, с. XI.

²⁷ См.: Шептаев Л. С. Русский раешник XVII в. — Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена, 1949, т. 89, с. 35—36.

ходом»²⁸. Л. С. Шептаев по отношению к раешному стиху²⁹, П. Г. Богатырев по отношению к ярмарочному фольклору³⁰ показали, что рифмуются не только глаголы, но и другие части речи.

О. И. Федотов справедливо полемизирует с односторонними суждениями М. П. Штокмара, однако и О. И. Федотов излишне подчеркивает момент «эмбриональности», говоря об «эмбриональной рифме», «эмбриональных стихах»³¹; в то время как если о стиховом членении и допустимо говорить как об «эмбриональном», рифма в пословицах (это мы уже видели и увидим ниже) порой дает образцы *абсолютно полноценной* рифмы.

В двух изданиях «Книги о русской рифме» Д. Самойлова (М., 1973; 1982) мы наблюдаем другую тенденцию недооценки художественно-выразительных ресурсов пословичной рифмы. «Неточная рифма речевых жанров народной поэзии, — отмечает Д. Самойлов, — не то же самое, что неточная рифма нашего времени. В известном смысле они противоположны. Противоположна их звуковая установка . . . Установка народной рифмы на точность, на близость звучания, на однозвучие»³². Д. Самойлов стремится выявить особенности фольклорной рифмы, оперируя понятиями «усечения», «замещения», «перемещения» и др. (36). Хотя наблюдения автора интересны, они не исчерпывают собой звуковые особенности рифмы, поскольку в пословичной рифме порой взаимодействуют комплексы рифмующихся слов в целом. Вот перед нами часть трехчленной пословицы «шурин глаза щурит» (393); В. П. Аникин называет это созвучие «рифмоидом»³³, но это просто акустическая рифма с расподоблением (пословичная рифма в силу специфики жанра вообще акустическая — с расподоблением или без расподобления). Неужели возможно выявить особенности этой рифмы, говоря о «замещении» *н—т*? Разве в этом дело? Или еще

²⁸ Штокмар М. П. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. — Звезда Востока, 1965, № 11, с. 163.

²⁹ См.: Шептаев Л. С. Русский раешник XVII в., с. 25—26.

³⁰ См.: Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. — В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 494—495.

³¹ Федотов О. И. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981, с. 48—52.

³² Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1973, с. 52 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

³³ Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957, с. 42.

пример: «Поехали с орехами» (277) — неужели в этой рифме установка на «однозвучие»?

Критикуя отдельные стороны концепции Д. Самойлова, исследователь русской поэзии И. И. Грибушин писал: «Нормы фольклорной и литературной рифмы не просто параллельны — они могут пересекаться и часто связаны»³⁴. Сказать «часто связаны» явно недостаточно! Лучше иначе: акустический потенциал языка огромен и практически неисчерпаем, и звуковая форма пословиц — это постоянный, передаваемый из поколения в поколение арсенал стиховых (в том числе рифменных) средств русского языка.

По данным Д. Самойлова, 20 % рифм в малых жанрах фольклора — неточные (65). Само понятие «точности» приводит к тенденциозной нормативности³⁵, и поэтому целесообразнее употреблять понятие акустической рифмы, тем более правомерное по отношению к рифме в фольклоре, вообще рассчитанном на произнесение. Понятия акустической и «неточной» рифмы соотносятся, но не совпадают. По моим наблюдениям, среди 15 тысяч текстов зарифмованных речений около 37 % составляют пословицы с рифмой со звуковым расподобием (акустической первого вида из тех двух, о которых говорилось выше). Правда, многое зависит от того, как истолковывать определенную рифму. К примеру, рифму в пословице «Живет — хлеб жуёт» (257) едва ли справедливо оценивать как «точную», поскольку в повтор вовлекается звуковой облик слов в целом, где важен повтор звука *ж*: «живёт—жуёт». Подобную рифму я рассматриваю как акустическую с расподобием («неточную»). То же относится и к рифме «площади—пошади» (227).

В пословичной рифме тенденция к подобию (а не совпадению из звука в звук) весьма ощутима: «Дело право: только гляди прямо!» (189), «Прощай, квашня, я гулять ушла!» (509), «Слепой на нищем ничего не взыщет» (549), «Повадишься к вечерне — не хуже харчевни: ныне свеча, завтра свеча, ан и шуба с плеча» (561), «Ель не сосна: шумит не спроста» (670), «Говорила мужу-ворогу: не бей меня в голову. . .» (672) и др.

Возьмем примеры рифм, где взаимодействует весь звуковой облик слова (частично это было и в предыдущих текстах): «Кто таскает с блюд, того и бьют» (167),

³⁴ Грибушин Ив. Судьба и законы русской рифмы. — Урал, 1974, № 6, с. 141.

³⁵ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 142—143.

«У наших судей много затей» (169), «Не приказный, да проказлив» (169), «Не велик клочок, да в суд волочет (т. е. бумага)» (169), «Хоть в Орду, так пойду» (172), «Не помнит свинья полена, а помнит, где поела» (176), «Нашему уроду все не в угоду» (136), «Хоть ты лучше меня, да онуча моя» (123, акустическая составная рифма), «С печали шея равна с плечами» (141), «Ешь пироги, а хлеб вперед береги» (114), «Одна остуда — виски отстукать» (214) и др.

Разве рифмы в этих пословицах «противоположны» (Д. Самойлов) современным рифмам? Нет, перед нами акустическая основа современной рифмы, которая черпает в звуковой форме пословиц свои ресурсы. А пословица «Что мне золото, светило бы солнышко» (93)? Чем не современная так называемая «корневая» рифма? Так почему же понятие «точности» («установка народной рифмы на точность») столь активно вторгается в область фольклорной рифмы? Заботы о пресловутой «точности» в пословичной рифме нет.

Сложная акустическая рифма встречается не только в пословицах, но и в загадках, например:

Шла свинья из Саратова
вся исцарапана³⁶ (терка).

Исследователь загадок В. В. Митрофанова приводит образцы речений с акустической рифмой с расподоблением, хотя сама предпочитает употреблять термин «созвучие»: «Маленький шарик по полу шарит» (веник), «Маленький Игнат под кучкой играют» (мышь), «Старик у ворот тепло уволок. . .» (мороз); «Кринка масла в небе ввязла» (солнце)³⁷. Акустическая рифма с расподоблением широко представлена в лубках: «сусед—сусек», «Елизар—полизал»³⁸ и в частушках: «лешева—повешала», «хвастуна—стена»³⁹ и др.

Акустическая рифма в фольклоре полнозвучна, но отнюдь не всегда стремится к «точности». «Один под овин» (167), «На волка помолвка. . .» (167) — рифмы полнозвучны, но где же здесь «точность»? Дело, очевидно, и в том, что по отношению к фольклорной рифме несправедливо применять понятие (и без того спорное!), возникшее при

³⁶ Загадки русского народа. — В кн.: Загадки, вопросы, притчи и задачи/ Сост. Д. Н. Садовников. М., 1959, с. 67.

³⁷ Митрофанова В. В. Русские народные загадки. Л., 1978, с. 126, 130, 132.

³⁸ См.: Кирсанов С. Современный русский стих. — Лит. газ., 1940, 10 апр.

³⁹ Частушка. М.; Л., 1966, с. 72, 113 (Б-ка поэта, большая серия).

анализе классической рифмы. После всего сказанного неубедительным представляется мне суждение Д. Самойлова: «И в народной поэзии, и у Державина, и у Пушкина «хорошая» рифма — это точная. «Новая рифма» — сознательно неточная. Она разрушает канон точности» (228).

Н. Асеев писал в статье «Жизнь слова»: «В народной поэзии рифма никогда не понималась как только концевое созвучие. Тем более не понималась она как точное, последовательное совпадение звуков. Складная „красная“ речь ценилась именно за разнообразие средств воздействия, куда входили и ритм и созвучие в самых разнообразных формах.

Похожесть, словесное единство при отличии одного-единственного звука и противопоставление по смыслу, отличность — вот рифма народного творчества. Возьмем такую пословицу: „Не искал бы в селе, а искал бы в себе“ — то есть не обвинял бы других, а проверял бы свои ошибки. Как кратко и сильно здесь включена мысль в почти одинаковые звуки; лишь одним звуком отличается вторая часть пословицы от первой, а какой глубокий смысл несет сама пословица! Вот уж где мыслям-то просторно, а словам тесно»⁴⁰.

Отмечая, что «русский народ мыслит в рифму», ссылаясь при этом на суждения А. Твардовского и М. Цветаевой, Л. Озеров видит истоки современной рифмы в фольклоре: «Вполне современная рифма „наспех—на смех“ имеет солидный стаж бытования в народе. Народ — языкотворец — стихотворец — новатор»⁴¹.

Есть в пословичной рифме и консонансы (диссонансы): «В мире, что в море» (303), «На суде божьем право пойдет направо, а криво налево» (230), «Воз коз, а мух мех», «Федора — дура» в пословице «Велика Федора, да дура...»⁴². Перед нами образцы звуковых повторов, где не совпадает ударный гласный: «мире—море», «криво—налево», «мух—мех», но определенная компенсация согласными звуками, окружающими ударный гласный, несомненна.

Повышение звуковой осязаемости (т. е. количества повторяющихся звуков) характерно для всех видов пословичной рифмы. Вот образцы пословиц, где в рифмах повторяются четыре общих звука: «Пыль да копоть, а не-

⁴⁰ Асеев Н. Разговор о поэзии. М., 1962, с. 47.

⁴¹ Озеров Л. Воспоминание о рифме. — Вopr. лит., 1975, № 6, с. 230, 229.

⁴² Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч., с. 86.

чего лопать» (88), «Терпенье и труд все перетрут» (117), «Беда да печали с ног скачали (141), «Ночь матка: все гладко» (166), «Запеклися уста, что мошна пуста» (а другая рифма в варианте пословицы с расподоблением: «уста—куска», 88), «Держись за дубок: дубок в землю глубок» (668), «Ложка-то узка, таскает по три куса: надо ее развести, чтоб таскала по шести» (677).

Вот примеры рифмы с повтором пяти звуков: «Речист, да на руку нечист» (167), «Кошка лезет и в окошко» (167), «Вот тут-то устой, где кисель густой» (176), «Была бы охота — найдем доброхота» (181) — здесь в созвучие включается и звук б, и фактически перед нами — акустическая с расподоблением, «неточная» рифма.

В рифмах пословиц могут сталкиваться и шесть звуков: «Авосевы города не горожены, Авоськины детки не рожены», «Нет моей моченьки — прождала три ноченьки» (121), «От напасти не пропасти» (122) и др.

В пословицах встречается звучная акустическая рифма с расподоблением: «Кто бажит (т. е. сильно желает), тому встречу бежит» (56), «Пропало бабье трепало» (64), «Не скучай в нынешний случай» (121), «У злой Натальи все люди каналы» (131), «Наш Авдей никому не злодей» (128), «Наша горница тем кормится» (685), «Для потехи грызи орехи», «Марфуша — покушай, Макавей — поговей» (116) и др.

Встречаются среди рифм пословиц и составные (в том числе акустические с расподоблением): «Без денег — бездельник» (81), «Кто кого смог, тот того и с ног» (155), «Был у тещи, да рад утекиши» (157), «Татем у татя перекрадены утята» (168), «Жить в красне хорошо и во сне» (101), «Еще молоденок: доживешь до денег» (116), «Духом кротости, а не палкой по кости» (128), «Кому пиво с суслом, а кому плетъ с узлом» (214), «Хоть за нищего, да в Татищево (в Конищево)» (758), «Дай срок — не сбей с ног» (562), «От Решмы до Кинешмы глазами докинешь ли?» (553), «Не верь повару, сам иди по воду» (668), «Не гони бога в лес, коли в избу влез» (670) и др.

Приведенный мною материал свидетельствует о том, что пословичная рифма — один из источников звукового строения современной рифмы (в частности, рифмы Маяковского)⁴³, не говоря уже о значении фольклорной рифменной культуры как арсенала русской рифмы в целом.

⁴³ Подробнее см.: Гончаров Б. П. О народных истоках рифмы Маяковского. — Рус. лит., 1983, № 2.

ПУТИ РАЗВИТИЯ РИФМЫ В ОБРЯДОВОЙ ПОЭЗИИ

Охватить все звуковое богатство русской (и шире — восточно-славянской) обрядовой поэзии невозможно: для этого необходима целая серия исследований. Поэтому основное внимание сосредоточим на недавних фольклорных публикациях — «Обрядовая поэзия Пинежья» (М., 1980) и «Календарно-обрядовая поэзия сибиряков» (Новосибирск, 1981). Попутно будут привлечены классические публикации XIX в.

Начнем со звуковой организации *свадебного обряда*, в котором различаются три формы: 1) чисто речевая, 2) музыкально-речевая; 3) переходные формы (в причитаниях).

Чисто речевая форма стиха возникает, в частности, в разговоре сватов:

Сваты пришли, прямо матицы прошли, на середку.

— Проходите! Садитесь.

— Мы не сидéчи, а ходéчи.

У нас жених, у вас невеста.

Можно ли в одно место свести

Да род завести? (33) ⁴⁴.

В этом отрывке мы видим дробление речи на относительно соизмеримые отрезки, организованные как рифмой («свести—завести»), так и внутренними повторами (тем, что иногда называется внутренней рифмой): «сидéчи—ходéчи».

Подобную форму мы видим и в разговоре отца и сватов во время отъезда невесты:

Когда отец невесту подводит, он у них спрашивает:

— Что вы за люди, что за бояре?

— Мы люди божьи — государевы.

— Зачем приехали?

— За князем.

— А ты, князь, зачем?

— За твоей поеной, за твоей кормленной.

Ты поил-кормил, а мне бог сулил (72—73).

⁴⁴ Обрядовая поэзия Пинежья: Материалы фольклорных экспедиций МГУ в Пинежский район Архангельской области (1970—1972 гг.). М.: Изд-во МГУ, 1980 (здесь и далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

Заключительные слова жениха представляют собой четверостишие со смежными рифмами:

— За твоей поеной,
За твоей кормленой,
Ты полн-кормил,
А мне бог сулил.

Своеобразно организован обмен репликами между женихом и невестой, которая отвечает в рифму на слова жениха:

А то жених еще выпрашивает невесту:

- Анна, скажи мне, почему рожь?
- Осип Иванович хорош.
- Почему овес?
- Осип Иванович привез.
- Почему жито?
- С Осипом Ивановичем жить-то (83).

Цепочка трех двустий, идущих одно за другим, организована звучными рифмами — некоторые из них акустические с расподоблением: «рожь—хорош», «овес—привез», «жито—жить-то». Перед нами — чисто речевая форма стиховой организации речи, возникающая в наиболее важные моменты свадебного обряда. Такое построение вычленяет фразы из речевого потока, как бы «приподнимая» их над обыденной ситуацией, резко отделяя от нее самой формой речи, отмечающей торжественность и исключительность момента.

Таков же «приговор» сватьи:

Сколько в лесу пеньков —
Столько вам сынков;
Сколько в лесу кочек —
Столько вам дочек (82).

При прощании с дочерью, ставшей женой:

— Прощай, дочушка, живите
Да на добры дела учите (86).

Перед нами — чисто речевая форма стиха.

Одним из видов речевого стиха является *речь дружки в процессе свадебного обряда*, обладающая особой звуковой организацией, что уже отмечалось в научной литературе. Так, Н. М. Колпакова, описывая «выход с крюком», заключает: «В дальнейшем развитии наш текст не раз совпадает отдельными фразами с приговорами дружек;

их роднит прежде всего тот стиль рифмованной или во всяком случае явно ритмизованной прозы, которую обычно никто кроме дружек на деревенской свадьбе не говорит»⁴⁵. Думается, что такая характеристика неточна: перед нами не проза, а стих, раешник, который Л. И. Ибраев называет рифмовником, видя его бытование и в «свадебных обрядах»⁴⁶.

И в самом деле, признаки стихотворной формы выражаются в следующем: 1) повышается членимость речи, увеличивается количество пауз, и это приводит к возникновению стихотворных строк; 2) появляется рифма. В. П. Шейн приводит, к примеру, такой текст:

Здравствуйте, господа!
Я пришел к вам сюда, —
Я буду дружить,
А вы будете слушать.
Вы, старые старики,
Долблены ваши кадыки!
Винные глоты,
Мирские моты,
Долгие усы,
Табашные носы!⁴⁷

Перед нами регулярный стих, двустишия с парной рифмовкой. Подобных примеров в собрании П. В. Шейна достаточно, чтобы сделать однозначный вывод об особой речевой организации речи («приговоров») дружек⁴⁸. Другое дело, что некоторые тексты дружек — не стихи, а особая, складная речь, куда стих включается как одна из составляющих, не поглощая весь «приговор» целиком: «По приезде к невесте, в сенях, стоя у запертых дверей избы, дружка кричит: „Сват да сватья! Ждете ли свадьбу? — Едем на вашем поле, на наших конях, под коврами, под черными соболями. Кони вороные, сани дубовые, запетники молодые — едут к свату в ограду, вяжут коней к дубову столбу, к золоту кольцу. Сват да сватья! На наших конях сена по копне, овса по зобне. Этим же коням сена зеленова, овса толченова, хлеба печенова; коням —

⁴⁵ Колпакова Н. М. Свадебный обряд на р. Пинеге. — В кн.: Крестьянское искусство СССР: Искусство Севера. II. Л., 1928, с. 171.

⁴⁶ Ибраев Л. И. Рифмовник, с. 28—29.

⁴⁷ Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Т. I. СПб., 1900, вып. 2, с. 669.

⁴⁸ См.: Там же, с. 823 (см. перечень данных в книге «приговоров» дружек).

конюха, к дверям — придворника, к заслону — запешнова, к столу — стольника, на стол скатерочки переборчатые, ставчики решетчатые, ложечки кленовые, полотенца шелковые»⁴⁹. Возникает противопоставление: бытовая речь / торжественная речь. И эта торжественная речь организуется особым образом и в фоническом отношении.

Рифмованную речь дружек зафиксировал в своем исследовании П. С. Ефименко, который также привел уже упоминавшиеся «приговоры» «человека с железным крюком» (т. е. кочергой), которые представляют собой раешник: «Есь (есть) на чванку плеть шелкова о трех хвостах (концах): первый хвост короток, другой долог, третий стегать ловок. Здравствуйте, подпорожные гости (т. е. зрители со стороны), званы не званы, усаты, бородаты, холосты и не женаты, молодцы вожеваты (т. е. не совестливы), гладки головы, широки бороды, усы ваши долги. Вам стоять не смеяться и говорить не ухмыляться. Слушайте, послушайте (об женатых): своих жен на улицу не распускайте, будете распущать, то молодцы ребята будут хватать (подчищать)»⁵⁰.

Интересный материал о приговорах дружек содержится в исследовании Д. К. Зеленина, который связывает приговоры дружек с традицией скоморохов: «На древнерусских свадьбах ведущую роль играли скоморохи, потешные люди... В современной деревенской свадьбе преемниками старинных скоморохов являются (можно смело утверждать) дружки, именно старший дружка, так как младший, т. е. полудружье, играет довольно пассивную роль. Теперь на обязанности дружки лежит — повеселить на свадьбе „честную публику“ разного рода шутками, и дружка делает это в своих „приговорах“»⁵¹. Исследователь отметил, что «обрядовые приговоры... отличаются особенно торжественным тоном и частым повторением одних и тех же формул»⁵².

Небольшое по объему, но весьма значительное исследование Д. К. Зеленина — это своего рода хрестоматия

⁴⁹ Там же, с. 483—484.

⁵⁰ *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. I. Описание внешнего и внутреннего быта. М., 1877, с. 83 (рифмованная речь дружек приведена на с. 110, 111 и др.).

⁵¹ *Зеленин Д. К.* Свадебные приговоры Вятской губернии. Вятка, 1904, с. 3.

⁵² Там же, с. 4.

«приговоров» дружек. Совершенно обоснованно автор дает стихотворную запись приговоров:

Что есь в печи,
То все на стол мечи;
Что есь на горнушке,
То вези на телушке;
Что есь на окошке,
То вези на серой кошке;
Что есь на брусу,
То я сам унесу;
Что есь на залавке,
То вези на салазках:
Салазки осиновы,
Оглобельки ельшиновы (ольховые)... (29).

Среди рифм «приговоров» встречаются и акустические с расподоблением:

Сива свинья
Гнездо свела... (28)

Не бел горностай, —
Бегать стал... (29).

Маленьким и большим, —
Всем по пети аршин... (33).

Чтобы показать значение рифмы в приговорах дружек, были проведены выборочные подсчеты в относительно законченном отрывке — обращении дружки к поварихе⁵³; оказалось, что из 132 строк 92, т. е. приблизительно 69 %, зарифмованы.

В нашу задачу не входит освещение всех аспектов проблемы с привлечением всего многообразия материала; в данном случае важно наметить направление исследования, обозначив отдельные стороны проблемы. Приведенный материал достаточно отчетливо свидетельствует о том, что в *русском свадебном обряде значение речевого стиха важно и неоспоримо*. Характерно, что в свадебный обряд включались и рифмованные пословицы или пожелания, например: «Суженный урод будет у ворот» или «В первую ночь сына да дочь»⁵⁴. Это говорит о взаимодействии различных видов речевого стиха вообще.

⁵³ Там же, с. 27—30.

⁵⁴ *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, ч. 1, с. 74, 79.

Дальнейшего исследования требуют формы речевого стиха в других его проявлениях, а не только в речи дружек, например ответ на слова «большого свата со стороны жениха» в свадебном обряде с. Колпна Малоархангельского уезда Орловской губернии, зафиксированный П. И. Якушкиным: «Нельзя, двор худ: коней сведут». На что сват отвечает: «Мы сами, братцы, покараулим. Уж что ни взять, то взять, а пустите переночевать! Мы ездим здесь, купцы, ищем куниц, лисиц да красных девиц»⁵⁵.

Но как ни важна речевая форма стиха, в свадебной обрядовой поэзии она сосуществует с музыкально-речевой. *Музыкально-речевая* форма, занимающая существенное место в свадебно-обрядовой поэзии, основывается на целостной системе повторов, в которой роль чисто речевых повторов весьма существенна.

Начнем с того, что во многих песнях каждая строка повторяется дважды: «Что из устья березового, эхи-ли-ле» или «На горы на высокое» («Обрядовая поэзия Пинежья», 94).

И таких повторов много (см. с. 96, 104, 106, 107 и др.).

Могут повторяться не строки целиком, а полустиишия (удвоенное полустиишие и образует строку). Таково, например, начало песни «Конь бежит, конь бежит. . .»:

Конь бежит, конь бежит,
Да колокол звенит, колокол звенит. . . (63).

Подобным образом повторяются полустиишия в песнях «Князь молодой, князь молодой» (№ 76), «Тысяцкой, тысяцкой» (№ 98), «Хвалился князь, хвалился князь да. . .»:

Хвалился князь, хвалился князь да
Своим тысяцким, своим тысяцким,
Поносился, поносился
Крестовым батюшком, крестовым батюшком. . . (104).

Могут повторяться и части строк (стихов); как правило, повторяются заключительные слова — одно, два, три:

Что перед воротами Максимовыма, Максимовыма,
Что перед широкими Александровича, Александровича,
Тут и шла — протекала река серебряна, река серебряна. . . (95).

⁵⁵ Собрание народных песен И. П. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. Л., 1982, Т. 1, с. 93.

Повторы могут проходить через всю песню или захватывать часть ее, например начало:

С Кóстроми, с Кóстроми, йз города,
Из города, из Архангельского, да Архангельского. . . (93).

Через все произведение проходят повторы в песнях «Еще на дворе-то дождик нападываё, дождь нападываё. . .» (98), «Наша-то сваха богата, богата. . .» (109).

Такие повторы во многом обусловлены мелодическими ходами песен, но здесь значение словесных повторов не менее существенно, чем повторов музыкальных. Повторы усиливают выразительность речи (например, словесный повтор подкрепляется усилительной частицей «да»). В общей системе музыкально-речевых повторов трудно переоценить значение *повторов*, имеющих *чисто речевое* значение и организуемых чисто речевыми средствами. Среди этих повторов — рифма, внутренний повтор и удвоенный предлог, синтаксически расчленяющий речь.

Роль *рифмы* в свадебной поэзии (песнях и причитаниях) весьма существенна: хотя преобладают флексивные (большей частью — глагольные) рифмы, их организующая и ритмическая функции проявляются достаточно отчетливо:

Уж вы на чего, татонька, обзарились,
Уж на чего да обнадеялись?
Уж не на теремы ли высокие?
Уж не на улицы да широкие? (37).

Или глагольные рифмы, переходящие в созвучия прилагательных («молодѣшенька-зеленѣшенька»):

Не видала я у вас, родима мамонька,
Как утренняя зоренька занимается,
Как красно солнышко да выкатается. . . (37).

В причитании «Уж и родимый ты мой татенька. . .» (№ 62) из 15 строк шесть зарифмованы («тяжелую—веселую», «хаживал—важивал», «платочек—денечек» — 58). В причитании «Родима ты моя да сестрицынька. . .» (№ 139) из 34 строк 22 строки зарифмованы (125). Трудно оспорить тезис о большом значении рифмы, если из шести строк в четырех встречается рифма:

Уж ты родимая моя божаточка,
Крестная моя да матенка,
Во купелюшке меня да купала,
От купелюшки да принимала,
Во белых руках да держала,
Мене званьице да давала (39).

В подобных случаях рифма — неотъемлемый фактор стихообразования, элемент, без которого причитание рассыпается. Флективные рифмы могут быть акустически ощутимыми, когда повторяется много общих звуков: «грозную—непорозную» (124).

Причитание — это *переходная форма* между речевым и музыкально-речевым стихом. Переходная потому, что, по свидетельству музыковеда Ю. Красовской, «обрядовые причитания (похоронные, свадебные и бытовые), несомненно, являющиеся замечательными музыкально-поэтическими произведениями традиционного народного искусства, к сожалению, не могут быть записаны («расшифрованы») с помощью принятой европейской нотной системы обозначений, так как по интонационной сложности далеко выходят за ее рамки»⁵⁶.

Как бы ни трактовать особенности интонационного строя причитаний в музыкальном отношении, становится очевидным, что в *речевом* строе причитаний (взаимодействующим с музыкальным, но имеющим и свои автономные законы) роль рифмы существенна.

В песнях, как правило, рифма эпизодическая, но достаточно явственна как элемент их речевого строя. Но встречаются песни, где рифма проходит почти через все произведение. Такова песня «Татьяна полотна ткала. . .», где из 16 строк (не считая повторяющегося после каждой строки припева «Ай-люли, ай-люли, люли») зарифмованы 11 строк:

На подножке — белы заюшки,
На веревке — горностаюшки. . .
Тут Татьяна испужалася,
Тут Петровна перепалася,
Золоты кружки все смешались,
Сизы голуби разлетались. . . (104).

В рифмах свадебных песен и причитаний можно встретить и акустические с расподоблением, например в песне во время снаряжения невесты:

О — реди́ди, да крыльё́ прави́ли,
О — реди́ди, да крыльё́ правоё́. . . (69).

Созвучие «правили—правоё» говорит само за себя: в нем наиболее важна правая часть рифмующихся слов.

⁵⁶ Красовская Ю. О некоторых особенностях музыкального строя пинежских свадебных песен. — В кн.: Обрядовая поэзия Пинежья, с. 176.

Акустические рифмы с расподоблением встречаются неоднократно: «потолочной—придорожной», «косу—красоту», «на́руки—на́веки» (72—73), «князья—бо́яре—бо́льшие» (69), «непословна—непоклонна» (118), «нагоните—накопите» (120—121), «надобного—жалобного» (125) и др. Всецело на акустической рифме с расподоблением построена песня, обращенная к «тысяцкому» и включающая в себя четыре зарифмованных двустушия:

У тебя в огороде не снег ли?
Тысяцкой, не ослеп ли?
У тебя в огороде не мох ли,
Тысяцкой, не оглох ли?
У тебя в огороде не сад ли,
Тысяцкой, не озяб ли?
У тебя в огороде не тын ли,
Тысяцкой, не застыл ли? (66).

Помимо рифмы, в системе речевых повторов обрядовой поэзии определенную роль играют эпизодические *внутренние повторы* (которые иногда называют внутренней рифмой). Такие повторы, например, мы встречаем в причитании невесты во время девишника:

Уж вы девушки да подруженьки,
Прирасширьтесь да прираздвиньтесь... (57).

«Прирасширьтесь—прираздвиньтесь» — внутренний акустический повтор с расподоблением. Перед нами — горизонтальный повтор, как и в последующих примерах:

Дорога она, девья краса́та,
Жемчужна да повязочка,
Бисерна да присадочка,
Уж и *потемней-ка* да *почерней-ка*,
Уж и чернее-то да сажу потолочной,
Уж и грязнее грязи да подорожной (60—61).

Внутренний повтор «потемней-ка—почерней-ка» обрамлен рифмами, причем созвучие «потолочной—подорожной» — акустическая рифма с расподоблением.

Или в причитании:

Уж и любимая ты да моя подруженька,
Уж и Марья да Ивановна,
Дойди-ко да доступи-ко
До меня до красной девушки... (123).

Помимо горизонтальных (в пределах одной строки) наблюдаются вертикальные внутренние повторы, т. е.

в соседних строках. Внутренний повтор может как бы удлинить рифму, усилить осязательность и общую звуковую переключку соседних строк:

Уж нет *обручального* перстенёчка,
Уж нет *венчального* муженёчка (124).

Вертикальные повторы могут существовать и независимо от рифмы:

Не раскроется мать сыра земля,
Не расколется гробова доска. . . (124).
Родимый ты мой да батюшка,
Отпадает да право крылушко,
Отлетает да сизо перышко (127).

В первом примере — повторы в соседних строках: «не раскроется—не расколется»; во втором — повтор в начале строк («отпадает—отлетает») сопровождается диссонансом в конце строк: «крылушко—перышко».

Уже из приведенных примеров видно, что между внутренним повтором и рифмой может существовать определенная корреляция, взаимодействие. О корреляции свидетельствуют и те виды звуковой организации свадебной обрядовой поэзии, где рифма сопровождается внутренним повтором, а порой как бы переходит во внутренний повтор:

Уж ты родимый мой да брателко. . .
Уж сходи в *зелёненькой* да лесочек,
Уж сходи в *тёмненькой* да борочек,
Уж наруби *ельничку* да *березничку*. . . (38).
Уж стою я *убиваюся*, и стою — *расшибаюся*,
Горячими слезами да обливаюся,
Золотой косой да утираюся,
Белым платком да утираюся.
Ох, *темнёшенько*, девушки, *тошнёхонько*. . . (41).
А у нашего батюшка гора низка,
Гора *низка*, да вода *близка*. . . (53).

Преобладают внутренние повторы без расподобления, но встречаются и с расподоблением:

Уж и надь чесать-то да русы волосы
Уж и в *задосках* да под *занавесой*. . . (49).

Особое явление внутренних повторов (горизонтальных и вертикальных), автономных или соотнесенных с риф-

мой, — свидетельство существования системы чисто речевых звуковых соотношений, связанных с мелодическими движениями песен или причитаний, но *независимых* от них. Даже если соблюсти «условие целостного восприятия каждой песни как синтетического музыкально-поэтического произведения народного искусства»⁵⁷, нельзя не видеть действия *имманентных* речевых законов.

Такой же чисто речевой феномен — *удвоенный предлог* — А. Х. Востоков интерпретировал в свое время, приводя фольклорные примеры («на своем на добром коне»), как «особенность старинного русского языка»⁵⁸, а В. Я. Пропп и П. Г. Богатырев видели в нем средство художественной выразительности⁵⁹.

Удвоенный предлог расчленяет речевой поток, причем части фразы синтаксически обособляются одна от другой. Таково, например, расчленение части строки в песне, уже в начале которой встречается удвоенный предлог:

По сениям-сеничкам по батюшковым,
По частым-широким по матушкиным
Да княгиня по сениям похаживала,
Чья же-то по новым погуливала... (42).

В этой песне отчетливо видно, что удвоенный предлог, расчленяющий синтаксически единое целое («по новым сениям») на два звена («по новым по сениям»), включается в общую систему речевых повторов (повтор строки, повтор части строки, повтор отдельных слов, рифма).

Как правило, удвоенный предлог сопровождается увеличением слогового объема строки:

Да как-то пошла-пошла Никаноровна.
Да не за боярина, за того же за крестьянина (45).

Уж во крепость-то во крепкую,
Во крепкую да во глубокую (141).

Уж катался у меня на лошадях на разных... (146).

Но основное назначение удвоенного предлога — именно дробление речи и образование повтора, о чем

⁵⁷ Там же, с. 177.

⁵⁸ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1817, с. 117, 149 (примеч.).

⁵⁹ Пропп В. Я. Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М., 1958, с. 532; Богатырев П. Г. Язык фольклора. — Вopr. языкознания, 1973, № 5, с. 114.

свидетельствуют строки, в которых удвоение предлога не сопровождается увеличением слогового объема:

Уж накатается да туца грозная
Со громами да со гремучими,
Уж и с молниями да блестущими,
Уж да с частым да с мелким дождичком (51).

Такова последняя процитированная строка (в отличие от второй), где налицо выразительное дробление речи, причем повторение предлога взаимодействует с повторением усилительных частиц.

О художественно-выразительном значении удвоенного предлога свидетельствует и то, что он может сопровождаться (как мы только что наблюдали) усилительными частицами⁶⁰:

Уж накатитесь вы, да тучи грозны,
Уж тучи грозны да непорозны,
Уж и со буйныма да со ветрами,
Уж и со ярыма да со громами,
Уж и со частыма до со дождями (155).

К явлению удвоенного предлога примыкает нередкое в пинежской обрядовой поэзии отделение (и соответственно резкое обособление) имени от отчества:

Да много-много у Аннушки,
Много-много у Ивановны
Да много роду-племени. . . (96).
Нам сказали про Ивана-то — хитер,
Нам сказали про Андренча — хитер (96).

Таким образом, удвоение предлогов, порой, как видно, сопровождаемое усилительными частицами, включается в общую систему речевых повторов как средство, которое расширяет диапазон своеобразной выразительности обрядовой поэзии.

Рифмованные заговоры привлекли внимание Б. А. Рыбакова⁶¹ и Л. И. Тимофеева, который, опираясь на книгу Л. Н. Майкова «Великорусские заклинания» (СПб., 1869), пишет: «Как известный тип речи заговоры, заклинания и близкие к ним словесные формы сложились, конечно,

⁶⁰ О значении «усилительно-ограничительных, или выделительных частиц» см.: Виноградов В. В. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). 2-е изд. М., 1972, с. 522—523.

⁶¹ См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981, с. 135. Автор приводит примеры рифмованных заговоров.

чрезвычайно давно и складывались крайне медленно. То, что записано в XVII веке, хранит наряду с наслоениями христианства и более древние традиции (некоторые упоминания о стрелах, луках и копьях, а не об «огненном оружии», как обычно, могут быть и старше), но высокая степень их речевой разработки, устоявшиеся формулы, повторяющиеся однородные обороты, своего рода „жанровые“ различия свидетельствуют о длительнейшем процессе их развития, о скрытой в них величайшей драматичности. В основе их прежде всего лежит обращение к высшим силам, во времена христианства — к богу, дьяволу, то есть они предельно экстремальны, пространством они не ограничены („Ключ — небо, замок — земля“), так же как и временем („во веки веков“), заклинатель переступает все границы. . .

Ему не хватает одного слова, он его удваивает („дни дневать, часы часовать“, „сухота сухотучая“, „тоска тоскучая“, „кручина кручинская“, „рыда рыдучая“); речь его замыкается „тридевятью замками“, запирается „тридевятью ключами“, произносится про себя, шепотом, заключающие ее слова можно открыть только перед смертью. Она предельно экспрессивна, и потому-то она вся, можно сказать, „бродит“ стихом, так весомы и напряжены ее „твердейшие слова“, слово в ней „твердо и лепко“»⁶².

Русская классическая этнография и фольклористика XIX—начала XX в. уделяла заговорам немалое внимание, но их звуковая организация исследована весьма неполно. Поэтому не удивительно, что можно встретить и такие (по меньшей мере не аргументированные!) суждения: «Заговоры и заклинания — прозаические (? — Б. Г.) произведения магического характера и практического назначения, самостоятельной художественной функции не выполняют»⁶³.

О том, что речь заклинателя, по словам Л. И. Тимофеева, «бродит» стихом (а порой — добавлю от себя — и является таковым), свидетельствует не только материал книги Л. Н. Майкова «Великорусские заклинания», но и данные, приведенные П. С. Ефименко и Д. К. Зелениным. В «Материалах по этнографии. . .», о которых уже говори-

⁶² Тимофеев Л. Слово в стихе. М., 1982, с. 38—39.

⁶³ Акимов Т. М., Архангельская В. К., Бахтина В. А. Русское народное поэтическое творчество: (Пособие к семинарским занятиям). М., 1983, с. 75.

лось, есть раздел «Заклинания, наговоры, обереги»; в нем мы и встречаем заговоры, которые порой — целостные стихотворные произведения (графическое расположение дано мной):

Дождик, дождик, перестань,
Мы поедем на ердань,
Богу молиться,
Христу поклониться.
Как у бога сирота
Затворяет ворота,
Ключиком-замочком,
Золотым платочком ⁶⁴.

Могут возразить, что перед нами — более современный заговор, хотя и он уходит в глубь веков. Но вот обращение к «зоре» (заговор от «ночницы или полуночницы»): «Зоря-зоряница! Возьми бессонницу, неугомонницу, а дай нам сон-угомон» (199). Почти сплошь зарифмован «заговор крови»: «На острове на Буяне стоит столб, на этом столбе сидят три девицы, все родные сестрицы; шьют, вышивают, кровавые раны зашивают. Едет царь, под ним конь карь; конь не прянет, руда не канет, аминь» (211).

Характерно, что даже в заговорах, полностью не зарифмованных, встречаются зарифмованные группы слов, нередко имеющие характер своего рода формул: «Встану я, раб божий имярек, благославясь, пойду перекрестясь, из избы дверями, из двора воротами...» (141), «...из двора воротами, в чисто поле за дворами» (198), «ни щипоты, ни ломоты» (211), «...Ты, нитка, оборвись, а ты, кровь, уймись» (211).

В рифму даны враги человека — «трясавицы»: трясея, ломея, томея, пухея, желтея, гладея (207); трясея, гнетея, злобея, глядея, глушея, ломея, пухлея, желтея, неядея, корчея, хрипушея, плясея (209). Все эти мифические существа имеют эпитет «окаянная»:

Ты еси трясея окаянная, отъиди,
Ты еси гнетея окаянная, отъиди... (209).

В «Сборнике малороссийских заклинаний» П. Ефименко (М., 1874) содержится более 200 текстов. *Из первых 100 заговоров в 60-ти (т. е. 60 %) в той или иной степени*

⁶⁴ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. II. Народная словесность. М., 1878, с. 157 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

присутствует рифма. Среди них встречаются и стихотворные произведения:

Выплынь, бабко,
Дам тебе ябко.
Гайку, гайку!
Дай гриба и бабку,
сыроежку
в добру дежку,
красного ловця
з доброго молодця!
Дощику, дощику,
зварю тебе борщику
в зеленому горщику;
секни, рубни, дойницею,
холодною водицею! ⁶⁵

Существенна роль звуковых повторов и в пинежских заговорах. При этом рифма может функционировать двояко: 1) в строфах; 2) в отдельных созвучиях, не образующих строфы. Обе эти особенности проявляются уже в первом заговоре «На кровь». В этом кратком тексте три предложения, и первое из них, по сути дела, двустипшие со смежной рифмовкой:

Шел я по нитке, нитка сорвалась,
у рабы божьей Нади кровь унялась (168).

Во втором и третьем предложениях — очень отчетливые внутренние повторы: «*Стань*, руда, не *кань*! Будьте мои слова *крепкй, лепкй*, пользительны» (168).

В редких случаях заговор состоит из предложений — строфических образований, например «Корову ставить»:

Дедушко-доможирушко,
пой мою скотинушку.
Пой да корми,
да гладко води (172).

Приведу примеры своеобразных строфических образований с рифмами (как правило, они составляют часть заговоров):

Пусти, баенка, помыться-попариться,
раба божья Алексея на здоровье поладиться (170).

⁶⁵ Сборник малороссийских заклинаний / Составил П. Ефименко. М., 1874, с. 10, 34, 63. См. также: Свадебный обряд, песни и заговоры Томского округа. По рукописи С. П. Каффки приготовил к печати Д. К. Зеленин. Перепеч. из XXV т. «Записок Уральского общества любителей естествознания». Екатеринбург, 1905, с. 25.

Стану, благословясь,
пойду перекрестясь,
из избы дверями,
из двора воротами,
стану на восток глазами (170).

Не ночуй на бору,
ходи ко двору (174).

Ветрам-ветерочкам,
вехорям-вехоречкам
покорюсь я,
поклонюсь я (175).

Из избы дверями,
из двора воротами,
с улицы щепой,
с подгорья дресвой (262).

Между полярными явлениями (строфическими образованиями с рифмой и внутренними повторами) располагаются промежуточные типы особой звуковой организации. В них часть предложения зарифмована очень отчетливо, но в другой части рифма отсутствует, и *законченного* строфического построения не возникает. Таково начало заговора «На исполох»:

По полям, по долам,
по зеленым лугам,
и по желтым пескам,
и по быстрым рекам
ходил раб божий Иван (170).

Пять однородных рифм «полям—долам—лугам—пескам—рекам» не находят столь же ощутимого подтверждения в последнем повторе «Иван» (впрочем, его можно трактовать как завершающую акустическую рифму с расподоблением, но такое истолкование будет небесспорным).

Переходные формы встречаются и в других заговорах:

Не летай в леса дремучи,
а лети к рабу божью Ивану,
к ему в печенку,
к ему в селезенку,
чтоб он не мог *ни жить, ни быть*
без рабы божьей Марьи,
ни дня дневать,
ни ночи ночевать,
ни минуты коротать («Присуха», 174).

Встану не благословясь,
выйду не перекрестясь,
из избы не дверями,
из двора не воротами,
мышинной норой,
собачьей тропой,
встану на северну сторону («Отсуха», 175).

В первом примере из девяти условно отмеченных мною строк пять зарифмованы, и зарифмованные звенья (я не употребляю в данном случае термин «строфа») отчетливо выделяются в этом едином интонационно-синтаксическом образовании (двучленные и трехчленные звенья). Во втором примере три двучленных звена замыкаются одиночной нерифмованной строкой.

Своеобразное строфическое образование — замыкающие некоторые заговоры формулы:

Ключ в море,
замок в роте (169, 171).

Наряду с рифмами, образующими особые стиховые звенья (вплоть до строф), существенны и внутренние повторы в строках: «крепкй, лепкй» (168), «крепкй и емкй» (169), «Как на ножике, на острое — *ни щипоты, ни ломоты*» (168), «... с ясных очей, с кровяных печеней» (170), «Всяки завидности, всяки ненавидности» (170), «Царь морской да царь двинской, да царь пинежской...» (172) и др.

Внутренние повторы, несомненно, выделяют слова в общем речевом потоке, но не в той степени, как рифмы в стиховых звеньях. Но все же внутренние повторы, дробящие речь, вычленяют слова на общем речевом фоне: «Подите в темны леса, в сини моря, в зыбучи болота. Там вам *еденьё, питеньё и кушаньё*. А раба божья Ивана *не знайте и век не хватайте*» (258).

В двучленных звеньях могут быть акустические рифмы с расподоблением:

Звезда до зари, заря *дó свету*,
у рабы божьей Татьяны ожог *дó слова* (163).

Или такие рифмы: «девки-красноволоски — женки-красноголовки» (170), «вымечка—титечки» (173). Есть и спорные случаи:

...стану на восток *глазами*,
тылом *на запад*... (169).

Может быть, «глазами—на запад» — акустическая рифма с расподоблением?

В конечном итоге из 33 помещенных в основной части книги заговоров (часть из них приведена и в комментариях) лишь в двух (№ 192, 204) отсутствуют звуковые повторы в той или иной форме (правда, синтаксическое членение в них достаточно отчетливо). Все это свидетельствует о том, что еще в языческой поэзии звуковые повторы в чисто речевых (а не только в синтетических, музыкально-речевых) жанрах фольклора были весьма существенны.

Практически совсем не привлекала внимания в последнее время звуковая организация (в том числе рифма) *календарно-обрядовой поэзии*. Не претендуя на всестороннее изучение этой проблематики, обратимся к новогодним песням (колядкам, овсeneвым, щедровкам), представленным в упомянутом сборнике «Календарно-обрядовая поэзия сибиряков». Наблюдения над этим материалом свидетельствуют о том, что специфическая звуковая организация существенна настолько, что, по сути дела, отсутствуют песни, начисто лишенные рифмы или внутренних повторов.

В исследованном материале из 150 песен лишь две лишены рифмы, и то есть спорный случай звукового повтора в конце строк: «солнышко—звездочки» и «А куры, куры рябые»⁶⁶. Следовательно, *почти 99 % текстов зарифмованы или имеют внутренние повторы*.

О большом значении рифмы в зимней календарной поэзии свидетельствует и значительное число зарифмованных текстов, данных в качестве иллюстрации в монографии Л. Н. Виноградовой⁶⁷.

В новогодних песнях сибиряков, где представлены формы восточно-славянской календарно-обрядовой поэзии, можно выделить следующие типы *звуковой организации*: 1) сплошная рифмовка; 2) преобладание рифменной организации; 3) эпизодическая рифма; 4) внутренние повторы; 5) взаимодействие рифмы с внутренними повторами.

Сплошная рифмовка представлена, например, в песне «Де коза ходя» (27), где последовательно идут четыре двустипия, завершающиеся дважды повторенной неза-

⁶⁶ Календарно-обрядовая поэзия сибиряков. Новосибирск, 1981, с. 28 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

⁶⁷ См.: Виноградова Л. Н. Зимняя и календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982, с. 25, 26, 27, 33, 41 и др.

рифмованной строкой, которая еще более оттеняет особенности звуковой организации этой песни. Такова же песня «Сею, сею, посеваю», где последовательно даны три двустишия (76). Такова же песня «Сето, сето — на новое лето», первая строка которой, видимо, графически должна быть воспроизведена иначе, с разбивкой на две части:

Сето, сето —
На новое лето.
Зароди, боже, пшаницу,
Всяку пшаницу:
Чтобы в печи — пирогами,
На гумне — коробами! (83).

Этот вид звуковой организации в нашем материале занимает 20 % текстов.

Основной массив включает в себя второй и третий типы, т. е. с преобладающей или же эпизодической рифмовкой. Но характерно, что первый и второй типы (сплошная и преобладающая рифмовка) составляют около половины всех текстов.

Песни с преобладающей рифмовкой занимают около 30 % текстов. Такая организация представлена в песне «Таусень, таусень», где зарифмованные строки чередуются со строками, лишенными созвучий (процитирую начало песни):

Таусень, таусень,
По проулочкам, по переулочкам.
Коляда, коляда,
Поддай пирога!
Не дадите пирога —
Мы корову за рога... (51).

Лишь в конце песни созвучия отсутствуют.

Существенное место в обследованном материале занимают песни с эпизодической рифмой, возникающей на фоне строк с отсутствующими созвучиями. Например, в песне «Коляда-дуда» рифмуется начало и конец:

— Коляда-дуда,
Где была?
— Коней стерегла...
— А где мужья?
— На покосе.
— Что делают?
— Соломат варят,
Только ложки говорят (50).

Песен с эпизодической рифмой — около 30 % всех текстов.

Среди рифм песен немало акустических с расподоблением: «столе—столбе» (25), «сала—стала» (26), «коза—госпожа» (28), «радуги—радости» (34), «берем—серебром» (38), «порог—пирог» (53), «добра—дала» (55), «напекла—окна» (56), «колядки—коротки» (60), «гривну—выбью» (61), «стояла—кудрява» (69), «овсень—по всем» (70), «восходил—господин» (70), «солнушко—женушка» (70), «Варвара—роняла» (74), «ямочки—ярочки» (75), «пирогамы—коробамы» (83), «господину—скотину» (87) и др.

Приведенный материал говорит о богатстве и акустическом многообразии рифмы в зимней календарной поэзии сибиряков и резко диссонирует с суждением И. Земцовского о том, что «внешне» рифмы «весьма примитивны»⁶⁸.

В звуковой же организации некоторых песен, где конечные созвучия отсутствуют, существенное значение имеют внутренние повторы. Конечно, многое в истолковании (как мы уже видели) зависит от системы восприятия и соответственно — графической фиксации, при которой внутренние повторы могут легко превратиться в рифму. Это видно, например, в текстах № 17, 19, 20 (в одном случае — внутреннее созвучие, в другом — рифма):

Хозяин-от в дому, как Адам в раю. . .

Хозяюшка в дому, как пчелочка в меду. . . (36).

Как хозяйюшка в дому, как оладья во меду. . . (38).

Хозяин во дому,

Что Адам во раю;

А хозяйка во дому,

Что оладья во меду (38).

Не всегда возможно определить характер повтора. Как трактовать, например, песню «Сею, сею, посеваю»:

Сею, сею, посеваю,

С Новым годом поздравляю!

Со скотом, с животом,

Со скотинкою, с животинкою!

Открывайте сундуки,

Подавайте пяточки.

Не дадите пяточок —

Мы коровку за бочок (87).

⁶⁸ Земцовский И. Песенная поэзия русских земледельческих праздников. — В кн.: Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970, с. 47 (Б-ка поэта, большая серия).

«Со скотом, с животом», «со скотинкою, с животинкою» — что это, — короткие строки, образующие двустипхи, или внутренний повтор?

Учитывая это обстоятельство, важнее отметить, что особая звуковая организация песен, независимая от их методического строя, сохраняется.

Звуковые повторы могут быть сплошными, в каждой строке. Так построена песня «А колядочки, блины-ладочки»: в ней четырежды повторяется строка «Коляды, святые вечерочки», а каждая неповторяющаяся строка имеет внутренние повторы:

А колядочки, блины-ладочки. . .
А колядные — блины ладные. . .
А троецкие — блины грецкие. . .
А петровские — не таковские. . . (59).

Трудно отрицать особое звуковое речевое построение песен, если встречается даже эхонический повтор: «Ходит Илля на Василя» (77), «Ходя Илья на Василья» (81), «Ходит Илья на Василя» (82). Подобная организация независима от мелодических ходов песен.

Среди повторов встречаются и акустические с расподблением: «Манечка-пани, пойдем с нами» (46), «Коляда молода» (55), «А пятый — овса, наша песенка вся» (53).

И, наконец, внутренние повторы могут взаимодействовать с рифмой, образуя цепь звуковых соответствий:

Подавай, не ломай,
Все на целой подавай (63).

Тох-тох торорох
Зародись, божий горох. . . (85).

В других случаях повторы сопровождаются строками, лишенными созвучий, хотя само повторение слов включает внутренние созвучия в общую систему звуковых соответствий:

Ой, Арсенька, Арсенька,
Мы ходили, мы ходили
По проулочкам, по заулочкам (94).

Внутренние повторы могут чередоваться с рифмой:

Кто не даст пирога,
То корову за рога.
Свинку за щетинку,
Лошадку за гривку (65).

Коляда молода,
Кишки да лепешки,
Свинные ножки (66).

Приведенный материал, естественно, не исчерпывающий особенности звукового строения зимних календарных песен, свидетельствует о большом значении *собственно речевых* элементов в их общей звуковой организации.

Можно сделать общий вывод о том, что известные представления о синкретизме (или синтетическом характере) песен, по крайней мере по отношению к обрядовым, неполны: в последних явно проступает *собственно речевая организация*, независимая от музыкальной, связанная со словесным началом и включающаяся в общую систему звуковых повторов при сохранении своих имманентных законов. Этот вывод относится и к свадебным песням ⁶⁹.

Культура русской (и шире — восточнославянской) рифмы имеет свои оригинальные многовековые истоки. Классическая рифма берет начало в различных видах фольклорной рифмы. Недопустимо пренебрегать акустическим богатством народного творчества, которое явилось основой для формирования многих видов и современной рифмы, в частности рифмы Маяковского.

Без изучения звуковой организации пословиц и поговорок, различных форм обрядовой поэзии невозможно составить верного представления о выразительных возможностях русской стиховой культуры в целом ⁷⁰.

⁶⁹ Н. П. Колпакова обратила внимание, что звукопись тесно взаимодействует с рифмой: «Наконец, нередко все эти приемы строения и звукописи, как и в причете, тесно переплетаются между собой и создают одну неразрывную, плотную поэтическую ткань, дополняя и подкрепляя друг друга расцветкой и разнообразием узоров» (Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы. — В кн.: Лирика русской свадьбы. Л., 1973, с. 251). Но дело не только «в плотной поэтической ткани», а в целостной системе речевых повторов.

⁷⁰ До сих пор можно встретить суждения, что «сама оппозиция „стих—проза“ еще не поселилась в сознании древнерусского человека, в лексиконе которого не было даже обозначающих ее терминов» (Федотов О. И. Рифма и стих (у истоков русской стиховой культуры). — Рус. лит., 1984, № 4, с. 65). Но учитывают ли сторонники такой точки зрения, что в народном лексиконе издревле существовала оппозиция «складная речь—нескладная речь» и были термины «склад» и «лад» («Ни складу, ни ладу»)? Эта последняя оппозиция — реальность русской художественно-речевой культуры.

ГРИФОС: ПРЕДМЕТНОЕ И СЛОВЕСНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО МИФА

Г. Ч. Гусейнов

В VI книгу своего «Предметного словаря» навкратит Юлий Поллукс, бывший в последней четверти II в. профессором риторики в Афинах, включил слова, касающиеся застолья (τά στυπτοῖα ὀνόματα). От лексики, гнездящейся вокруг «топчанов» и «сотрапезников», «вина», «мяса», «рыбы», «дичи», «зелени», «поваров» и «рукомойников», Поллукс приводит ученика и читателя к розам, фиалкам, лилиям, анемонам, гиацинтам, к тимьяну, чабрецу и доброму десятку других цветов, из которых делались венки для пирующих, продолжает: «К словам, входящим в круг застольных, принадлежат, конечно же, загадка (αἶνιγμα) и гриф (γρίφος); загадками забавляются (παιδιά), а вот грифы — это целая наука (σπουδή): разгадавший его при перемене блюд получал в награду кусок мяса, а не осиливший грифа выпивал кубок рассолу¹. Именем своим гриф обязан рыбацкому сачку (τοῖς ἄλμειπτοῖς γρίφοις). Предмет грифа именуется киликеем (κυλικεῖον). Грифами прославился софист Феодект, развивший искусство запоминания и называвший грифы памятниками (μνημόνια)» (VI, 107—108). Упомянув затем застольные песни, круговую песнь-сколий, вручение выдержавшим ночное пиршество кунжутных и пшеничных лепешек, Поллукс описывает игру в коттаб и, наконец, перечисляет выражения со значением «расходиться по домам».

Итак, начав с шутки-загадки (αἶνιγμα-παιδιά), сотрапезники переходят к серьезному состязанию (γρίφος-σπουδή), победитель которого удостоивается права исполнить песнь под звуки лиры, а завершает пиршество игра в коттаб. Бесхитростная схема застольных состязаний нарастающей трудности в § 107—112 VI кн. «Ономастикона» содержит, однако, нечто большее, чем расшифровку знаменитой формулы σπουδογέλοιοι (смесь серьезного и смешного), отправной точки сократического диалога-симпосия от Платона до Юлиана².

¹ Или даже просто морской воды (ἄλμα).

² См., например: Кислова М. М. Типы «смешного» в «Пире» Платона. — Вопр. классической филологии, 1973, № 5, с. 158—159.

Две вещи в пассаже Поллукса привлекают особое внимание. Первая — термин *κνλμξεῖον*, обозначающий предмет, с помощью которого загадывается гриф, вторая — упоминание Феодекта из Фаселиды. То обстоятельство, что от Феодекта не дошло ни одного сочинения, а немногочисленные фрагменты не позволяют выносить определенных суждений о характере его творчества³, не отменяет распространенного в античности взгляда на него как на выдающегося писателя — трагика и ратора. Это в его честь Аристотель назвал «Феодектиями» свой риторический трактат, а в «Никомаховой этике» и «Поэтике» как образцы совершенства рассматривает трагедии Феодекта «Линкей» и «Филоктет». Дионисий Галикарнаский, Исей, Плутарх называют Феодекта учеником Исократы, в словаре Суды говорится, что его учителями были также и Платон и Аристотель. Вместе с тремя другими знаменитейшими ораторами Эллады его пригласила карийская царица Артемисия для составления эпитафии ее мужу, царю Мавсолу. Феодект умер в Афинах и был похоронен в почетнейшем месте — у Священной дороги, соединявшей Афины с Елевсином (Plut., X orat., 837 d). Фаселиты в знак скорби по самому знаменитому своему земляку установили на рыночной площади статую Феодекта⁴. Здесь перечислено практически все, что известно о Феодекте⁵, и мы вряд ли узнаем, что в точности имел в виду Поллукс, когда называл его *μνημονικός* (VI, 108). Очевидно только, что речь идет о том разделе риторики, который касается запоминания и непосредственно предшествует «говорению» — воплощению риторического произведения. Понятно также, что методика запоминания представляла все большие трудности по мере угасания предписываемой традиции словесного искусства на фоне цветения письменной культурной традиции⁶.

Мнемотехника Феодекта возникла не на пустом месте, и упоминание о ней в словаре Поллукса — одно из последних свидетельств существования жанровой формы, изучение которой то заслонялось, то подготавливалось исследо-

³ Впрочем, Пикар-Кембридж полагает, что Феодект писал в манере Еврипида (in: The Oxford Classical Dictionary. Oxford, 1973, s. v. Theodectes).

⁴ (Σλουδογέλοιος) Александр, царь Македонский, мешая слезы и вино, осыпал эту статую цветами (Plut., Alex., 17).

⁵ См. о нем также у Цицерона в «Ораторе» (172, 194, 218).

⁶ См., как развивает эту тему Платон в «Федре».

ванием ее позднейших рецидивирующих воплощений (экфраза) ⁷.

Суть интересующей нас жанровой формы обнаруживает синонимия *μνημόνιον-κυλινδρῶν*. Действительно, памятка — это прежде всего вещь, и гриф как жанр застольной словесности обслуживается соответствующими предметами, в первую очередь — расписной посудой. Столетия, разделяющие словарь Поллукса ⁸ и эпоху перехода от предписьменной культуры к письменной (от «архаики» к «классике»), не лишают эту книгу памяти о вещах, служивших агрегатами для возбуждения поэтического вдохновения в те времена, когда вещь была устойчивым элементом произведения словесности, а речь, импровизация исполнителя оставалась эфемерной гетерогенной филиацией вещи ⁹. В эту эпоху изображение и слово стоят друг к другу в том же отношении, что текст и картинка в книжках для детей, еще не умеющих читать. Ребенок ли считывает свой рассказ с изображения, посредник ли импровизирует свой, отталкиваясь от картинки и подписей, — неважно. Существенно то, что изображение помещено в сердцевину устного предания, оказываясь, таким образом, вещественным залогом произведения устной словесности. Образцом залога и является киликей из «Ономастикона». Но чтобы взглянуть на вазопись как на промежуточную форму бытования произведения словесного искусства, увидеть в ней посредницу между божественным словом и певцом, особый тип текста, необходимо хоть немного осмотреться среди других вещей Мнемозины.

О памятниках такого рода, рассчитанных на истолкование знатока, известно немало. Три ступени приближения к этим вещам нам доступны. На первой — художественный инвентарь эпоса (пример — гомеровский щит Ахиллеса); на второй — знаменитые в древности многофигурные мифологические композиции, описание которых занимало

⁷ См.: принадлежащие к числу последних работы: Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации. — В кн.: Славянское и балканское языкознание. М., 1977, с. 259—283; Она же. Vox rei: надпись и изображение в греческой вазописи. — В кн.: Культура и искусство античного мира: материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1980.

⁸ «Ономастикон» Поллукса дошел в сокращении.

⁹ В экфразе наоборот, описываемая вещь — нарочитая мнимость, чистая условность, а единственная реальность, устойчивый элемент произведения — записанный текст экфразы.

филологов — антикваров и реконструкторов древней греческой культурной традиции (таковы, например, трон Аполлона в Амиклах, ларец Кипсела, описанные Павсанием, III, 18—19; V, 17—19). Наконец, на третьей ступени — только сами вещи — от грандиозных архитектурно-скульптурных ансамблей вроде Парфенона до сохранившихся многочисленных памятников греческой вазописи, глиптики и торевтики¹⁰. Нетрудно увидеть за всем этим общий источник, о котором сказано у О. М. Фрейденберг: «Вещь как космос: в таком значении до нас дошло много описаний искусно сделанных вещей, на которых изображена первобытная вселенная. Выжженный руками гончара горшок, сотканный полог, вылепленный кубок, вооружение героев — эти вещи передавали мифы рядом со словесным их оформлением. . . Миф о Троянской войне, прежде чем стать повествованием, служит узором для тканья Елены. . . Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды — они рождаются мифотворческим смыслом. . .»¹¹. Необходимо, может быть, только одно замечание. Вещи Мнемозины рождены словом, а «мифотворческий смысл» — это и есть их «словесное оформление». Принадлежащие, однако, эпохе предписьменности (или предграмотности, VII—VI вв.), вещи эти в большинстве случаев безнадежно утратили свою словесную ауру. За сотни лет они так привыкли оставаться явлением изобразительного и декоративно-прикладного искусства, что приходится прибегать то к хитростям, то к трюизмам для привлечения их хотя бы на периферию филологического изучения, которому они принадлежат по праву: действительно, «писать» и «рисовать» по-гречески значит просто «процарапывать» — *ξύσσει*, а *ὑφίσταται* превращаются в «буквы», «записи», «писание», отбыв прежде службу «линий» и «изображений». Ключевой вопрос здесь, следовательно, в смене механизма повествования.

1

Первая задача записи-графики — тайнопись: содержание записи должно быть скрыто от посредника, от чужого. В VI песне «Илиады» сын Гипполоха Главк рассказывает

¹⁰ Речь не идет о таких вещах, как, скажем, запечатлевшая весь сюжет «Илиады» мозаика на корабле, построенном Архимедом для Гиерона Сиракузского (Athen., 206 d—209 b): чисто иллюстративный характер этого произведения, созданного в эпоху сформировавшейся книжности, выводит его за пределы нашей темы.

¹¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 71.

сыну Тидея Диомеду о своем происхождении (145—211). Центральная фигура в его рассказе, конечно же, дед Главка Беллерофонт, основной мотив — миф о том, как Антия, жена гостеприимца Беллерофонта царя Прета, объявила мужу, что гость «желал насладиться любовью с ней, с нехотящей». Прет поверил, но не решился поднять руку на Беллерофонта и послал того к своему тестю, ликийскому царю Иобату, а с собою дал ему «погибельные знаки» (σῆμα κακόν), начертанные на складной дощечке.

Дщицу же тестю велел показать, да от тестя погибнет.

Увидав σῆμα κακόν, Иобат подверг Беллерофонта известным испытаниям, но в конце концов и он «познал знаменитую отрасль бессмертных»:

В доме его удержал и дочь сочетал с ним царевну.

Все последующие изложения этого мифа, восходящие либо к тексту Гомера, либо к трагикам, делают из «дщицы» Прета «письмо» (Аполлодор, II, 3, 1), «таблички для чтения» (Гигин, Fab., 57, 2), незаметно превращая истолкование знаков Прета Иобатом в чтение общезначимого, так сказать, текста. Любопытен спор схолиастов «Илиады»: один, «упрощенец», говорит ¹², что «знаки — это буквы, а дщица — табличка для письма». Зато «ученый», тот, кто пользовался комментарием самого Аристарха, пишет, что не следует думать, будто речь идет о письменах: «писать» означает здесь «вырезать» (ξέσαι); так, «нацарапав изображение (εἰδωλα), Прет дал знать об этом своему тестю» ¹³. Речь идет о пиктограмме, которая может быть истолкована двояким образом. Прет не должен был просить Иобата убить Беллерофонта, ему довольно было описать тестю покушение на Антию. Остальное происходит в соответствии с тем или иным истолкованием послания Прета: Иобат подвергает Беллерофонта испытанию и отдает ему дочь и царство. Все это можно было бы считать ни к чему не обязывающей мифологической завитушкой ¹⁴, если бы не распространенность мотива в историческое время.

¹² In: Scholia Graeca in Homeri Iliadem / Ed. W. Dindorf. Oxonii, 1875, vol. III, VI, 168.

¹³ Ibid., vol. I, VI, 169.

¹⁴ Ср. пиктограммы Филомелы в кн.: Apld., III, 14, 8; Ovid., Met., VI, 412—676.

Стоит сопоставить сюжет с Беллерофонтом у Гомера и мифографов с родственными эпизодами из «Истории» Геродота, посредника между письменной и предписьменной традициями, выступающего здесь в качестве и основного, и дисциплинирующего источника. В одном (I, 123—126) речь идет о послании Гарпага к Киру, содержащем призыв к восстанию против Астиага и зашитом для надежности в зайца, доставленного к Киру вернейшим слугою Гарпага, для отвода глаз снабженным причиндалами охотника (а именно «сетью» — синонимом «загадки»: δίχτυον = ὑρῖφος). Получив, по словам Геродота, «книжицу» (βιβλίον) с письменами, Кир разыграл грандиозный спектакль-басню: «записав в книжку то, что хотел», он объявил персам, что назначен их полководцем и просит всех их явиться, имея при себе серпы; весь следующий день персы по его приказу срезали этими серпами заросли терновника; на третий день Кир устроил роскошное пиршество, пожертвовав на это весь скот своего отца Камбиза, и все это для того только, чтоб на свой вопрос, который из двух дней лучше, услышать, что день пиршества, конечно, прекрасней дня изнурительного труда. Таких дней будет больше, если вы согласитесь выступить вместе со мною против Астиага и мидян, сказал он персам.

Разительный контраст архаичной энигматики войны с терновником, заклания отцовских стад и «классического» мотива переправы через кордон (τῶν ὁδῶν ὑφ' ἄλλασσόμενων) нелегальной корреспонденции заставляет усомниться не только в подлинности, но и в самом факте написания какого бы то ни было письма: не довольно ли было Киру увидеть «охотника с сетью и пойманным зайцем», чтоб соответствующим образом истолковать послание Гарпага?

Другой, эллинский пример — знаменитое послание перешедшего на сторону персов спартанца Демарата, содержащее предупреждение о начале персидского нашествия на Элладу. Демарат, по словам Геродота (VII, 239), нацарапал письмо прямо на дощечке, которую залил воском, и отправил его в Лакедемон. Дочь Клеомена и жена Леонида, догадливая Горго¹⁵, соскоблила воск и прочитала то, что хотел сообщить Демарат. Мог ли Демарат идти на такой риск, не достаточно ли красно-

¹⁵ Горго вообще играла в семье особую роль угадчицы в сложных ситуациях, о чем свидетельствует сам Геродот (V, 51).

речивым посланием (лаконца лаконцам!) была неисписанная «дщица»?

Наконец, последний — третий пример того, как письменная традиция переиначивает на свой лад дописьменный семиозис, — рассказ Геродота о выдумке Гистиея (V, 35—36): желая передать из Сус в Милет тирану Аристагору призыв поднять восстание против Дария, этот Гистией обрил своего вернейшего раба, вытатуировал на его голове (τὴν κεφαλὴν ἐστίξε) свое послание, дождался, пока отрастут волосы, и через кордоны (φυλασσομένων τῶν ὁδῶν) отослал раба в Милет с единственным поручением — просить Аристагора обрить его и осмотреть голову, знаки на которой обозначали восстание (τὰ δὲ στίγματα ἑστῆμα ἰνὲ ἀπόστασιν). Несмотря на извечное и повсеместное употребление татуировок в качестве средства хранения наиболее значимой информации, а также легкость, с которой в целях конспирации обритая голова слуги была немедленно по прочтении отрублена, все же данное сообщение Геродота не выдерживает критики, ибо тавтологизирует сам по себе достаточно значимый акт (ср.: IX, 24; II, 66). Любопытны следы, выдающие в этих «знаках» (στίγματα) протезы: уточняя имевшееся в его руках сообщение, Геродот в трех фразах пять раз повторяет глагол σημαίνω, сопровождая сказанное личным клеймом-оговоркой «как я говорил выше» (ὥς καὶ πρότερόν μοι εἴρηται).

Правда, во всех трех случаях мой аргумент, как всякий аргумент ad hominem, страдает недоказуемостью. Но зато он определенно опирается на узус. Суть этого узуса в том, что пользование словом в предписьменных культурах — едва ли не самая опасная из житейских и полисных процедур. Вес слова здесь неизмеримо выше, чем в последующие эпохи торжества письменности. Вот почему его предпочтительней скрыть за вещью: Геродоту такая установка уже чужда.

Много сказано и написано о древнегреческом переживании времени как циклического замкнутого пространства, совсем не приходится слышать о невероятных возможностях, предоставляемых такой картиной мира словесному творчеству. Ведь тут любая вещь может быть расценена как знамение, нуждающееся в истолковании, а речь — как прорицание, все равно, говорится ли в ней о невероятном побочном следствии грядущих событий («Колиадские жены ячмень будут жарить на веслах», VIII, 96: это произойдет после того, как шторм прибьет обломки персидских кораблей к аттическому берегу) или невероятном

условии неизбежных напастей (например, оракул Крезу, посуливший ему конец царствования в случае, если правителем мидян станет мул, т. е. Кир) (I, 55, 56, 91). Угаданное, умом добытое или правильно истолкованное слово тождественно подлинному овладению ходом событий, самой судьбой. Именно слово снимает пресловутый фатализм, якобы присущий мышлению античного человечества.

Сами события кажутся призванными для того, чтоб оправдать одни и не оправдать другие словесные ожидания (I, 13; VII, 140—143 и VIII, 51; VIII, 20 и др.). Любое, даже самое безобидное, высказывание имеет шанс задним числом оказаться пророчеством, случайно произнесенное имя становится ключевым знамением (IX, 90—92; ср. Plut., Alex., 25).

Зеркальная сторона этого узуса — истолкование знамений и сновидений, настойчивое словесное оформление смутных видений и разгадывание сложных загадок. Историк должен обратить внимание на воплощенные в этом явлении черты первобытного сознания, филолог не может не погрузиться тут в атмосферу глубочайшей веры предписьменного человечества в мощь словесного искусства, которое обращает случайный знак в повествование, истолкованием закрепляя случай как неотторжимое звено в цепи событий.

Незаметное сведение загадочных изображений (εἴδωλα) к буквам (γράμματα), а истолкования — к чтению — это лишь свидетельство наступления новой эпохи, представители которой склонны к реалистичным оценкам (Геродот понимает, что сновидения — плод вчерашнего опыта, VII, 16), но как честные дети своих отцов не способны на злонамеренное искажение традиции (Геродот верит в бороду, вырастающую у жрицы Афины, когда педасийцам грозит беда, — I, 175; VIII, 104). Вот почему в иных случаях подбирающий сугубо «рациональные» доводы к истолкованию политических и иных событий (VI, 94—96; V, 44—45, и др.). Геродот предельно внимателен и к прорицанию, и к истолкованию, и к прорицателям, и к истолкователям знамений и пророчеств.

Для Геродота, как и для историка литературы, прорицатель и истолкователь — не просто лица, достойные уважения, но прежде всего — поэты и ораторы. Эфемерность их художественной продукции, утилитарность целей, коррумпированность отдельных мастеров жанра (VI, 66, 75 и др.) не могут заслонить от нас этого простого

обстоятельства. Таковыми же поэтами были и Солон и Тиртей. Поэт-дифирамбограф Симонид Кеосский, в своих стихах прославлявший павших и победивших (V, 102), пишет эпитафию поэту-прорицателю Мегистию (VII, 228; ср.: VII, 219, 221) как собрату, обслуживавшему ту же аудиторию до того, как случилось имеющее быть воспетым им, Симонидом. Поэт-дифирамбограф Лас из Гермियोны, соперник Симонида «при дворе» Гиппарха, соперничал там же, в Афинах, с поэтом-прорицателем Ономакритом, которого он уличил в приписывании Мусею доморожденных пророчеств (VII, 228). Ономакрит был изгнан из Афин, но не перестал быть прорицателем и с успехом выступал в Сусах, где Ксерксу «пел свои пророчества» (χρησμοφθέων), а изгнанников из Афин и Фессалии (писистратидов и алевадов) потчевал сентенциями (γνώμας).

Впрочем, уже упомянутое имя поэта-пророка Мусея делает излишним обзор поэтического творчества прорицателей, как и убеждение кого бы то ни было в том, что прорицание — особый и весьма уважаемый жанр древней греческой словесности.

Нам теперь важнее другая сторона дела, прозаический оттиск этой же жанровой формы — истолкование прорицаний и знамений¹⁶. Для представителя письменной культурной традиции несущественно, идет ли речь об истолковании пророчеств (λόγια, χρησμολογία), намекающих на приметы события, или об истолковании самих примет-знамений. Когда геродотовские Дарий и его первый визирь Гобрий готовились к решающему сражению с воинством скифов (IV, 131, 132), тамошние цари «прислали Дарию вестника с дарами: птицей, мышью, лягушкой и пятью стрелами. Персы стали спрашивать у гонца, в чем смысл (νόον) принесенных даров. Тот ответил, что ему велено только передать их и тотчас возвращаться: персы, мол, сами достаточно мудры, чтоб понять, что говорят дары (γνώναι τὸ θέλει τὰ δῶρα λέγειν). Услышав это, персы стали совещаться. По мнению Дария, это

¹⁶ О том, чтоб вовсе не истолковывать пророчество или знамение, не могло быть и речи. Гиппарх не просто «не обратил внимания» на вещий сон, но его «отговорили» (ἀπελάμενος) от этого видения онирокритики, попросту не справившиеся с задачей. В этом же смысле нужно понимать слова Геродота о Писистрате, который, «овладев» предсказанием, «поняв» его (συλλαβὼν τὸ χρηστήριον), «сказал, что доволен таким прорицанием» (φάς δέχεσθαι τὸ χρησθέν I, 63). Непризнание прорицания во всяком случае нуждается в предварительном истолковании.

означает (εἰχάζων), что скифы сдаются ему сами вместе с землей и водой, ибо мыши, роясь в земле, кормятся тем же, чем человек, лягушка обитает в воде, птица похожа на коня, а стрелы означают, что скифы отказываются от борьбы. Такого мнения держался Дарий, но против него высказался Гобрий, так истолковавший смысл даров: «Если вы, персы, не вспорхнете, как птицы, в небо, как мыши, не зароетесь в землю, как лягушки, не ускачете в болота, вы не вернетесь назад, пораженные этими стрелами!» Так персы толковали дары (букв.: означивали дары, τὰ δῶρα εἰχάζων)».

Перед нами привычная для Геродота экспозиция истолкования знамения или пророчества¹⁷. Но есть нюанс. Взявшись разгадывать дары-загадку, Дарий принимает некое условие игры и обязуется вести себя в соответствии с исходом истолкования. Подлежащие истолкованию предметы имеют статус сакральных, объясняющий и их наименование (ср. непонятый «дар» греков троянцам — «Троянского коня»). Сейчас мы увидим, как, по Геродоту, не в тяжелой борьбе и не вследствие поражения, но в силу простого совпадения нового скифского послания-ключа и правильного толкования Гобрия¹⁸ Дарий фактически передаст свои полномочия первому визирю и примирится с неудачей.

«Сквозь ряды выстроившегося скифского войска проскочил заяц, которого бросились ловить все, кто его заметил. . . Дарий спросил, что за шум подняли враги, и узнав, что те преследуют зайца, сказал окружавшей его свите: „Эти люди слишком презирают нас, и теперь мне сдается, что Гобрий говорил правду о скифских дарах“» (IV, 134). После этого Дарий стал просить у Гобрия «совета», как спасти войско. Гобрий велел, оставив в лагере только раненых и всех ослов, остальным войском сняться и ускоренным маршем уходить к переправе через Истр.

Итак, истолкование дара скифов делается потайной пружиной событий: не разгадай Гобрий этого секрета, не убедись Дарий в надежности его истолкования, они познали бы судьбу свою и войска не только на словах, но и на деле. Как видно, пророческая сила знамений и даров прямо пропорциональна их загадочности. Об этом

¹⁷ Ср.: Нер., I, 34, 38—40, 43, 44, 55, 56, 59, 62, 66, 78, 91, 107, 108, etc.

¹⁸ Гобрий имел уже опыт по части разгадывания (хоть и задним числом) пророчеств: Нер., III, 73.

свидетельствуют, конечно, не только приведенные главы скифской войны Дария. Пророчеств-не-загадок попросту не бывает ¹⁹: даже когда Ликургу (I, 65, 66) Пифия без обвиняков заявляет, что он бог, ему предстоит разгадать, в каком же это смысле, так что вся его последующая деятельность законодателя есть прямое разгадывание загадки Пифии, ведь бог — это в первую очередь законодатель ²⁰. Мучительность поисков разгадки бросается в глаза там, где загадан бывает некий вполне определенный предмет. Значимым делают этот предмет принудительные сцепления его с другими. Так, послание скифов требовало от персов восполнения по следующей схеме:

птица	мышь	лягушка	заяц	?
I стрела	II стрела	III стрела	IV стрела	V стрела

Под пятую стрелу, предназначенную, по замыслу скифов, для Дария и персидского войска, мудрый Гобрий подставил — в духе своих корреспондентов-кочевников — осла, чем и снял с даров заклятие.

Достаточные для понимания атмосферы загадывания и разгадывания знамений и пророчеств как важного жанра словесного искусства эпохи предписьменности, эти и множество других выразительных примеров, которыми изобилует текст не одного Геродота, представляют большие трудности для того, кто захотел бы выявить даже самые общие правила составления и пользования сочинениями этого рода. Окрашенная азийским колоритом скифо-персидской войны игра в «дичь и стрелы» имеет слишком общий характер, ибо фольклорная связка птица-мышь-лягушка-заяц-осел не нуждается в закадровых связях: загадка строится и разрешается в пределах одного события, где в ход идет природа слабых жертв вседостигающей стрелы, а не их символика ²¹. Так, Кир загадан в прорица-

¹⁹ Разумеется, кроме тех случаев, когда сам прорицатель выступает в роли истолкователя своих предсказаний: так, Пифия объяснила лидийцам все пророчества, полученные из этого прорицалища за пять поколений и имевшие в виду судьбу Креза. Дельфийский оракул, обращения к которому составляют в «Истории» Геродота половину всех подобных случаев, был и старейшим прорицалищем и последней инстанцией толкований. См.: *Fontenrose J. The Delphic Oracle, Its Responses and Operations, With a Catalogue of Responses*. Berkeley, 1978.

²⁰ Ср., как подобное прорицание («Ты одержишь пять великих побед в пяти агонах!») исполнял Тисамен (IX, 33—35).

²¹ Разве что приводимый ниже сюжет заставит кого-нибудь увидеть в ослах символических, а не акцидентальных заместителей персов.

нии Локсия «мулом» просто потому, что мать его («кобыла») была знатной мидянкой, а отец — («осел») — персом²² (I, 91). Так, Крез грозит пленившим Мильтиада лампсакийцам, что истребит их город, «как сосну». «Лампсакийцы не могли понять, что означают эти слова угрозы. . . Какой-то старик объяснил им, что, как он знает, сосна — единственное дерево, не дающее поросли, и срубленное дерево не возрождается. Тогда лампсакийцы из страха перед Крезом выпустили Мильтиада» (VI, 37).

В подобных случаях и значимость, и значение предмета истолкования всецело принадлежат ситуации, контексту. Совсем другое дело, когда загадка создается из ничего, путем мистификации или произвольной сакрализации невинного явления или предмета. Так, когда жители Аттики уступили страну для разграбления персам, в Афины в обозе захватчиков прибыл некто Дикей. Увидав громадное облако пыли и услышав голоса, которые показались ему голосами посвященных в Елевсинские таинства (персы, поясняет Геродот, как раз опустошали долину!), Дикей решил, что это сами боги в отсутствие афинян устроили торжественное шествие, а значит, войску персов грозит разгром (VIII, 65).

Где ключ, воспользовавшись которым, Дикей отринул разумное объяснение пыльных туч, повисших над Елевсинской долиной, и принял другое, мантическое? Очевиднее всего, в мифе. Именно миф (в данном случае — его мистериальная ипостась — культовый комплекс Деметры и Персефоны) является для Дикей душой дела. Знамение для него, как и для его спутника, спартанца Демарата, — это только пыльная туча; истолковывает Дикей, однако, не ее метеорологические эволюции, но их мифологическое содержание. Такое пророчество, как данное Дикеем Демарату, — назовем его аттическим, — это область пересечения видимого внешним (пыльная туча) и внутренним (предания афинян) оком.

Глубокий анализ всего мотива с точки зрения семантики животных и стрел в скифской культуре дан в кн.: *Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры: Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. М., 1985, с. 60—71.*

²² Перед походом Ксеркса на Элладу кобыла родила зайца; сам Геродот так истолковал это знамение (пер. Г. А. Стратановского): «Ксеркс поведет свои полчища на Элладу со всей пышностью и великолепием, а возвратится в свою землю, спасаясь бегством» (VII, 57).

В прорицаниях и знамениях «скифского» типа истолкование обязано держаться как можно ближе к своему видимому предмету: Дарий-герменевт терпит фиаско именно потому, что пытается абстрагироваться от даров (птица кивает на коня, лягушка — на воду и т. д.), не находя истинного, т. е. в данном случае поверхностного, смысла сцепления стрел и животных. Иначе обстоит дело с прорицаниями второго, «аттического» типа.

Именно такое прорицание получили афиняне накануне персидского нашествия (VII, 142—143). Пифия предрекла захват Аттики персами, загадав афинянам единственную, но решающую их судьбы загадку (ст. 6—7):

Τεῖχος Τριτογενεῖ ξύλινον δίδοι εὐρύοπα Ζεὺς.

Μοῦνον αλόρθητον τελέθειν τὸ σὲ τέχνα τῇ ονήσει

«Афине-Тритогенее всевидящий Зевс даст деревянную стену, которая пребудет единственной и нерушимой защитой для тебя и твоего потомства». Геродот подробно обсуждает два толкования, предложенные афинянами. Первое, слабейшее, опиралось на память о тех временах, когда акрополь был окружен плетеной или живой изгородью из терновника. Ее-то некоторые прорицатели и отождествляли с «деревянной стеною» пророчества.

Иное, сильнейшее, толкование защищал Фемистокл: ξύλινον τεῖχος, по его мнению, это корабли, и персы будут побеждены в морском бою. Геродот приводит следующую аргументацию для фемистоклова толкования: «Против тех, кто понимал под „деревянной стеной“ корабли, были два последних стиха прорицания Пифии:

О божественный Саламин, ты погубишь сыновей жен,

Когда Деметра будет сеяться или колоситься.

Эти стихи опровергали мнение тех, кто считал деревянные стены кораблями: толкователи утверждали, что, приняв морской бой, афиняне будут разбиты у Саламина... Фемистокл, сын Неокла, говорил, что толкователи не все поняли правильно, ибо, если б речь шла действительно об афинянах, в словах пророчества не было б снисхождения, и если б его обитателям предстояла гибель, вместо «божественной Саламин» сказано было б «жестокий Саламин». Поэтому, согласно правильному толкованию, бог говорит о неприятеле, а не об афинянах, которым Фемистокл советовал готовиться к морскому сражению, ибо деревянные стены суть корабли» (VII, 142—143).

Оставляя за скобками софистические выкладки Фемистокла, касающиеся эпитетов Саламина, нельзя не заметить, что Геродот подробно останавливается на косвенных свидетельствах в пользу «навмахического» толкования и при этом ни слова не говорит о том, почему все-таки деревянная стена — это корабли. Одно из двух — либо объяснение очевидно и вовсе не нуждается в обсуждении, либо Геродот просто не отдает себе отчета в том, какой ход приняла тогда мысль Фемистокла. Какую бы точку зрения мы ни приняли (я придерживаюсь первой), ясно одно: Фемистокл в отличие от толкователей-буквалистов решает у Геродота мифологическую загадку. Корабли, которыми Зевс награждает Афины, должны были появиться в истолковании Фемистокла не только потому, что Афина именуется в прорицании «рожденной морской стихией». Это очевидное обстоятельство нуждается еще хотя бы в одном звене, которое соединило бы загадку с афинским флотом, давно поджидавшим своего часа (см.: VII, 144). Тритогея Фемистокла и афинян — это та Афина, чью первую, и притом деревянную, статую вырезал Эрихтоний (Apld., III, 146), это та Афина, что помогла афинянину Дедалу соорудить деревянную корову для Пасифаи, а Епею — воздвигнуть знаменитого Троянского коня²³.

Как Гобрий старался нанизать на одну нить птицу, мышь, лягушку, зайца и осла, так корабли Фемистокла тянутся за деревянной коровой Дедала, деревянным конем Епея, кораблями и плотами Одиссея, морехода, представляющего за свою патронессу в соревновании с пучинным Посейдоном.

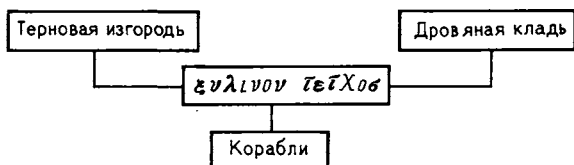
Правильность истолкования Фемистокла была обеспечена глубиной погружения в миф. Других истолкователей, напротив, погубил буквализм. Дело в том, что буквальный смысл слов ξύλινον τεῖχος «дровяная кладь», «поленница» (Pind., Pyth., III, 38)²⁴. Последовательно придерживавшиеся этого чтения буквалисты забаррикадировались на

²³ См.: Apld., III, 1, 4; Od., VIII, 493. Не случайно «деревянный конь» (τοῦ δοῦριον τέλον; ср.: δοῦρα жотлов в Od., VIII, 507) именуется в словаре Гесихия лодкой не для плавания (βαριναχίδα или βάρις ἀπέλαρος). См.: Latte K. Neues zur klassischen Literatur aus Hesych. — Mnemosyne. Leiden, 1941—1942, Ser. 3, vol. 10, S. 81—96. Епей также прославился как создатель деревянных статуй Гермеса и Афродиты в Аргосе (Paus., II, 19, 6).

²⁴ См.: LSJ s. v. τεῖχος; ср.: Poll., I, 174; Bacch., III, 49: ξόλινος δόμος («погребальный сруб»).

акрополе, но были выкурены из своего убежища и перебиты (VIII, 51—53), исполнив пророчество в его негодном, гибельном варианте.

Есть ли необходимость говорить о том, что перед нами — совершенный риторический комплекс, удовлетворяющий труднейшим требованиям: *bene* или *male*, пророчество исполнится в любом случае, и потому истолкование может иметь несколько степеней полноты и, следовательно, правоты:



Отбросив терновую изгородь за ползучий (ῥάχος) эмпиризм (*reductio ad rem*), дровяную кладь за буквализм (*reductio ad vocem*), Фемистокл выбрал мифологическое разрешение загадки (*reductio ad deam*), к составлению которой он, надо думать, приложил немало стараний.

Уже этой унаследованной от эпохи предписанности и, насколько возможно, надежно документированной склонности политических деятелей античности к подобным загадкам довольно для понимания атмосферы обращения со словом, в которой жили вещи Мнемозины, от начала окончательного торжества письменности оставшиеся вне своего привычного словесного окружения.

Предварительно напомним, что вещь, изделие занимает ключевое место в мифе, а точнее, именно вокруг вещи кристаллизуется мифологический сюжет, собственно повествование. Достаточно назвать серп Крона, треножник Аполлона, шлем Плутона, трезубец Посейдона, топор Гефеста, ящик Пандоры, лиру и жезл Гермеса, лук и стрелы Аполлона и Артемиды, сандалии, сумку, шапку и серп Персея и Гермеса, меч, два лука и стрелы, панцирь, плащ, палицу и львиную шкуру Геракла, полено Мелеагра, нож Филака, золотого агнца Атрея и Фиеста, пурпурный волос Ниса и золотой — Птерелая, медный гвоздь Талоса, ларец Данаи и Персея, дубинку Амфитриона, пояс Ипполиты, ожерелье и пеплос Гармонии и Эрифилы, диск Аполлона, Теламона, Ориона, столу и тирс Диониса, эгиду Афины, щит Персея, меч и сандалии Тезея, раковину Миноса, ларец Филлиды, железную палицу Перифета,

нить и венок Ариадны, сирингу Пана, чтоб убедиться в универсальном характере построения мифологического сюжета вокруг вещи или иконографического мотива.

Детальная каталогизация и классификация мифологических вещей (части тела и орудия труда, оружие, доспехи и украшения, бытовые вещи и музыкальные инструменты) в соответствии с их ролью в мифологическом действии — не решенная еще задача, но можно с определенностью утверждать, что все эти вещи-атрибуты никогда не говорят сами за себя: сосредоточившие в себе семена исторического опыта, они — чем дальше, тем больше — нуждаются в растолковании и могут быть уподоблены поплавам над погруженными в воду сетями (Aesch., Cho., 505—507). При этом вовсе не обязательно и не нужно понимать мифологическую вещь только как застывший предмет. Обретая в мифе несколько степеней воплощения, она представляет собою ситуативно перестраивающийся модуль.

Так, любая попытка перевести миф о лабиринте из свернутости загадочного для греков имени Λαβύρινθος в повествование будет сопряжена с подбором разъясняющих аналогов. Вот их предельно сжатое изложение:

1. Дедал-афинянин, плотник, строит для Миноса Лабиринт.

2. Когда Минос вез Тезея и других афинян на Крит, он влюбился в одну из афинянок, Перибею; в споре о Перибее, доказывая, что его соперник Тезей не сын Посейдона, Минос бросает в море свое кольцо (или браслет: Bacchyl., XVI(XVII), 58—63); Тезей ныряет и достает из воды не только то, что бросил Минос, но и подаренный ему на дне морском Амфитритой венок (Paus., I, 17, 3; Bacchyl., XVI, 112—117).

3. Гефест-афинянин (см.: Schol. Il., XVIII, 490), кузнец, дает Ариадне венок из золота и «индийского камня» (ср.: Plin. N. H., XXXVII, 61, 1), надев который, Тезей находит в Лабиринте вход к Минотавру (Ps.-Erat., Cataster., 5).

4. Дедал дает Ариадне нить, благодаря которой Тезей находит выход из Лабиринта.

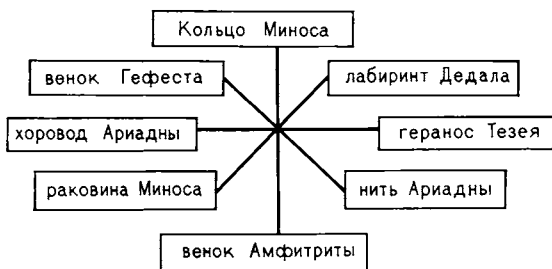
5. В память о благополучном возвращении Тезея из Лабиринта Дедал устроит площадку для хоровода Ариадны (Schol. Il., XVIII, 590—591; ср.: Paus., IX, 40, 3—4).

6. Ариадна надевает венок Гефеста на свадьбе с Дионисом; венок этот был помещен потом Дионисом на небо и сделался созвездием (Северная Корона).

7. После расставания с Ариадной Тезей в память о Лабиринте учредил свой хоровод на Делосе под названием «геранос» (Plut., Thes., 21).

8. Дедал бежал от Миноса, но был им найден и опознан с помощью спиралевидной раковины (модели Лабиринта, в которую Дедал продел нить, привязанную к муравью, см.: Apld., Epit., I, 13—15).

Итак, догреческое ядро мифа — Лабиринт — дает по меньшей мере ²⁵ семь ступеней воплощения, так что в итоговой схеме получают четыре пары оппозиций:



Таким образом, первоначальным истолкованием мифологической вещи служит повествование о различных ее модификациях.

Нетрудно заметить, что исходная сюжетобразующая роль вещи лежит в основе пользования повествовательным инвентарем второго порядка. Этот инвентарь, собственно, и рожден в мифе. Открытие вещей Мнемозины падает на эпоху величайшего творческого подъема, совпадающего по мифу с началом гомеровской Троянской войны: правнук Даная Паламед изобрел письма ²⁶, правнуки Даная Акрисий и Прет — круглые щиты (ἀσπίδες) (Apld., II, 1, 1—2). Первый такой щит в греческом мифе принадлежал внуку Акрисия Персею. Это щит-зеркало и щит-глаз. Добытая с его помощью голова Медузы Горгоны станет украшением эгиды Афины. Второй щит, в пять слоев

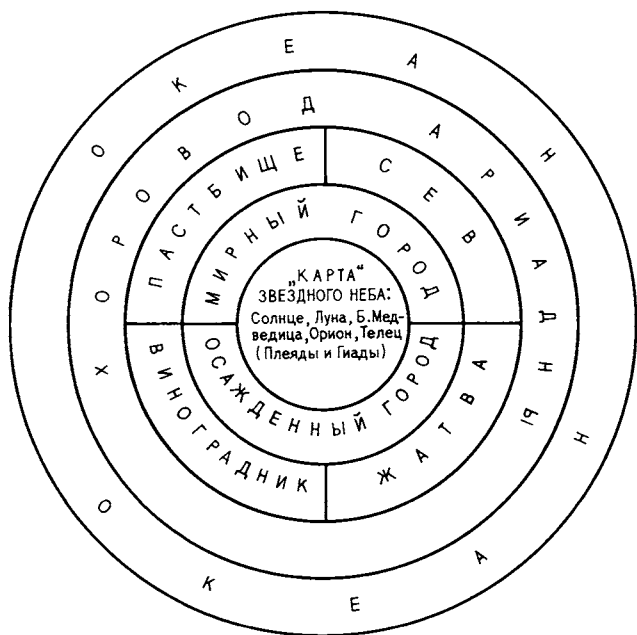
²⁵ Так, о венке Миноса читаем у Аполлодора (III, 15, 7): «Когда известие о смерти сына (Андрогей был убит Марафонским быком. — Г. Г.) принесли Миносу, он совершал жертвоприношение богиням Харитам на острове Парос. Сорвав с головы венки, Минос бросил его на землю и дал знак флейтистам прекратить игру. Жертвоприношение он, однако, совершил по обряду. Но на Паросе до сих пор Харитам приносят жертвы без музыки и венков» (пер. В. Г. Боруковича).

²⁶ Точнее, первые собственно греческие буквы: Φ, Χ, Ψ и т. д.

и пять полей, был выкован Гефестом для Ахиллеса (II., XVIII, 480—615).

Щит-солнце, высочайше соединяющий функции глаза и зеркала, он запечатлевает весь космос в его основных природных (астральном, божественном, человеческом, зверином) и социальных (война, мир, торговля, земледелие, охота, свадьба) горизонтах. Гефест, его создатель, выковал сюжеты щита, но в эпическом повествовании сцены эти остаются подвижными, ибо щит есть только зеркало вселенского круговращения. Правда, это такое зеркало²⁷, которое не просто служит Ахиллу доспехом, но даже руководит его дальнейшими поступками²⁸ и речами²⁹.

Сюжеты щита Ахиллеса представлены на схеме:



²⁷ Вздогнули все мирмидонцы; не мог ни один на доспехи Прямо взглянуть... (XIX, 14—15).

²⁸ ...Ахиллес же могучий.

Только взглянул — и сильнейшим исполнился гневом; ужасно Очи его из-под вежд, как огненный пыл, засверкали (15—16).

В XXII 25—32 перед нами прямое отождествление Ахилла с Орионом:

Первый старец Приам со стены Ахиллеса увидел, Полею летящего, словно звезда, окруженного блеском.

Понятность такого изделия для читателя и владельца обеспечивается, конечно, отнюдь не просто набором универсальных оппозиций мир — война, землелашцы — пастихи и т. п. Византийский схолиаст Агаллий с Керкиры, ученик Аристофана, поступил совершенно правильно, когда отождествил сцены мирного и осажденного городов с Афинами и Елевсином, война между которыми оказывается конкретным прообразом Троянской войны³⁰. Гомеровское изделие Гефеста, таким образом, заново вводится в поэму как конспект обрамляющего мифа-предыстории³¹.

Как полагалось Ахиллему вычитывать из этого мифа свою судьбу? Трудно требовать прямого ответа на этот вопрос, но косвенные свидетельства достаточно внушительны.

Первое касается астральных мотивов щита. Гомер не знает иной судьбы Ариадны, чем ее смерть от тихой стрелы Артемиды, пушенной по наущенью Диониса (Od., XI, 321—323). Посмертная звездная судьба Ориона, помещенная в обрамление хоровода Ариадны, чье звездное существование тоже началось сравнительно недавно, определенно рассчитана на зрителя, знакомого с мифами об Ойнопионе — сыне Ариадны от Тезея (Plut., Thes., 20) или Диониса (Apld., Epit., I, 9) и Ойнопионе — отце Мерыпы, который некогда ослепил Ориона (Apld., I, 4, 3—4; Parth., Narrat., 30; Ps.-Erat., Catast., 32) и был

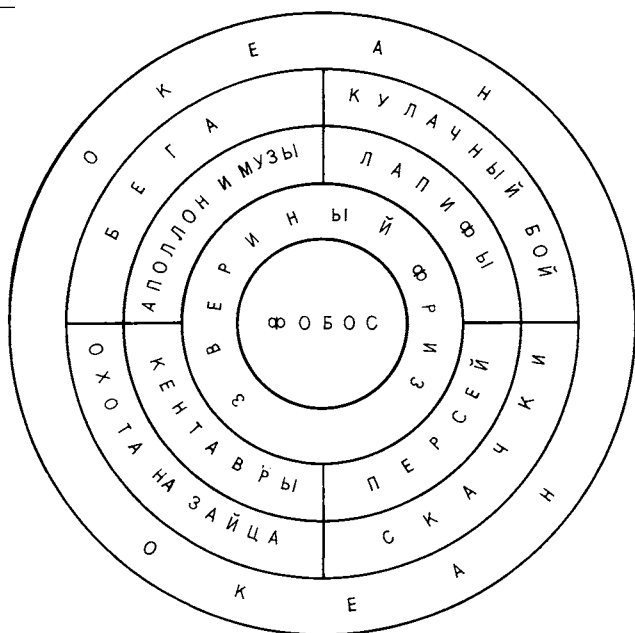
Словно звезда, что под осень с лучами огнистыми всходит
И, между звезд неисчетных горящая в сумраках ночи
(Псом Ориона ее нарицают сыны человеков),
Всех светозарнее блещет, но знаменьем грозным бывает;
Злые она огневицы наносит смертным несчастным, —
Так у героя бегущего медь вокруг персей блистала.

²⁹ Так, мотив изображенных на щите двух городов — мирного и осажденного — вновь возникает в речи Ахилла к Приаму (XXIV, 525—550): судьба самого Ахилла представлена в ней звеном, связующим мирный град Пелее и осажденную Трою.

³⁰ Укажем лишь на одну из очевидных параллелей (мотив жертвоприношения Ифигении): в войне между Афинами и Елевсином, изображенной, по Агаллию, на щите Ахилла, Эрехтею было предсказано, что он и Афины одержат победу над Евмолпом и Елевсином, если Эрехтей принесет в жертву свою дочь; сделав это, Эрехтей убил Евмолпа и взял верх над Елевсином (Apld., III, 15, 4; ср.: III, 15, 8).

³¹ Принято сравнивать творенье гомеровского Гефеста с эпигонским щитом Геракла одноименной поэмы, которую приписывали Гесноду, а современные исследователи датируют VI в. до н. э. Для сравнения приведу схему сюжетов, выполненную П. Фридендером. См.: *Friedländer P. Herakles: Sagengeschichtliche Untersuchungen*. B., 1907, S. 108—120:

спрятан в подземном доме, воздвигнутом Гефестом, так что отождествление обоих Ойнопионов по сходству астральных судеб протагонистов в обоих сюжетах послужило одной из невидимых скреп заключенного в щите послания-предупреждения Ахиллесу. Хотя павшие под тихими стрелами Артемиды Ариадна и Орион — достаточно красноречивое окружение для Ахиллеса, готовящегося пасть у Скейских ворот под Аполлоновой стрелой и отбыть на острова Блаженных, все же только наличие точно установленного связующего звена между ними — Ойнопиона — позволяет говорить об общезначимости предложенного толкования³².



Новейший подход к проблеме архаической композиции см.: Гордезиани Р. В. Проблемы композиционной организации в раннегреческом эпосе. — В кн.: А. Ф. Лосеву к 90-летию со дня рождения. Тбилиси, 1983, с. 74—89.

³² По следующей генеалогической схеме:



Другое свидетельство — подчеркнутый у Гомера мотив состязания Гефеста-металлурга и Дедала-плотника. Хоровод Ариадны, обрамляющий сюжеты щита, так описан в «Илиаде» (XVIII, 590—593, пер. Н. Гнедича):

Там же Гефест знаменитый извил хоровод разновидный,
Оному равный, как древле в широкоустроенном Кноссе
Выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой.

Вкусивший уже совсем иного богословия схолиаст утверждает, что «смешно думать», будто Гомер мог говорить о желании бога состязаться с человеком: перед нами обыкновенное сравнение, «ведь творений Гефеста никто никогда не видал, дедалово же видели многие множество раз»³³. А между тем именно противостояние Гефеста и Дедала в мифе об Ариадне придает точный смысл и астральному горизонту щита в целом, и появлению на его краю хоровода Ариадны, венчающего композицию изделия.

Венок Гефеста — это олимпийская параллель критского хоровода Дедала, вот почему хоровод Ариадны венчает щит не в переносном, а в самом прямом смысле слова. «Так же как венок есть украшение главы, так и звезды, обнимающие небесный свод, именуются венком Неба», — пишет мифограф Гераклит в «Гомеровских аллегориях» и в этом именно месте, где толкует о щите Ахиллеса (48, 8). За обобщенным венком Гераклита легко увидеть венок Ариадны, придающий исключительную ясность сюжетным сцеплениям изделия Гефеста.

Конечно, не следует преувеличивать вещественность щита, изготовленного потребителем амвросии и нектара. Еще легкомысленнее было бы, однако, пренебречь бросающимся в глаза фактом: описание щита Ахиллеса рассчитано не на произвольное сопоставление обобщенных сюжетных схем («повесть о двух городах» и т. п.), но — и здесь уместен инженерный термин — на отслеживание вполне определенных имен, ключевых для понимания сюжетов не в их абстрактной наглядности, а в их

Ойнопион ослепляет Ориона за насилие, совершенное сыном Посейдона над Меропой (Ps.-Erat., Cataster., 32; Arat., Phaen., 322; Hygin., Poet. astr., 2, 34). О том, что изображения на щите воспринимались в античности как предмет отнюдь не для произвольного истолкования, астральные же мотивы — как карта звездного неба, свидетельствует Овидий в «Метаморфозах» (XIII, 110, 291—295).

³³ Мифология Дедала исследуется в кн.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 126—142, 212—234.

мифологической общезначимости и простоте. Щит Ахиллеса ровным счетом ничего не скрывает от своего владельца и зрителя, но помещает главное событие — грядущую гибель и взятие к богам Ахиллеса — в точку пересечения разных планов мироздания — от астрального (небосвод в обрамлении Океана) и олимпийского (боги-соперники в войне Афин с Елевсином) до звериного (львы, пожирающие стадо). Общезначимая конкретизация этого сюжетного богатства делается возможной лишь на основе точной мифологической схемы, исключающей разночтения. Разобранный здесь мотив навит на основу:

Гефест — создатель щита Ахиллеса,
Гефест — создатель венка Ариадны,
Гефест — создатель подземного убежища Ойнопиона,
Гефест — создатель куклы для Ориона, верхом на которой тот добрался до солнца ³⁴.

³⁴ Мотив Ориона — попутчика героя поколения Ахилла встречается в V песне «Одиссея»: здесь Калипсо сравнивает судьбу Ориона с преследованиями богами ее возлюбленного:

Боги ревнивые, сколь вы безжалостно к нам непреклонны!
Вас раздражает, когда мы, богини, приемлем на ложе
Смертного мужа и нам он становится милым супругом.
Так Орион светоносною Эос был некогда избран;
Гнали его вы, живущие легкою жизнью боги,
Гнали до тех пор, пока златотронный он Артемиды
Тихой стрелою в Ортигии не был внезапно застрелен (118—124).

(Пер. В. А. Жуковского)

Созвездие Ориона называется затем среди главных ориентиров Одиссея (V, 274); ср. также соседство Ахилла, Аякса (погибшего от горя, что не получил доспехи Ахилла, и похороненного Фетидою), Миноса и Ориона в загробном царстве (Од., XI, 467—575). В духе солярно-метеорологической теории мифа следовало бы добавить, что курс Одиссея в пути к острову Феаков (V, 269—277) практически тождествен пути Ахилла, чей щит — еще и карта в дороге к островам Блаженных.

Одиссей: Волопас — Большая Медведица — Телец (Плеяды — Орион; Ахилл: Сев. Корона — Большая Медведица — Телец (Плеяды и Гиалы) — Орион.

Как известно, Волопас и Северная Корона — созвездия-соседи, расстояние между которыми (т. е. между α Волопаса, Арктуром, и α Северной Корона, Геммой) чуть больше 5 градусов.

Итак, вместе с доставшимися ему доспехами Ахилла (Од., XI, 545—546) Одиссей на первых порах наследует и его маршрут. Ср. также миф об очищении Гефестом Пелопса у Океана (Aplid., Epit., II, 9). Любопытно, что в «Метаморфозах» Овидия Одиссей, оспаривая у Аякса право на щит Ахилла, заявляет, что Аякс «не понимает» (non intelligit) изображенного Гефестом, а значит, щит ему и не нужен (Met., XIII, 291—295).

Вопия: «Я — изделие Гефеста!», щит Ахиллеса ведет нас и к Талосу — медному человеку, созданному Гефестом для Миноса и принявшему ту же смерть, что Ахиллес; убить его помогла аргонавтам Медея: Талос был поражен в лодыжку, и из раны вытек весь ихор (Apld., I, 9, 26)³⁵. Так линия основы, не прерываясь, намечает подробности посмертной судьбы Ахиллеса, имеющего стать на островах Блаженных супругом колхидской волшебницы (см.: Apoll. Rhod., Argon., IV, 811—822). Мотивы щита, таким образом, не переплетаются, но непосредственно растут «от ствола». Модель такого типа повествования — не текст, не плетение, но лабиринт — клубок или свиток, в котором соседство событий означает их родство³⁶.

³⁵ Изобретатель пилы и циркуля (Diod., IV, 76—77), жертва Дедала и даже сын Ойнопияна (Pausan., VIII, 53, 5), Талос — не только стоит на полпути от Дедала к Гефесту (ср.: Apld., I, 9, 26, III, 15, 8), но оказывается и важнейшим закадровым двойником Ахилла; мифограф Птолемей Перепел (Nov. hist., 6) сообщает редкий вариант мифа об «Ахиллесовой пяте»: Хирон выкопал в Паллене тело гиганта Дамиса и, вырезав у того астрагал (лодыжку), снабдил им ногу Ахилла, умастив ее снадобьями. Преследуемый Аполлоном Ахилл потерял астрагал и этим погубил себя. Нельзя не упомянуть здесь и того обстоятельства, что мотив астрагала связывает Ахилла и с Патроклом: именно играя в бабки (в астрагал) с Клитонимом, сыном Амфидаманта, Патрокл в споре убил его и вместе с отцом бежал к Пелею, отцу Ахилла (Apld., III, 13, 8). Мы не ошибемся, если заявим, что «предметный» (астрагал) и «событийный» (судьба Ахилла) стержни мифа принадлежат различным стадиям оформления его в повествование. Господство письменной культурой традиции вытеснило тот способ повествования, который был преимущественно ориентирован на вещи Мнемозины.

³⁶ В качестве иллюстрации приведем фрагмент из V главы составленного Фотием конспекта сочинения Птолемея Перепела «Невероятные происшествия», рассказывающей о происхождении сказочного растения псалаканфы, увенчанные которыми кони одерживают победы в ристаниях. «Говорят, нимфа Псалаканфа родилась на острове Икарии. Проникнувшись страстью к Дионису, она помогла ему сочетаться с Ариадной, чтоб за это самой сойтись с ним. Но так как Дионис не захотел этого, Псалаканфа стала злоумышлять против Ариадны. В гнев Дионис превратил ее в растение, но раскаялся в содеянном и почтил растение, увенчав им Ариадну, а венок, поместив на небо. Одни говорят, что растение это было похоже на полынь, другие — что на душистый донник. Как говорит эретриец Афинодор в восьмой главе своих записок, Фетида и Медея в Фессалии вели спор о том, кто красивее, а судьбою выбрали Идомею. Тот присудил победу Фетиде, а разгневанная Медея сказала, что критяне навеки пребудут лжецами, и Идомею предрекла, что, солгав как третейский судья, он больше никогда не произнесет правдивого слова. Вот почему критян зовут лжецами». Источник Птолемея Перепела, к сожалению, установить не удается: выписки Фотия из его трактата носят довольно случайный характер. Но параллелизм Псалаканфа против Ариадны, Фетида против Медеи обогащает понимание местоположения Ахилла между фессалийской колдуньей и колхидской ведьмой.

Итак, вещь Мнемозины (неважно, существует она «на самом деле» или выступает только в качестве приема, как в «Илиаде») требует от читателя непрерывной конкретизации каждого образа до предельного сближения со всем его мифологическим окружением, куда в конечном счете вписывается и адресат изделия-послания. Двойкий статус вещи Мнемозины (так щит Ахиллеса — и щит и *Vor-* и *Nachgeschichte* героя) как бытового предмета и как хранилища культурного наследия, очевиден и для трона Аполлона в Амиклах, и для ларца Кипсела, и для метопов Парфенона.

«Надо только считаться со средствами выражения и свободой древнего искусства»³⁷. Вещь Мнемозины — это запись, отчуждающая в отличие от текста лишь каркас произведения словесного искусства, восполнение которого зависит от сохранности изустной культурной традиции. Вещи Мнемозины не иллюстрируют отдельные эпизоды некоего общепонятного (или имеющего стать таковым) текста, но принуждают читателя-исполнителя, пользуясь общепонятными блоками, возводить особую, обращенную к моменту постройку, или, если угодно, искать выход из лабиринта.

3

Спартанцы не зря относились с подозрением к письменности и называли письмо «тайнописью» (у лаконцев «писать» значит «загадывать загадки» — $\gamma\rho\varphi\tilde{\alpha}\sigma\theta\alpha\iota = \gamma\rho\alpha\varphi\epsilon\iota\nu$, Hesych). И радикальный критик³⁸ отчуждения слова в любых проявлениях — от записи до эвристической живописной композиции — главным недостатком отчужденного слова называет обостряющуюся с течением времени нужду в толкователе — отце или дядьке, который бы всюду ходил за своим детищем-текстом и разъяснял бы его³⁹.

У вещи Мнемозины есть два неоспоримых преимущества, позволяющих отчасти выдерживать эту критику: будучи несловесным компонентом произведения словесного искусства, она изначально ориентирует зрителя на разгадывание загадки, тогда как приносящее немедленное

³⁷ Wilamowitz-Moellendorf *U. von*. Kleine Schriften. B., 1937, V, 2, S. 58.

³⁸ Например, Сократ: «Глуп и тот, кто надеется запечатлеть в письменах свое знание, и тот, кто потом вознамерится извлечь это знание из письмен нетронутым и годным к употреблению» (Plat., Phaedr., 275 d.).

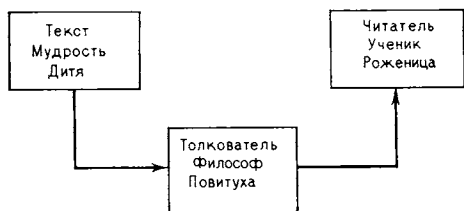
³⁹ Процедура чтения, воспитания, порождения протекает, по Сократу, в соответствии с общей парадигмой:

удовлетворение поверхностное понимание любого текста делает процедуру последующих истолкований излишеством и роскошью. Другое преимущество касается высокой скорости выявления ключевых слов или имен, организующих повествование: так, имени Гефеста подчинены все сюжеты его изделия.

Эти преимущества и объясняют в полной мере, что позволило Феодекту называть расписные сосуды для застольных загадок-грифов памятками.

Заманчиво было бы вслед за великими — Виламовицем и Карлом Робертом⁴⁰ — объявить памятники греческой вазописи, составляющие наиболее многочисленную и лучше всего сохранившуюся группу вещей Мнемозины, — иллюстрациями утерянных эпических поэм или драматических произведений. Верно подчеркивая изначальную книжную функцию расписного сосуда, такой подход приводит к неоправданным усложнениям и модернизации предмета. Многосюжетные вазописные композиции представляют собой каплю в море расписных сосудов, не иллюстрирующих ничего, кроме своего собственного сюжета. Требование взглянуть на такие наиболее распространенные вазы как на элементарные застольные загадки может быть удовлетворено кратким анализом росписи эрмитажной чернофигурной амфоры круга Лидоса (сер. VI в., инв. № Б.1401).

На лицевой и обратной стороне — одинаковые изображения всадника, но в одном случае рядом с всадником помещены летящая птица и собака, а в другом — заяц и гимнастический снаряд для прыжков в длину. На вазе нет никакой разъяснительной надписи, да она и не нужна современнику: собака и птица-душа, традиционные атрибуты подземного царства, равно как и заяц и гимнастический снаряд, атрибуты земной жизни, тотчас ориентируют зрителя на восприятие каркаса для импровизации на тему тождества жизни и смерти.



⁴⁰ Robert C. *Archaeologische Hermeneutik*. B., 1919; Wilamowitz-Moellendorf U. von. *Kleine Schriften*.

Другой пример — краснофигурный скифос Пистоксена (Шверин, Госмузей, инв. № 708), современника афинских трагиков. В росписи два сюжета: Ификл, единоутробный брат Геракла, берет урок музыки у знаменитого лирика Лина; на обороте — юный Геракл с копьем в руке уходит от старушки, влачащей лиру и опирающейся на посох. Имена всех четверых надписаны, но если в отношении Геракла, Ификла и Лина ясно, кто они такие, то имя старушки — Герофсо — нигде, кроме как на этой вазе, не упоминается. Известно, однако, что у Геракла и Ификла была бабка по имени Анаксо (Apld., II, 4, 6), и если допустить здесь вероятную ошибку в передаче вазописцем редкого имени второстепенного персонажа, то связь обоих сюжетов делается прозрачной: для Ификла нанят в учителя великий музыкант Лин, а Гераклу приходится заниматься музыкой с собственной бабушкой — ход, представляющий собой прекрасную завязку для драмы сатиров о Геракле—убийце Лина⁴¹. При этом не имеет значения, до или после постановки такой гипотетической драмы расписана ваза Пистоксена.

Вазописному повествованию всякий раз принадлежит собственный словесный компонент, лишь факультативно связанный с тем или иным поэтическим прототипом⁴². Это объясняет обилие двусмысленностей в росписи ваз, в том числе таких хрестоматийных, как краснофигурный килик Дуриса (нач. V в., Рим, Ватиканские музеи), входящий едва ли не в каждый альбом репродукций греческого искусства. Здесь представлен тупиковый вариант мифа о золотом руне: мы видим мертвого Ясона свесившимся из пасти стерегущего руно дракона. Как ни истолковывая намерения вазописца или заказчика, очевидно одно — сюжет росписи, представляя альтернативу традиционному мифу, нуждается в интенсивной повествовательной обработке по горячим следам изображения, представляя собой изобразительную пародию на словесное повествование. Роспись — ключ к новому словесному произведению, связанному учитывать оба взаимоисключающих варианта мифа. Афина же, стоящая перед драконом с копьем в руке, выступает в сюжете в роли еврипидовских «богов из машины», ибо она возвращает отколовшийся было вариант мифа в лоно традиции.

⁴¹ Buschor E. Griechische Vasen. München, 1940², S. 163 (Fig. 181, 182).

⁴² Ср.: Luckenbach H. Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos. — In: Jahrb. f. die klassische Philologie. 1880, Suppl. XI, S. 493—495.

Но не число подобных случаев (а их не перечесть) представляет интерес. Важно установить повествовательный строй $\mu\upsilon\eta\tau\iota\sigma\mu\omega\nu = \kappa\upsilon\lambda\iota\kappa\eta\iota\omega\nu$, уяснить те свойства этих предметов, которые позволяли им служить нуждам словесного, риторического искусства. Полную определенность может дать здесь только анализ многосюжетных мифологических росписей.

Из произведений чернофигурной аттической вазописи самой знаменитой и самой насыщенной сюжетами считается и, без сомнения, является так называемая ваза Франсуа — кратер работы гончара Эрготима и вазописца Клития ⁴³. Сепаратный анализ сюжетов вазы показал, что за ними во многих случаях стоят известные, хоть и не всегда дошедшие, произведения поэтического искусства: «Киприи» и гимн к Гефесту, «Илиада» и «Теогония» ⁴⁴. Множественность разнородных источников заставляет, однако, отказаться от представления о вазе Франсуа как об иллюстрации или наборе иллюстраций. Даже самый поверхностный взгляд на композицию этого мифологического глобуса обнаруживает в нем глубоко продуманную цельность:

Калидонская охота
Аталанта, Пелей, Меланий, Мелеагр, Антимак, Диоскуры, Акаст и др.

Геранос Тезея
Тезей, Ариадна, афиняне

Игры в честь Патрокла
Диомед, Автомедон, Одиссей, Дамасипп и др.

Кентавромахия
Тезей, Антимак, Кеней и др.

«Шит Геракла»

«Илиада»

Свадьба Пелея и Фетиды

присутствуют все олимпийцы, в т. ч. Гефест; в центре композиции Хирон, а также Музы, Мойры и др.

Преследование
Троила

Возвращение Гефеста
на Олимп

Ахиллес, Поликсена, Гермес, Фетида, Аполлон, Приам и др.

Зевс, Гера, Афина, Афродита, Арес, Гефест, Дионис и др.

«Киприи»

Гераномохия

пигмеи-прашники верхом на козлах сражаются с журавлями

«Илиада»

⁴³ Кратер был найден в Кьюзи художником и археологом Алессандро Франсуа. В росписи 270 фигур, сопровождаемых 121 надписью. См.: *François A., Braun E. Le dipinture di Clizia sopra chiusino vaso di Ergotimo. Roma, 1849.*

⁴⁴ *Wilamowitz-Moellendorff U. von. Kleine Schriften, S. 9, 58, 115.*

Отдельные сюжеты (прежде всего Кентавромахия) сохранились частично; на ручках с обеих сторон — Артемида, под нею «слева» Аякс несет убитого Ахилла, «справа» — Медуза, на «зверином фризе» львы охотятся на ланей.

Цельность эта выражается на всех уровнях — от высшего, на котором восемь сюжетов, объединенных единством мотива, представляют собой законченное повествование, до относительной хронологии запечатленных событий и соотношенности персонажей внутри сюжетов.

Хотя закономерности сцепления нескольких мифологических сюжетов в многофигурных композициях греческой вазописи остаются до сих пор не выявленными⁴⁵, некоторые общие места вазописной композиции аксиоматичны. Одни сюжеты в силу занимаемого ими положения на тулове вазы — центральные (свадьба Пелея и Фетиды), другие (соседствующие снизу и сверху) — обрамляющие (игры в честь Патрокла, Кентавромахия, преследование Троила, возвращение Гефеста); сюжеты, помещенные на горле или (в зависимости от типа сосуда) на венчике вазы, «старше» обрамляющих, но «младше» центрального сюжета (Калидонская охота и геранос Тезея); на росписи ножки представлен самый младший сюжет изделия (фарс-гераноммахия)⁴⁶.

Иерархия сюжетов определяет и главный объединяющий мотив кратера — мотив неудачного союза: Аталанта и Меланий, Тезей и Ариадна, Пирифой и Гипподамия, Ахиллес и Патрокл, Пелей и Фетида, Гефест и Афродита, Никодамант и Ойноя. Этот мотив осложнен сопутствующим мотивом неудачного сватовства: Тезей и Диомед (один из участников игр в честь Патрокла) безуспешно сватались к Елене, Тезей и Пирифой похитили Елену и пытались похитить Персефону, кентавры пытались овладеть Атантой, в состязании с которой потерпел поражение и Пелей.

Ключевое слово данного мотива, связывающее дальше всего отстоящие друг от друга сюжеты — журавль (γῆρανος): мифы о журавлях и пигмеях и о Тезее ока-

⁴⁵ Так, Тезей соседствует с калидонскими охотниками и на некоторых других чернофигурных вазах (например, килик Главкита и Архикла, ок. 540 г. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства), но выделить декоративные возможности сюжетов от их мифологических сцеплений поможет только статистический анализ.

⁴⁶ См. нашу статью «Пигмен» в кн.: Мифы народов мира. М., 1982, т. 2, с. 312.

зываются частями одного произведения потому, что принадлежат здесь общему мотиву. Вазописец отсылает зрителя к редкому истолкованию гераномехии, зарегистрированному в поздних «Превращениях» Антонина Либера (гл. 16): в журавля Артемиды (или Гера) превратила пигмейку Ойною, слишком счастливую в замужестве за Никодамантом, чтобы оказывать почести богине; выполняя волю божества, все пигмеи с тех пор стали врагами журавлей и воевали с ними. Таким образом, слишком счастливый брак вазы Франсуа тоже оборачивается, как и остальные, несчастьем.

Разобранный здесь мотив не исчерпывает содержания росписи нашей вазы, которое далеко уводит за рамки изображенного. Но все же он обнажает повествовательный строй вазописного произведения как предметного залога произведения словесного искусства. Лежащий в его основе принцип тавтологии (параллелизма) или сгущения мотива, характерный для архаических художественных форм и роднящий повествовательные приемы Клития с техникой создателя щита Ахиллеса, сочетается с принципом, в общем виде сформулированным Виладовицем как «свобода древнего искусства». Мифы, сближенные по сходству периферийных сюжетных признаков, создают превосходное мнемотехническое устройство, умение пользоваться которым состоит в искусстве восполнения отсутствующих элементов композиции, отыскания за каждой парой сюжетов недостающих для связного повествования звеньев.

Так, показанные на вазе Калидонская охота и свадьба Пелея и Фетиды предполагают (так сказать, внутри сосуда) восполнение по схеме:

а) Пелей и Теламон изгнаны с Эгины за убийство брата Фока;

б) Пелея во Фтии очистил от скверны убийства Евритион и отдал за него дочь Антигону;

в) на *Калидонской охоте* Пелей случайно убивает Евритиона;

г) от скверны убийства Пелея очистил Акаст (участник Калидонской охоты);

д) Пелей оклеветан перед Акастом (мотив Ипполита и Федры);

е) Акаст бросает Пелея одного на охоте у Пелиона и прячет меч Пелея в навозе; на Пелея нападают кентавры;

ж) Хирон спасает Пелея и учит его, как завладеть Фетидой;

з) *свадьба Пелея и Фетиды* на Пелионе.

Отметим, что мотив другого эгинского изгнанника — Теламона (см. п. «а») — развивается точно таким же образом в направлении сюжета «возвращение Гефеста» (см.: *Apld.*, III, 12, 6; IV, 13, 4 etc.).

Благодаря сочетанию двух повествовательных методов (ветвления мотива и восполнения мифологического сюжета) *κυλῆξ* типа вазы Франсуа должен был использоваться как средство обучения⁴⁷ и как оселок для риторических упражнений, застольной поэтической импровизации: по свидетельству Афиней, автор книги «О грифах» Клеарх писал, что «разгадывание грифов не чуждо философии и древние пользовались ими для обучения» (X, 457 d-f).

Мир книжности не обязан был сохранять воспоминания о предписьменном прошлом, но и в чистом украшателстве экфразы живет память о вещи-загадке, которая — в подражание гомеровскому щиту Гефеста — становится частью литературного произведения. Такова у Мосха золотая корзинка Европы работы Гефеста, зеркально отражающая судьбу своей хозяйки изображением мифа об Ио и Зевсе. Таков кубок Тирсиса в знаменитой I идиллии Феокрита, воспроизводящий предшествующее состязание певцов и загадывающий читателям судьбу самого поэта (ст. 24—60). Вытесненный на периферию пиитического обихода, расписной сосуд утратил прежнее «знаменование» и мало-помалу должен был действительно стать иллюстрацией.

Выявление повествовательной организации и мнемотехнических функций жанра грифа потребовало вкратце

⁴⁷ О таком употреблении расписной посуды говорят надписи на вазах, в которых ученик видел только узор (ср. наличие ряда памятников греческой вазописи с узорами «под текст»), а грамотный учитель — подспорье. См.: *Kretschmer P. Die griechische Vaseninschriften*. Gütersloh, 1894. Со временем загадочность письма сойдет на нет, но одновременно будет утрачена и прозрачная значимость изобразительных элементов вазописного текста. Такова, например, судьба грифонов и сфинг, присутствие которых на вазах означало: «Отгадай!». Хотя вазописцы долго будут помнить это знаменование (из краснофигурных укажем на упоминаемую выше вазу Дуриса, где сфинга на шлеме Афины дразнит мифолога-традиционалиста, или на ненадписанную вазу художника Пентесилей (ок. 460 г. Мюнхен, Музей античного прикладного искусства), где микроскопическое изображение сфинги на шлеме Ахилла стыдливо предлагает разгадать хрестоматийный сюжет), преобладать будут все-таки декоративные функции столь выразительного чудовища. Вазописных сфинг следует сопоставлять с теми, которых велел изваять в камне любитель загадок Амасис (*Herodot.*, II, 174—175).

остановиться на проблемах обращения со словом в эпоху перехода от предписьменной к письменной культурной традиции⁴⁸. Анализ проблемы истолкования знамений и прорицаний, хоть он и сильно затруднен помехами, чинимыми новыми культурными установками (послания Гарпага, Демарата и Гистиея у Геродота), все же позволяет не только в очередной раз подтвердить важнейшую роль мифа как повествовательной плоти этого жанра словесного искусства, но и выявить центральную роль мифологической вещи — кристаллизатора сюжета, — вокруг которой формируются предания о наиболее древних мифических комплексах (лабиринт). Мифологическая вещь, как ситуативно перестраивающийся модуль, является ключом к пониманию повествовательного строя произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, называемых в статье вещами Мнемозины; изделия эти, возникнув в недрах предписьменной культурной традиции как вещественный залог произведений устной словесности (гомеровский щит Ахиллеса), обладают особым повествовательным строем, не потерявшим своего значения и на закате эпохи предписьменности (ваза Франсуа). Анализ приемов, характеризующих повествовательный строй (тавтология, ветвление мотива) и восприятие (восполнение сюжета) вещи Мнемозины, обнаруживает, что в основе вазописного повествования лежит произведение словесного искусства, источником для воссоздания которого служит ключевое слово (геранос). Сосуществование в рамках одного произведения предметного и словесного воплощения греческого мифа обусловило особенности развития греческой мифологической традиции и нуждается в дальнейшем изучении.

⁴⁸ Ср.: *Detienne M.* La territoire de la mythologie. — *Classical Philology*, 1980, vol. 75, p. 97—111.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ПОЭЗИИ

(анализ лирики)

Д. П. Ильин

Классическая русская поэзия обладала столь весомым свойством творческого деяния, столь прочными коренными принципами поэтического ремесла, что в известной мере снимала проблемы, связанные с научным поиском внутренних закономерностей стихосложения. Не случайно поэтому преобладающей формой русской критической мысли был «идейный анализ». Однако в век массовой коммуникации существует опасность того, что «идейный анализ» может заслонить в исследовании другую исключительно важную сторону творчества — эстетическую. Практика показывает, что соединить идейные и эстетические оценки произведения — задача далеко не простая и если она решается, то через нечто третье, с одной стороны, исключительно важное, с другой — весьма неопределенное. Мы имеем в виду вкус.

Вкус — категория индивидуальная. Но она вовсе не исключает какой-то определенной научной оценки. Крайняя точка зрения — «поверить алгеброй гармонию» поэзии — несостоятельная прежде всего потому, что в плане литературоведческой она ненаучна. Строго доказать непоэтичность стихотворения едва ли возможно, но очертить круг каких-то общих обязательных его компонентов, которые могут стать поэтическим фактом, просто необходимо. И проблема определяется отнюдь не великим множеством слабых сочинений. Таковые писались во все времена и сферы подлинной науки не касались. Речь, стало быть, идет о другом: об изменившемся художественном сознании в век скоротечных материальных событий, о забвении и деформации полноценных свойств поэзии, об искажении и обеднении родового признака поэзии — художественного образа и форм воссоздания и пересоздания познаваемой действительности, которые и составляют в искусстве суть эстетического познания действительности.

В литературоведении и изучении психологии искусства существует немало работ, в которых проблемы эстетики и своеобразия художественного творчества так или иначе находят свое освещение на конкретном материале. При

этом характер таких работ в большей степени определяет такое ответственное понятие, как «содержательная форма»¹ (сейчас и в дальнейшем мы под формой произведения будем понимать именно содержательную форму). Так, Г. Поспелов, например, эстетическое свойство произведения определяет следующим образом: «... это вся целостная система изобразительно-выразительных средств на всех уровнях формы произведения, в которой выражено его конкретное художественное содержание. Иначе говоря, — это стиль произведения»².

Не приходится сомневаться в том, что система изобразительно-выразительных средств играет существенную роль в эмоциональном восприятии произведения. Однако свойство это, по нашему мнению, лишь мета наличествующего фактора, так сказать, «статическое» пребывание, предполагающее возможность самодвижения формы по собственным внутренним законам. По-другому сказать, эстетическое проявляет себя в процессе *акта восприятия* произведения. Целесообразно, следовательно, говорить об эстетическом феномене — *процессе*, осуществляющем (рождающем) содержательное целое. Такой взгляд на проблему читательского восприятия и составит предмет наших поисков.

Понятие целостности играет весьма существенную роль в эстетике творчества. Однако оно далеко не всегда отражает в исследованиях истинный смысл его, что дает повод считать это понятие непродуктивным³. Весьма ценным представляется нам исследование в этом направлении современного литературоведа В. Федорова. Ученый подчеркивает всю важность и ответственную роль границы, существующей между «эстетическим объектом» и «материальным произведением». Вместе с тем, полагает В. Федоров, граница между материальным и идеальным есть факт сознания исследователя, в котором эти категории мыслятся не иначе как едино, целостно. «Целое . . . должно мыслить всем . . . „сверхнаучным“ единством. Чтобы быть научным, сознание филолога должно быть поэтичным»⁴. Это «целое» ученый называет «поэтическим миром» по аналогии с бахтинским «эстетическим объектом». Аналогия, однако, далеко не полная, и в этом несоответствии

¹ Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературной формы. — В кн.: Теория литературы. М., 1964, кн. 2, с. 17.

² Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1982, с. 291.

³ См.: Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М., 1982, с. 17.

⁴ Федоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984, с. 78.

суть идеи В. Федорова. Он полагает, что «материальное произведение» не может быть одним и тем же объектом для поэтического анализа и «чисто» научных закономерностей, которые ищут в нем стиховеды и лингвисты. Ибо поэтический анализ имеет дело с материалом, преобразованным поэтическими законами целого. Ученый прямо указывает: «... не только «эстетическим объектом», но и «материальным произведением» также управляют закономерности поэтического мира, создавая свой материал, со своими закономерностями, исследуемыми поэтикой». Иначе сказать, материалом в произведении «управляют другие „научные закономерности“ (хотя также поэтические) ...» И далее: «Собственно поэтических закономерностей — противоположных непозетическим — в произведении нет»⁵.

Понятие «поэтического мира», по Федорову, не ограничивается только внутренними законами художественного произведения, но включает в целое акт восприятия читателя как равноправный компонент творчества. В этом случае «поэтический мир» определяется как внутренняя форма художественного произведения, когда «субъект слова, объект слова и воспринимающий организуются в единстве...»⁶.

Итак, с точки зрения исследователя, существует не только граница между композиционной формой «материального произведения» и эстетической завершенностью «поэтического мира», но и определенная общность (пограничная) двух взаимосвязанных категорий. В ней, в этой общности, и проявляет себя, по нашему мнению, эстетический феномен: осуществляющий, с одной стороны, эстетическое свершение «поэтического мира» и, с другой стороны, исчерпывающий «научные поэтические закономерности» материала, но не имманентного, а преобразованного законами целостного восприятия произведения.

Целостность как единственная и всеобъемлющая категория не может, однако, определять все факторы художественного произведения. Вопрос, по-видимому, неизбежно сводится к расстановке смысловых акцентов. Безусловна, например, причастность поэтики к поэтическому целому. Но несомненно и другое — научные закономерности ее имеют и какое-то свое, с внутренним своеобразием развитие. Проблема целого не должна исключать, следова-

⁵ Там же, с. 118, 77.

⁶ Там же, с. 74.

тельно, поиска каких-то иных, в частности системных, начал в произведении. Однако — и это следует подчеркнуть со всей определенностью — подобный поиск возможен непременно в рамках целого, внесистемного, каким и является поэтический мир художественного произведения. Этот момент порой не всегда учитывается должным образом.

В последнее время в литературоведении все отчетливее просматривается интерес исследователей к системному подходу как альтернативе целостному воззрению на художественное произведение. Наиболее показательной в этом смысле можно считать книгу Б. Гончарова «Поэтика Маяковского», где предпринята попытка системного подхода, осуществленная на обширном конкретном материале. Автор справедливо полагает, что идея системного анализа была в свое время дискредитирована структуралистами, ибо созданная ими «имманентная, замкнутая конструкция с ее автономными уровнями» оказалась отгороженной от действительности⁷. По мысли Б. Гончарова, системность как методологический принцип литературоведения может оказаться весьма полезной и продуктивной. С такой точкой зрения в самом ее общем виде нельзя не согласиться.

Однако идея значительно утрачивает свою привлекательность, когда речь в книге заходит о ее конкретной реализации. Далеко не бесспорным, например, кажется нам уровни структурализма противопоставлять иерархии системного подхода (системы и подсистемы, макросистемы и микросистемы), а также элементы структуры — микрообразу и комплексу микрообразов. И уж, конечно, вызывает решительное возражение попытка представить «художественно-эстетическую реальность» («поэтический мир») как «образно-метафорическую систему»⁸, т. е. по сути систему структурных компонентов.

Обращает на себя внимание любопытная особенность: новая методология из известной и нерасторжимой по сути понятийной связки «система—структура» изымает утилизированную временем «структуру», прививая к литературоведению как будто бы очищенную от коросты структурализма ветвь «системы». Уместно заметить, что органическое единство всегда остается таковым, с какой бы стороны его ни рассматривали.

⁷ Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. М., 1983, с. 61.

⁸ Там же, с. 74.

Системность есть методологический принцип любой науки, в объекте которой наличествует структура (этимология слова «система» — целое, составленной из частей, соединение). Попытки применения системы без структуры есть либо бессистемность по сути, либо структурализм «с черного хода». Поэтому нам представляется необоснованным тезис Б. Гончарова о бессистемности структурализма⁹. Напротив, при абсолютно ложной исходной посылке (художественный образ структурален) сторонники «точности» в литературоведении были как раз предельно ограничены в своей замкнутой логической системе, ибо они пытались найти в искусстве формулу общей связи. А ведь это и есть сущность системного анализа. В этом, как нам кажется, и корень проблемы. Архисемы (уровни) Ю. Лотмана и буквальная формула «поэзии» А. Н. Колмогорова устанавливают, как и положено системному анализу, всеобщую связь явлений в рассматриваемом объекте (ниже мы покажем, что были формализованы явления языка, разумеется, а не поэзии, но это уже другой разговор).

Таким образом, если сторонники современного системного подхода полагают его универсальным принципом литературоведения, то мы вправе ожидать от него установления каких-то общих закономерностей в поэзии. Какова, например, формула всеобщей связи в подсистеме (микросистеме, субсистеме) ритм — слово, ритм — содержание? Оказывается, и это справедливо, что такой формулы установить невозможно. Такая зависимость (интуитивно и то не всегда) устанавливается только на конкретном материале, т. е. фактически в рамках обычного литературоведения. Так, например, Л. Тимофеев — сторонник системного подхода, — анализируя пушкинское стихотворение «Я вас любил...», приходит к верному заключению: «...мы не можем сказать, находилось ли в поле творческого зрения Пушкина ритмическое ее (разбираемой строки. — Д. И.) звучание, или оно возникло как необходимое следствие определенной расстановки слов». Напротив, в творчестве Блока Л. Тимофеев обнаруживает связь «принципа контрастности» идейной основы творчества с соответствующими ему ритмикой и экспрессивностью стиха. Контрастность, однако, не является универсальным принципом творчества Блока — это подчеркивал и сам

⁹ См.: Там же, с. 61.

Л. Тимофеев¹⁰, — не говоря уж о поэзии в целом. Между тем контрастность (противопоставление) была формулой именно всеобщей связи в «структурной поэтике» Ю. Лотмана, например. Что же касается экспрессивности стихотворной речи, к которой, по существу, и сводятся «универсалии» системного подхода, то с точки зрения литературоведения понятие это умозрительное, мало что говорящее о содержании (вся поэзия экспрессивна), и, что особенно важно, имеет смысл только в конкретном анализе.

Из сказанного следует важный, по нашему мнению, вывод: конкретный анализ исключает поиск всеобщей связи в поэзии. И как ни странно, эта мысль с предельной ясностью сформулирована самим Л. Тимофеевым: «... такого рода характеристика системности, которую мы пытались проследить на примере стихотворения «Я вас любил. . .», должна остаться за порогом конкретного анализа этого стихотворения»¹¹. Противоречие очевидно: конкретный анализ допускает и системный подход, и его отрицание.

Объяснить это противоречие несложно: здесь допущено отождествление целого с системой. На это прямо указывает Б. Гончаров: «Синонимом художественной системности является понятие целостности, обычно используемое по отношению к произведению»¹². Отсюда и двойственность в подходе, когда один объект исследования рассматривается и как система, и как целое. Реализация идеи в таком виде кажется нам малопродуктивной.

Возникает вопрос: какова же позитивная роль идеи системности? По нашему мнению, во-первых, системный подход должен иметь четкие границы своего применения, во-вторых, в рамках своих возможностей он должен выявить всеобщие связи в творчестве.

Уже сама постановка вопроса исключает в таком контексте разговор о проблемах «поэтического мира» — категории внесистемной, которая есть и остается предметом интуитивного постижения. Это не означает, однако, что мы в своем разговоре полностью порываем с ней. Эстетический феномен — предмет нашего анализа, — развеществляя «преображенный материал», как бы распаивает на самой границе «поэтического мира» смысловую перспективу целого, единого. Иными словами, мы исчерпы-

¹⁰ Тимофеев Л. И. Слово в стихе, с. 44, 215, 212.

¹¹ Там же, с. 45.

¹² Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 61.

ваем «научные закономерности» поэтического мира, о которых шла речь выше.

В настоящей работе предпринята попытка проследить за техникой преобразования системы композиционной формы (ниже мы покажем, что именно она системна) во внесистемное качество (художественный образ).

Выше уже говорилось о том, что акт восприятия читателя является важным компонентом «поэтического мира». Если рождение «поэтического мира» происходит в стихии поэзии, когда «законы реального пространства оказываются вовлеченными в сферу идеального пространства»¹³, то эстетический феномен образуется в сфере материальных преобразований по линии информативной передачи: текст — информация — психология восприятия. В широкий круг исследования, таким образом, включаются научные проблемы стиховедения, теории информации (точнее, теории связи), психологии искусства. Такая многоплановость неизбежно ведет к узкому, фрагментарному использованию каждого плана темы. Вынужденные потери подобного системного подхода объясняются спецификой задачи: нам важны не внутренние имманентные объемы тем, а точки их пересечения, границы их смежности. В нашей работе мы не будем опираться на конкретный материал, который может носить у нас только характер иллюстрации к общим идеям.

Таким образом, исследование эстетического феномена как художественного процесса будет осуществляться в творческом сопряжении научных достижений литературоведения, стиховедения, теории связи, психологии искусства и общей психологии.

Глобальное расширение сферы человеческого познания в нынешний век раздвинуло границы каждой науки так далеко, что они стали пересекаться, образуя смежные зоны исследования. Здесь, на стыке наук, творческий процесс сопряжен с невиданной познавательной энергией (эффект так называемого синергизма), которая высвобождается как-то особенно споро. Возникают положительные эмоции, питающие энергией мозг и создающие условия для эвристической интеллектуальной работы. Но эмоции, понятное дело, есть эмоции. Это бесформульные психические феномены. Одни из них «работают» в нужном направлении, другие рождают избыток энтузиазма. И тогда исследователь теряет очертания границ допусти-

¹³ Федоров В. В. О природе поэтической реальности, с. 72.

мой смежности в науках. Так, более 20 лет назад в литературоведении объявились «смежники» — структуралисты. Бум структурализма вскоре, однако, сошел на нет. А с ним не без помощи энергичных ревнителей «чистого» литературоведения угасла интересная и плодотворная для литературной эстетики идея коммуникативной функции искусства, его знаковости, безусловной принадлежности искусства, как любой формы познания, к семиотической системе.

Творческий подход литературоведения к семиотике был намечен в исследованиях академика М. Б. Храпченко и А. Ф. Лосева. Отвергая «глобальную знаковость духовной деятельности человека», М. Б. Храпченко замечает: «... лишена оснований и та точка зрения, что литература и искусство по самой своей природе чужды знаковым процессам»¹⁴. Ученый справедливо полагает, что «структурализм и семиотическое истолкование явлений искусства вовсе не одно и то же»¹⁵.

Наш интерес к этому вопросу отнюдь не случаен. Анализ эстетического феномена невольно подводит нас вплотную к осознанию понятия «заражение чувством» (Л. Толстой), т. е. к рассмотрению механизмов передачи чувств в искусстве, литературе. Традиционный вопрос: как формируется «художественная мысль» (П. Палиевский) — мы вправе отождествить с другим — как передается она от художника к читателю. Иными словами, речь может идти о передаче и приеме информации, о ее обработке, о некой «линии связи», напоминающей (и только) техническую, но к ней, естественно, не сводящейся. Подобная методология в свое время была настолько скомпрометирована, что обращение к ней настоятельно требует более пространного разговора о структурализме с тем, чтобы возможно резче оттенить, с нашей точки зрения, более плодотворные поиски в этом направлении. Разговор необходим еще и вот почему. Традиционное литературоведение в 60-е годы защитило от структуралистов свои узловые, кардинальные, методологические принципы. В спорах о главном частные вопросы, если они даже представляют интерес, как правило, в расчет не берутся, тем более когда они оказываются внутренней организацией идей оппонентов, в данном случае — дета-

¹⁴ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака. — *Вопр. философии*, 1976, № 2, с. 149.

¹⁵ Храпченко М. Б. В поисках истины. — В кн.: *Контекст-1982*. М. 1983, с. 12.

лями техническими, выпадающими из поля зрения гуманитариев. Но сейчас, коль скоро тема заявлена вновь, необходимо обратиться и к этим частностям.

Несколько сведений из теории информации. Энтропия системы есть мера ее неупорядоченности или неопределенности. Речь идет о системе, в которой появляются события или производится выбор предметов (слова, например) по вероятностному признаку. Чем больше предметов (событий) в системе (назовем ее «полем выбора»), тем с меньшей вероятностью может быть произведен единичный выбор (все выборки в нашем случае, естественно, равновероятны), и, наоборот, чем меньше вероятность одной выборки, тем больше «поле выбора». Когда система определена (произведен выбор), энтропия ее становится равной нулю. В этом случае говорят, что получено количество информации о состоянии системы, т. е. энтропия исчерпана количеством информации. Если наступает маловероятное событие (выбрано оригинальное словосочетание, например), значит, выборка производилась из широкого «поля выбора», и, следовательно, мы будем иметь большое количество информации. Здесь информация понимается не в смысле сообщения, а в точном техническом значении, как характеристика альтернативного сообщения, места выборки, редкости сигнала.

Первое, что обращает на себя внимание при знакомстве с работами структуралистов спустя столько лет, — это массовый гипноз, вызванный модным тогда термином «информация». Наивно было бы видеть причину активизации «точных» наук в литературе именно в этом, но нельзя и недооценивать той роковой роли, которую сыграл этот «кибернетический фантом» в становлении структурального литературоведения. В определенном смысле можно сказать, что почвой для всходов новых идей послужила беспрецедентная неточность научной терминологии. Эта неточность была либо игнорирована, либо не замечена, либо намеренно использована.

Наука о знаках (семиотика) включает в себя три основных направления:

а) синтактику (знаки и отношения между знаками без учета того, что они обозначают);

б) семантику (отношение между знаками и обозначаемыми ими объектами);

в) прагматику (практическое использование знаков).

Если принять определение информации по Н. Винеру, как «обозначение содержания, полученного из внешнего

мира», то можно сказать, что обмен информацией между людьми осуществляется на семантико-прагматическом уровне. Это и есть сфера информации в буквальном, научном смысле слова, сфера содержательного духовного наполнения социальных связей.

Есть одна очень важная особенность информации, определенной вышеуказанным образом: она являет *качество* (в расчет не берутся исследования Бар-Хиллела и Карнапа, рассматривающих количество семантической информации декларативного высказывания как языкового и логического явления и не дающих никаких перспектив для иного толкования).

Синтактика, напротив, — монополия математики. Здесь теория связи Шеннона рассчитывает «количество информации» объективно, ограничиваясь рассмотрением знаков и статистических отношений между ними. На этом уровне семиотики получают «количество информации» при отсутствии самой информации, как ее понимал Н. Винер. Иными словами, «количество информации» есть нечто совершенно другое, чем информация (см. выше).

Итак, имеется явное противоречие: известно «количество информации», но неведома сама информация, или, напротив, есть информация, но нет ее количества. Здесь же для полноты картины добавим, что вообще единого и точного определения понятия «информация» в «точных» науках до настоящего времени нет.

Это противоречие остро чувствовал первооткрыватель теории связи Шеннон. Он «отдавал себе, наверное, отчет в том, что слово „информация“ может ввести в заблуждение, и поэтому назвал свою работу „Математическая теория связи“»¹⁶. Предчувствуя неосмотрительность нетерпеливых ученых, сам Шеннон в 1956 г. писал: «Здание нашего несколько искусственно созданного благополучия слишком легко может рухнуть, как только в один прекрасный день окажется, что при помощи нескольких магических слов, таких, как информация, энтропия, избыточность... нельзя решить всех нерешенных проблем»¹⁷.

Но структуралисты противоречие в семиотике легко устранили желанием не замечать его (это к вопросу о «научном» мышлении в литературоведении). Легкость и вольность, с какой наши новаторы «обкатывали» острые углы семиотики, действовали, как ни странно, безотказно.

¹⁶ Мазур М. Качественная теория информации. М., 1974, с. 16.

¹⁷ Цит. по кн.: Тростников В. Н. Человек и информация. М., 1970, с. 7.

Вот цитата из статьи с характерным названием «Образ как информация»: «...мы должны рассматривать содержание образа как информацию... в точном, научном смысле слова. Если так, то образное содержание — явление одного ряда со всякой иной информацией, различия между ними суть различия внутри одного ряда явлений. Либо же, отказавшись от такого рассмотрения, будем обязаны признать искусство не деятельностью, в ходе которой человек познает действительность, а неким таинством»¹⁸. Спрашивается: какая информация? В определении Н. Винера (оно дается автором здесь же)? Тогда зачем новое понятие, которое не снимает «таинства»? А, быть может, «количество информации» (нетрудно догадаться, что к нему-то дело и клонится; см. об этом ниже)? Тогда нет никакого познания действительности. Есть явление языка.

Страсть к «кибернетическому фантому» не проходит до настоящего времени и порой доходит просто до абсурда. Перед нами третье издание книги Ю. Борева «Эстетика». Читаем: «Еще Аристотель подчеркивал вероятностный характер информации, содержащейся в художественном произведении. . . Неслучившееся, но вероятное Аристотель предпочитал случившемуся, но невероятному. Сообщение по вероятности в информативном отношении высокоценно с точки зрения современной теории информации»¹⁹.

В послесловии к «Поэтике» Аристотеля комментатор-филолог весьма квалифицированно, словно упреждая легкомысленные попытки отождествления, показал на анализе греческого текста, что понятие «вероятность» у философа ничего общего не имеет с математической вероятностью и рассматривается как «субъективно вероятное», как психологический феномен: «кажущееся вероятным или правдоподобным»²⁰. *Качественный* принцип правдоподобия в искусстве, строго говоря, есть принцип *сравнения* (подобия): как в жизни (вероятно, т. е. подобно жизни), но не жизнь (не случилось в жизни). Сравнение как качественное организованное начало художественного творчества нашло свое развитие в современном литературоведении.

К сказанному следует добавить неопровержимый факт: во времена Аристотеля не было математического понятия

¹⁸ Зарецкий В. Образ как информация. — *Вопр. лит.*, 1963, № 2, с. 78.

¹⁹ Боров Ю. Эстетика, М., 1981, с. 142.

²⁰ Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 142.

«вероятность». Оно возникло только в середине XVII в. «из переписки между Паскалем и Ферма в связи с проблемами, связанными с азартными играми»²¹.

Идейной и смысловой опорой внедрения в литературоведение «точных» наук послужила известная формула А. Н. Колмогорова, определяющая энтропию языка для любого, в частности художественного, текста: $H = h_1 + h_2$, где h_1 — информационная емкость языка, т. е. количества разных мыслей, которые могут быть изложены в тексте данной длины, а h_2 — меры равноценных способов изложения одного и того же содержания средствами данного языка.

Как h_1 характеризует поэтический текст? «Образная... информация создается преодолением и энтропии мысли... и энтропии построения»²² (h_1 у автора — энтропия мысли, h_2 — энтропия построения). Ю. Лотман: «...писатель, исчерпывая смысловую емкость языка, строит некоторую мысль, а за счет исчерпывания гибкости языка выбирает синонимы для ее выражения»²³.

Вяч. Иванов и Р. Зарипов называют h_1 «смысловой информацией», «используемой в поэтическом тексте»²⁴. Так «кибернетический фантом», управляя логикой новых идей (лексика руководила мыслью), из «отражателя» действительности обратился в сборно-разборную конструкцию мысли о действительности.

Но что же такое h_1 ? Исчерпывающе ответить на этот вопрос можно, познакомившись с «технологией» получения этого показателя. Она основана на идее Шеннона об угадывании вероятности появления букв в тексте. При этом вычисляется средняя вероятность (количество информации) появления каждой буквы. Чем выше статистика эксперимента, тем точнее определяется значение H_∞ — удельной информации о появлении одной буквы в тексте данного языка. Эта величина представляет исключительную важность для проектирования «экономных» технических линий связи.

Такой проблемы в художественном тексте нет. Это, во-первых.

Во-вторых. Собственно h_1 и есть функция от H_∞ и количества букв в тексте данной длины. Так, например,

²¹ Черри К. Человек и информация. М., 1972, с. 268.

²² Зарецкий В. Образ как информация, с. 86.

²³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 40.

²⁴ Моль А. Теория информации и эстетическое воспитание. М., 1966, с. 345 (Послесловие).

группой А. Н. Колмогорова было подсчитано количество мыслей, которые могут быть изложены в длине текста, равного «Евгению Онегину». Оно оказалось $2^{H_{\infty} \times 25 \times 5300}$, где 25 — среднее количество букв в стихе, 5300 — количество стихов в романе, $H_{\infty} = 1$ (получено в экспериментах). Но вот что здесь интересно. H_{∞} получили из «стилевого» текста, когда стиль существенно меняет значение H_{∞} . Поэтому в формуле и фигурирует h_2 — составляющая, которая учитывает стилевые особенности текста. Тогда теоретически h_1 — это энтропия «чистой» мысли. Логика требует, следовательно, получения H_{∞} из текста «нулевого» стиля, т. е. некоего безликого текста. Полученное таким образом значение H_{∞} и будет истинной характеристикой текста русского языка. И что же? А то, что в этом гипотетическом случае количество «мыслей» в тексте данной длины будет одинаковым у Пушкина, графомана и школьного сочинения на вольную тему. Такова «точная» цена мысли.

Совершенно очевидно, что никакого отношения h_1 к поэзии, к содержанию ее, идущему от жизни, не имеет. Это — чисто языковое явление. Другими словами, структуралисты исследовали не содержание произведения, а материал литературы — язык, воскрешая тем самым опыты формалистов 20-х годов. На это тотчас же обратили внимание литературоведы²⁵.

Что касается значения h_2 , то здесь все выглядит гораздо сложнее, поскольку эта характеристика может отражать истинные процессы, происходящие в творчестве (об этом ниже). Строго говоря, h_2 — значение скорее абстрактное, чем практическое, ибо подсчет его (и это признают сами структуралисты) нереален. Факт существования равноценных способов изложения — это, конечно же, не новость, и не им исчерпывается формула А. Н. Колмогорова. Ученый показал, что существует неравенство $h_2 > \beta$, которое было объявлено интерпретаторами чуть ли не формульным законом поэзии: оно «оказывается необходимым условием поэтического (курсив наш. — Д. И.) творчества»²⁶. Здесь β — коэффициент, характеризующий формальные ограничения, в частности рифму, метр, ритмико-синтаксические несовпадения и т. д. Из этого неравенства следует, что стихотворчество есть преодоле-

²⁵ Тимофеев Л. И. Сорок лет спустя. — Вopr. лит., 1964, № 4.

²⁶ Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 146.

ние (уничтожение, истощение) энтропии построения, т. е. формальных ограничений β . Проще сказать, есть неопределенность построения стиха («поле выбора» языка для организации метра, рифмы и т. д.), поэт гибкостью языка (многозначными, оригинальными словосочетаниями) преодолевает ее, добиваясь определенности. Все так и должно быть в русле этих идей: любая посылка, фигура, знак — все здесь исключает любую вибрацию «ненаучности», все движения мысли должны сходить к единой и твердой точке намерения — определенности. Исходя из коммуникативных принципов искусства, структуралисты, движимые сознанием меры, устранили последовательность в построении избранной исходности. В самом деле, доведи они коммуникацию до психологии восприятия текста человеком (а как же иначе, сами писали — познание человеком действительности), и многие умозрительные схемы рассыпались бы вмиг от ощущения реальной действительности. Неравенство $h_2 > \beta$ есть опять-таки явление языка и выражает «определенность» языкового кода. Поэт «кодирует» в словесном выражении свое содержательное чувство, т. е. он выражает невыразимое путем мучительно трудного языкового выбора нужного выражения из бездны подобных, тем самым, безусловно, вносит в энтропию языка *языковую определенность*. Однако это еще язык, а не поэзия.

Подведем итог сказанному. «Формула поэзии» не отражает ни содержания произведения в ее бесконечном многообразии, ни игры формы. Что же в таком случае может оказаться приемлемым из кибернетических идей для искусства? Это прежде всего коммуникативный принцип как практическая задача для исследования эстетического феномена, а также плодотворная мысль об информативности (в шенноновском смысле) способов передачи содержания. Для психологии восприятия представляют интерес, например, некоторые положения представителя «структурной эстетики» А. Моля: чем выше «оригинальность» сообщения (например, словообразование), тем большее количество информации получает реципиент (читатель) ²⁷. Все это мы будем иметь в виду, приступая к анализу лирики.

Представление о лирике как искусстве, выражающем переживания поэта, стало уже общим местом в литературоведении.

²⁷ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие, с. 57.

Невозможно отрицать тот очевидный факт, что жизненный материал лирическая поэзия черпает из духовной жизни человека, из мира его идей и чувств и, следовательно, включает в себя переживание как важный компонент творчества. Необходимо, однако, подчеркнуть, что переживание — психический феномен личного опыта, возводимого в ранг общезначимого. Поэтому лирика воссоздает в сущности объективные общественно значимые явления, которые по законам отражения материального мира и становятся подлинной основой глубоких внутренних переживаний поэта и каждого читателя. Очевидно, что такие сущностные явления в искусстве слова можно только *изобразить*.

Итак, лирика антиномична по своей сути. Поэт должен выразить свое переживание и в изображении его воссоздать общечеловеческое.

В поэзии диалектика личного и общего гармонически разрешается в *третьем* — художественном образе.

Художественный образ — не только родовое понятие поэзии, адекватное «поэтическому миру», но категория, выходящая за рамки литературы в сферу общественной психологии. В нем воплощается высокое свойство социального поступка, ибо подлинное искусство требует от художника нравственной работы по превращению яростной энергии личности в созидательную энергию духовного общечеловеческого.

Такое преобразование запечатлевает форма произведения, она и есть форма самовыражения поэта, его переживания, являющих через его сознание современность. В самодовлеющем своем бытовании она венчает *самоутверждение* как социальный акт (самоутверждение зачастую ложно истолковывается как личностное выражение современности). Когда же форма своей экспрессивной энергией возносит исходную идею по законам единства до высот художественного образа, она, как мы покажем ниже, отторгается, стусевывается, самоуничтожается. Так сущность действительности — общее одолевает личное, утверждая вечность. Это движение формы в лирике мы называли «этикой формы»²⁸. Она, как нам кажется, и осуществляет индивидуальное, т. е. современное, выражение вневременных, традиционных, общечеловеческих идеалов в поэзии.

Другими словами, форма лирического стихотворе-

²⁸ Ильин Д. П. Поэзия образа. — В кн.: День поэзии, 1983. М., 1983, с. 139.

ния — ритм, рифма, локальные образы и, что особенно важно, смысловая ассоциативная связь слов — каждый ее элемент не самодовлеет, но, вовлекаясь в общее деяние самоотдачи до полного самоуничтожения, творит общечеловеческий смысл образа.

Художественный образ — многостороннее качество. Одно из его важнейших свойств — многозначность. «Образ есть бесконечность»²⁹. К этому следует добавить и ценное замечание В. В. Виноградова о том, что смысловой диапазон слова в контексте художественного произведения «расширяется и обогащается теми художественно-изобразительными „приращениями“ смысла, которые развиваются в системе целого эстетического объекта», мысль о «созидании художественного целого», которое ведет к «формированию образов и символов — конкретных и вместе с тем многозначных»³⁰. Многозначность образа есть уникальное сочетание общего и единичного. В образе, словно в единой точке, фокусируется глубинная смысловая бесконечность мира. В многозначности, по-видимому, и вся разгадка художественного впечатления. Но как же проявляет себя многозначность? Что значит многозначно? Традиционное объяснение этого абстрактного понятия таково: каждый читатель вбирает из образного многообразия какие-то особые, неповторимые в другом читательском опыте смысловые оттенки содержания. Но как же в таком случае читатель воспринимает многозначность? Не является ли она механической суммой идей, из которой каждому читателю «отпускается» одна, индивидуальная? Вопрос, конечно же, уже самой постановкой как бы дает ответ. Образ — не сумма идей «на раздачу», а имманентная многозначность в любом читательском опыте. Вопрос, следовательно, сводится к восприятию многозначности сразу, одновременно. Это очень важный в методологическом отношении тезис, который сразу же переводит разговор в иную плоскость.

Многозначность, воспринятая одновременно, дает *неопределенность*. На эту сторону образного содержания редко обращали внимание литературоведы. Есть, однако, и здесь ценные наблюдения. На «неопределенность содержания», например, обращал внимание психолог В. Вунд³¹.

²⁹ Лосев А. Ф. О поэтическом образе. — В кн.: День поэзии, 1981. М., 1981, с. 69.

³⁰ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 125, 131.

³¹ Вундт В. Основы физиологической психологии. СПб., Б. г., т. 3, с. 198.

А вот интересные наблюдения теоретика искусства П. Бицилли, взятые нами из книги болгарского литературоведа М. Арнаудова «Психология литературного творчества». Пространная цитация, нам кажется, искупается ее ценностью. «В одном из вариантов стихотворения Пушкина „Кто видел край, где роскошью природы“, — пишет М. Арнаулов, — читаем такие строфы:

И шелковиц и тополей прохлада,
В тени олив уснувшие стада,
Вокруг домов решетки винограда,
Монастыри, селенья, города,
Залива шум и говор водопада.
И средь валов летучие суда,
И яркие лучи златого Феба,
И синий свод полуденного неба.

Один пронизательный эстетик предпосылает такой комментарий к этому стихотворению: «... впечатление от Крыма передано посредством ряда отдельных образов, не приведенных ни в какую связь между собой по какому-либо конструктивному принципу, — однако так, что как-то непостижимо, из совокупности магически подобранных слов, вырастает великолепная сложная картина, дающая больше, чем действительность... Богатство „картин“ Пушкина обусловлено именно их неопределенностью, благодаря которой повышается их символическая ценность, как выразителей внутреннего, эмоционального душевного...». И по другому поводу о Пушкине: «... из удивительно ярких, выпуклых, ограниченных эпитетом, индивидуализированных частных образов у него слагаются в целом не картины, а смутные, неопределенные, этой-то своей неопределенностью, неуловимостью, неустойчивостью, чреватостью, намеками и действующие на нас образы-идеи, образы-настроения, подобно тем, какие вызывает музыкальное произведение»³².

П. Бицилли очень тонко уловил психологическую суть многозначности — читаю о чем-то, но чувствую все. Однако мыслимо ли это? Возможно ли одномоментное представление многих смыслов содержания? Попробуем в этом разобраться.

³² Арнаулов М. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 605—606. М. Арнаулов цитирует по кн.: Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926, с. 110.

Л. Выготский в книге «Психология искусства» приводит две басни, взятые у Лессинга и Потемкина. Басня первая: «У одной вдовы была курица, которая каждый день несла по яйцу. „Попробую я давать птице ячменю, авось она будет нестись два раза в день“, — думает хозяйка. Сказано — сделано. Но курица ожирела и перестала нестись даже по разу в день. Кто из жадности гонится за большим — лишается последнего». Вторая басня с той же моралью: «Собака плыла с куском мяса по реке, но увидела в воде свое отражение, захотела отобрать у другой собаки кусок мяса, но выпустила изо рта свой и осталась не при чем»³³. Л. Выготский, сравнивая эти басни, считает первую плоской, но более аллегоричной (больше сходства с жизнью), вторую же более поэтичной. Это, конечно, справедливо. Но вот вопрос: почему вторая басня более поэтична? Мы исходим из того, что поэтический — значит многозначный, и если плоскостность первой басни есть одномерная мысль, то во второй басне можно указать по крайней мере несколько равновероятных смыслов одного содержания:

первый смысл — собака глупа, не знает, что это — ее отражение; глупость приводит к жадности;

второй смысл — собака знает, что видит свое отражение, но от страсти теряет рассудок;

третий смысл — собака приняла свое отражение за другую собаку;

четвертый смысл — собака бросается на свое отражение, отражение бросается на нее; жадность наказывается жадностью. И так далее. А теперь попробуем искусственно деформировать сюжет этой басни, сделав акцент в рассказе на любой из указанных смыслов. Например: собака увидела свое отражение, из-за жадности, потеряв рассудок, приняла его за другую собаку и бросилась отбирать мясо. . . Нетрудно заметить, как в такой басне тотчас же «улетучивается» поэтический аромат. Сомнений нет — поэтический эффект этой басни составляет многозначность, каким-то образом одномоментно схватываемая и приводящая к ощущению неопределенности. О чем думала в басне собака? О том? Или об этом? Одновременно и о том и об этом. Представить это логически едва ли возможно. Однако есть в литературе жанр, психологическую пружину которого как раз и составляет неопределенность. Разговор о нем еще приблизит нас

³³ Выготский Л. С. Психология искусства, с. 125.

к осознанию явления неопределенности. Речь идет о детективе. Вот где предельная откровенность приема! Здесь эстетический феномен достигается созданием ансамбля равновероятностных альтернатив. Обратим внимание, как строит сюжет один из лучших мастеров этого жанра — Агата Кристи. Большинство ее повествований построены по «замкнутой» схеме, когда сразу же, заведомо очерчивается круг подозреваемых (точнее замыкается круг персонажей), который при такой, казалось бы, обнаженной простоте, напротив, усиливает эстетический эффект ожидания. По-видимому, писательница понимала, что если персонаж-преступник пребывает долго вне сюжета, то это дает психологическое ожидание «вообще»: здесь в первую очередь интересен искусно разматываемый клубок следствия. Но каков же эффект, когда эта нить движется в постоянном «магнитном поле выбора», когда в каждое мгновение всего течения сюжета мы находимся под «прессом» нескольких *равновероятных* смысловых ходов! Это и будет та психологическая кульминация художественного приема, которую мы назовем (и в дальнейшем будем использовать) *ожиданием в условиях неопределенности*.

Подведем итог сказанному и сделаем допущение: многозначность в искусстве есть предмет не логического свойства — вычленишь и развести смыслы по индивидуальному восприятию, — а психологического. Он заключается в одномоментном различении и схватывании смыслов одного значения (содержания), в совокупности равнозначных неопределенности. Ощущение неопределенности вызывает эстетическую реакцию.

Здесь, пожалуй, самое время уточнить термин «неопределенность». Можно говорить о конкретном содержании (идее, мысли) образа и бесконечности (неопределенности) его смыслов. В нашем примере: конкретная мысль «о жадности» имеет множество смысловых оттенков. Итак, в художественном образе осуществляется диалектическое взаимодействие определенности содержания с неопределенностью (бесконечностью) смыслов или, как мы говорим, многозначностью.

Определенность — важное свойство реалистического искусства, принципиально отмежевывающее его от модернизма и псевдоноваторства. Современные критические дискуссии о сложности в поэзии показывают, что творческое сознание многих литераторов не чувствует в должной мере границ устойчивых законов реализма. Ведь содер-

жание образа — это непременно осознанное понятие (образ Родины, любимой, матери, друга, радости, счастья, грусти, одиночества и т. д.). Мы можем определенно понять любое классическое стихотворение, однако трактовка смыслов его будет не только разной, но порой и прямо противоположной. Модернисты и псевдоноваторы разрушают именно определенное понятие, заменяя его потоком ощущений, предощущений, предчувствий, ясно-виденьем и т. д. Вот целенаправленный лексический поток в поэзии современного псевдоноватора: «предощущенье света», «в предощущенье плена», «предчувствие снега», «наважденье листвы», «наважденье леса», «древесные намеки», «я не ветка, я только предветвие», «толпы света бредут... превращаясь в скопление мечущих мрак миражей», «запомнил я цветные сны шмеля»³⁴. Иначе сказать, осмысление — важное качество искусства слова, основанное на логической ассоциативной детерминации (смысл, цель, дисциплина, упорядоченность), упраздняется и замещается ассоциативным хаосом, что является либо языковой спекуляцией (язык в отличие от звука, цвета и линии есть прежде всего система понятий), либо признаком патологии. Антиинтеллектуализм — это разложение и трансформация до своей противоположности ренессансной эстетики, приведшие самовыражение к самоутверждению, индивидуализму.

Ассоциативный, условно говоря, хаос, как мы покажем ниже, непременно присутствует и в реалистическом искусстве, но суть-то в том, что он не безграничен и упорядочивается понятием. В этом и проявляется подлинная диалектика реалистического искусства, если угодно, родовое бытие искусства, отражающего жизнь во всей ее противоречивой сложности, ее свободу как осознанную необходимость: безграничность фантазии и осмысленность, самовыражение художника и объективность.

Попытаемся взглянуть на источник эстетического движения, коснуться в самом общем виде психологии творчества, чтобы наметить смысловой ориентир проблемы.

Психология творчества: восприятие действительности и выражение ее. Несомненно, что мысль, рожденная в человеческом воображении при чтении стихотворения, есть в первую очередь мысль творца. Заметим: сейчас и в дальнейшем будем для простоты полагать читателя

³⁴ Жданов И. Портрет: Сборник стихов. М., 1982.

идеальным «приемником» мысли художника или в терминологии теории информации — передача происходит без «шумов». Мысль поэта-реалиста рождается в живом и открытом мире действительности. Здесь, пожалуй, как нигде, все разговоры о количественных оценках художественного впечатления лишены основания. Бесконечная и живая действительность входит в чистый и совершенный взгляд художника внезапно и неистово, как «прекрасное мгновение».

Художественный образ есть стремящаяся к бесконечности смысловая перспектива фрагмента действительности, схватываемая сознанием одномоментно и запечатленная в нем в виде художественной мысли. Такое сечение образа дает возможность почувствовать, как нам кажется, онтологические источники эстетического феномена в лирике (справедливо или это положение для искусства вообще — предмет особого разговора). Образ в искусстве можно представить как художественную сущность фрагмента действительности. Мы сталкиваемся здесь по сути с коренной проблемой творчества — взаимоотношением искусства и действительности. Еще Аристотель во многом определил его, указав на принцип правдоподобия в искусстве. Отражение действительности — постулат искусства, в конкретных литературных опытах не всегда, к сожалению, сбалансирован отнюдь не простым отношением «образ действительности — действительность». По мнению М. Бахтина, слово завершает содержание произведения «благодаря изоляции его — не действительности его (точнее и философски строго — действительности особого, чисто эстетического порядка)»³⁵.

Образ «изолирует» действительность в художественной сущности. Это понятие не является обычной философской категорией. Последняя предполагает формализацию или логическую конструкцию для описания явлений или процессов бытия. Художественная сущность заключается в одномоментной «спрессовке» стремящихся к бесконечности явлений данного фрагмента действительности. «Человек с развитым воображением, — пишет современный философ Э. Ильенков, — (а особенно художник, у коего эта способность развита профессионально, специально) „видит“ вещь глазами „всех других людей“ (в том числе и людей угасших поколений) „сразу“, интег-

³⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 69.

рально, непосредственно»³⁶. Сущность, стало быть, определяет идеальное запечатление цельности фрагмента реального мира в единстве всех его жизненных явлений. Иначе — это действительность, так как ничего, кроме нее, в опыт не включается. С другой стороны, это сущность ее, которая может быть схвачена только мыслью (здесь художественной), т. е. весь фрагмент действительности. Без остатка. Художественная сущность подобна жизни (вероятно, по Аристотелю), ибо включает в себя ее явления, в мире же, как и любая сущность, она может обнаруживаться только в единичных явлениях («неслучившееся», по Аристотелю).

Заметим, что речь идет не о типизации и обобщении, поскольку они предполагают расчленение явлений действительности, очищение их от «случайных и внешних особенностей» реальной жизни и создание идеала «лишь посредством такого очищения»³⁷.

Сущность мы не зря называли художественной, желая тем самым подчеркнуть индивидуальный характер ее обнаружения. Если общепринятая философская категория имеет абсолютную свободу «бытования» независимо от своего первооткрывателя, то художественная сущность обретает ее каждый раз только через индивидуальный опыт творца и читателя, другими словами, обнаруживает себя через современное художественное сознание личности, которая переводит общезначимые духовные ценности традиций на новый уровень представления. При этом действительность вовлекается, по нашему мнению, в художественную сущность не очищенной от «случайных и внешних особенностей» (Гегель), т. е. вся без остатка. Иначе говоря, данный конкретный фрагмент действительности запечатляется в индивидуальном образе во всем своем многообразии. В совершенном произведении, писал Гете, «сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру...»³⁸. «Очищение», несомненно, происходит, но в иной сфере, а именно в языковой. Там художник — властитель и демиург. Он делает выбор, он «очищает» языковую суть, «стирает случайные черты» (А. Блок) для того, чтобы воспроизвести по возможности «точно» целостную, первозданную картину своего поэтического мира, отражающего бесконечность действительности.

³⁶ Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал. М., 1984, с. 242.

³⁷ Гегель. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 164.

³⁸ Гете. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1980, т. 10, с. 63.

В художественном образе находит разрешение одна из драматических сторон жизни — борьба со временем, ставшая в литературе XX в. одной из ведущих тем. «Остановленное мгновение», запечатленное в образе, оттого и прекрасно, что здесь, в лоне живой мысли, мир озаряется своей сущностью. Это антитеза безжалостно бегущему времени, миг, вырванный у него и остановленный, одномоментно вобравший в себя ощущение всей жизни. Это ощущение художественного очень «точно» запечатлел современный молодой поэт Петр Катин («День поэзии 1983»):

Птиц, поднявшихся в испуге,
Трепет в воздухе возник.
И при этом новом звуке
Я узнал, всего на миг, —

Эти улицы пустые,
Этот дождь, прошедший вдруг...
Будто дожил не впервые
До своих двадцати двух.

Распахнув мое сознание,
Привели меня сюда
Трудные воспоминанья
О не бывшем никогда...

Но не есть ли пробужденье
Неожиданное их —
Только некое сцепленье
Вечных звёньев мировых?

И в сырой аллее сада
Что-то с нами, в свой черед,
Как запомнилось когда-то,
Наконец произойдет.

Смысловая бесконечность создает ощущение неопределенности или чувствуемую всеми поэтами невыразимость. «О, если б без слова сказаться...» (А. Фет). С чувства невыразимости и начинается новый существенный этап в психологии творчества — попытки выражения. Нетрудно заметить, что в самом определении художественного образа (художественная сущность) заложена важная принципиальная идея его — цельность, неразложимость, ибо сущность может лишь обнаруживаться в явлениях действительности, но не исчерпываться в них.

Как же в таком случае возможно творчество? Этому способствует уникальное свойство человеческой психики — содержательное (наполненное бесконечными смыслами) чувство. Неопределенность (невыразимость) образа действительности вызывает у творца это чувство. Другими словами, образ реальности — определенная, неразложимая мысль «отпечатывается» в сознании (оставляет в нем «след») и в виде содержательного чувства. Так в сознании возникают как бы две духовные «субстанции», отражающие реальность: мысль — неразложимое единство образа, единый знак действительности — и содержательное чувство по поводу этого знака.

Содержательное чувство есть чувство неопределенного, бесконечного, невыразимого. Но, с другой стороны, как и любое содержательное чувство, оно означает оценку или отношение. (Эмоция или чувство как психические акты выражают отношение к содержанию действительности.) Оценка действительности в принципе может интерпретироваться, выражаться, представляться в виде набора суждений.

Так мы вплотную подошли к проблеме передачи единства неразложимой художественной мысли путем представления выражающего ее содержательного чувства языковыми интерпретирующими средствами. Но вначале коротко о сопутствующих проблемах.

Многие литературоведы, филологи и лингвисты, желая защитить чистоту литературы от фундаментальной «точности», порой впадают в другую крайность: либо упорно желают не замечать факт коммуникации в искусстве с вытекающими из этого следствиями, либо недооценивают «количественный» фактор в языковых интерпретациях. Так, например, в трудах А. Ф. Лосева, внесшего, по нашему мнению, исключительный вклад в понимание природы знака, есть и некоторые спорные моменты. «Математическая бесконечность, — пишет ученый, — относится к сфере величинной, количественной или числовой. Языковая же бесконечность, или бесконечная валентность языка, есть понятие не количественное, но качественное. . . »³⁹. Ученый, безусловно, прав, когда полагает, что язык как явление, отражающее единство и бесконечность мира как качества, сам по себе является качеством. Однако есть обстоятельства, которые могут уточнить это положение. Во-первых, языковое явление принципиально основано на квантовании. Текст — ступенчатое движение

³⁹ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982, с. 132.

мысли. Во-вторых, если существует единичная смысловая реализация (слова, фраза, контекст), то можно говорить о множестве единичностей в количественном смысле. В-третьих, «язык не способен точно выразить вещи или идеи по той причине, что у него не хватает дифференцированных слов для выражения всех граней каждого оттенка мысли»⁴⁰. Ограниченность языка ставит человека перед необходимостью выбора речевых конструкций, т. е. количественных «переключений» с одной единичной реализации на другую. В-четвертых, не следует забывать, что бесконечность в математике — это абстракция, позволяющая осуществлять тем не менее специфические операции. В языке же это понятие как раз и приобретает свою абстрактность как недостижимая конечность, т. е. количество, но неисчерпываемое (безграничное).

Нам представляется, что бесконечность языка двуедина: это качество, выражающее единство и многообразие мира и неисчерпаемое (безграничное) количество. Это вообще о языковом явлении, т. е. о языковой возможности. В конкретных же творческих опытах количественная сторона языка выступает особенно наглядно. Словари языка классиков говорят о том, что способы выражений содержания мысли отнюдь не бесконечны, и мы вправе говорить об их количестве. Однако опасения литературоведов в отношении этого количества неосновательны, ибо, как мы покажем ниже, оно не формализуется, но может оказаться полезным для анализа.

Итак, сталкиваясь с проблемой выражения, поэт попадает в сферу языка. Непрерывность и качество содержательного чувства «квантуются» природой языка. Какие бы ни были сами по себе художественные смыслы, «чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.)»⁴¹. Иными словами, все как сказано, «сделано», выражено творцом, все, что рукотворно, составлено и скомпоновано, — все это можно с полным основанием полагать принципиально структурным. Проще сказать, *форма произведения структурна и системна*. Если мир, природа, жизнь, нашедшие свое отражение в художественной мысли, «безначальны» (П. Палиевский), то у формы есть начало и конец.

⁴⁰ Черри К. Человек и информация, с. 97.

⁴¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 406.

Таким образом, форма осуществляет акт коммуникации, и, стало быть, только она (как содержательная форма, разумеется) может быть точкой приложения в исследовании «линии передачи». Есть по меньшей мере два важных принципа, позволяющих осуществить коммуникативный акт в искусстве, подобно тому как это происходит в технике связи. Во-первых, тождество социально-психологических «кодов» сообщения. Это значит, что память читателя всегда хранит социальный опыт искусства, так что поступивший «код» осуществляет только «выборку» интерпретаций. Отсюда как следствие вытекает и вторая особенность, позволяющая производить информационную передачу: «количество информации» может быть передано и получено только тогда, когда и приемник, и передатчик осуществляют выбор альтернатив, т. е. когда и там и там есть «поле выбора» или неопределенность.

Итак, процесс творчества (акт коммуникации) начинается с передачи поэтом содержательного чувства по поводу какого-либо содержания (мысли, идеи). Мы уже отмечали, что содержательное чувство есть чувство неопределенности, вызванное одномоментным схватыванием бесконечности фрагмента мира. Если мысль нерасчленима — это идеальный след цельности мира в сознании, это *еще* «действительность», то чувство — эмоционально-оценочная сфера индивида — это *уже* иное качество мира — единичность. Поэтому чувство уже не имеет «выхода» к действительности, оно как бы «закрывается» на «мысли-действительности». Следовательно, здесь, в недрах эмоции, и заложена возможность передачи, расчленения, выражения ее. При этом чувство, уже изолированное от действительности, не несет «груза» бесконечности. Оно, если можно так выразиться, чувство неопределенности вообще, т. е. просто исключающее определенность. Это можно объяснить и по-другому. Сознание имеет в принципе физиологическое ограничение оперативной памяти; большее охватить невозможно и не нужно. Можно утверждать, что многозначность в принципе стремится к бесконечности (это принцип художественного выражения), но для содержательного чувства вполне достаточно, если она будет огромной, но конечной.

Содержательное чувство — неперенный участник созидания художественной мысли в акте *коммуникации*. Здесь мысль невозможна без чувства неопределенности. Чувство неопределенности растворяет, нейтрализует конкретность исходной понятийной мысли, благодаря чему

последняя из понятия преобразуется в художественную мысль, т. е. устремленную в бесконечность мира. Попробуем, например, определить содержательное чувство, т. е. исчерпать его бесконечным рядом логико-дискурсивных суждений. (Ведь в идеале это и будет полная объяснимость, определенность чувства. Когда единичности-понятия в произведении сливаются, т. е. образуется «сопряжение индивидуальностей — требуется уже огромное число понятий для каждого возникшего качества»⁴²). Что же произойдет? Чувство неопределенности, т. е. энтропия, будет полностью исчерпано «количеством информации». При этом чувство-энтропия исчезнет, а художественная мысль обратится в понятие-определенность, которое, как отмечалось выше, играет важную роль в размежевании реалистического искусства и модернизма. Гипотетический понятийный ряд, конечно же, категория умозрительная, но необходимая для понимания идеи коммуникации в художественной речи, «сохраняющей диалектическое единство слова-образа и слова-понятия»⁴³.

Таким образом, чувство неопределенности как эмоциональная форма многозначного выражения переводит понятие из сферы логики в сферу непосредственно-интуитивного, в сферу воображения, где понятие преобразуется в художественную мысль. Гипотетическая возможность представления содержательного чувства бесконечным рядом равновероятных выражений и определяет «технология» коммуникации в поэзии⁴⁴.

В технике связи есть такое понятие — «уплотнение информации». С этой проблемой сталкиваются при разработках новых систем в линиях связи для передачи «количества информации» в минимальном аппаратном исполнении. Речь в первую очередь идет об идеальном кодировании сообщения. Если не вдаваться в тонкости дела, проблема сводится к снижению неопределенности сообщения. Чем больше в коде мы «определим» сообщение, чем больше уплотним, спрессуем исходную информацию в кодовой единице, тем большее количество информации будет передано в единице сообщения.

⁴² Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. — В кн.: Теория литературы. М., 1962, кн. 1, с. 90.

⁴³ Володин Э. Ф. Границы и роль логического в языке художественного произведения. — В кн.: Логика и язык. М., 1985, с. 45.

⁴⁴ Необходимо сделать оговорку относительно терминологии. Мы допускаем, что в нашей работе могут быть обнаружены терминологические неточности, которые неизбежны при попытке совмещения различных сфер научных знаний, имеющих различные словари понятий.

Сходную задачу «решает» поэт. Если содержательное чувство можно выразить каким-то огромным, скажем, астрономическим (пусть бесконечным, для нашего анализа это совершенно не принципиально) количеством равновероятных способов выражения, то поэт в меру своего таланта может предельно «определить» свое чувство, выразив его так оригинально, так уплотнив исходное «количество информации» при выборе, что, прочитав текст, мы ощутим, почувствуем все уплотненное «поле выбора», всю ту бездну смыслов и оттенков поэтического чувства, заложенных в одном, определенном выражении.

Можно предположить, что психология восприятия художественного текста и сводится к «дешифрации» кода, несущего большое «количество информации» содержательного чувства по поводу цельной, неразложимой художественной мысли произведения. К рассмотрению ее мы сейчас и приступим.

Психология восприятия лирики. Получение определенности «кода» сообщения — первая половина задачи коммуникации. К ней сводится любая позитивистская психология: искусство есть явление, ясность, отчетливость (в терминологии К. Пирса — одного из основоположников семиотики). Однако произведение само по себе не более как «шифр», «код», «вещь в себе». Психологией восприятия и завершается акт коммуникации, когда поэзия становится «вещью для нас», когда «определенность» раскрывается совершенно неожиданными, скрытыми до того явлениями.

В отечественной «психологии восприятия» после блистательной, но излишне субъективной монографии Л. Выготского мало что сделано. Работа Л. Выготского ценна во многих отношениях. Прежде всего, в ней дан исключительный по широте и собственной интерпретации анализ достижений в этой области мировой науки. С другой стороны, ученый на фоне в основном описательной психологии стремится к «формульному» методу познания, пытается подметить в эстетическом феномене искусства какие-то обобщающие моменты. Однако его однозначная формула: «форма уничтожает содержание» — представляется нам далеко не бесспорной, особенно когда речь идет о поэзии. Борьба двух начал в поэзии, которые так нужны автору для подтверждения формулы, — скорее желаемое, чем доказанное. О борьбе ритма и метра ни у Белого, ни у Жирмунского не сказано. Речь идет о взаимодействии. Ссылка на Тынянова, пишущего о «борьбе», просто ошибочна,

ибо тыняновская «борьба» относится к творчеству⁴⁵ (а не к восприятию), где борьба попросту определяет процесс. Трудно согласиться и с идеей двух сюжетных линий в лирике, поскольку в широком смысле лирика бессюжетна. Таким образом, поиск автором локальных форм «борьбы» в стихотворении представляется нам малопродуктивным. Анализ же основополагающей идеи — борьбы формы и содержания, который Л. Выготский последовательно осуществляет в басне, трагедии и одном рассказе (подробно), применительно к лирике не приводился⁴⁶.

Мы исходим из другой идеи формального построения лирического произведения: взаимодействие элементов формы образует игру и создает ожидание в условиях неопределенности («эффект детектива»), что, в свою очередь, рождает «эмоцию неопределенности» — фактора, как мы покажем ниже, определяющего эстетическую реакцию в лирике. Идея формы как игрового материала существует уже давно в искусствоведении. Истоки ее берут свое начало в воззрениях Канта на искусство, которое определялось как игра. Однако если философ соотносил формально-игровые тенденции с искусством в целом, то мы — только с одним компонентом единства художественного произведения, т. е. формой. Принципиальная разница очевидна.

Укажем три момента формы лирического стихотворения, которые и будут предметами анализа: ритм, рифма, буквальное содержание, точнее — тема. Иные, в частности эвфонические, элементы нами не рассматриваются, поскольку, во-первых, вышеуказанные элементы вполне определяют форму классической лирики и, во-вторых, все поэтические «украшения» будут частными случаями наших общих рассуждений.

Термин «буквальное содержание» требует уточнения. В литературоведении единого мнения о нем нет. Так, Л. Тимофеев, например, считает «непосредственное содержание» (в нашей терминологии «буквальное содержание») частью общего, идейного содержания, а И. Виноградов и другие авторы — средством изображения какой-либо идеи автора⁴⁷. Л. Тимофеев, безусловно, прав, когда пишет, что идейное содержание произведения

⁴⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 20.

⁴⁶ Выготский Л. С. Психология искусства, с. 276—281.

⁴⁷ См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963, с. 19—25.

осуществляется в непосредственном (буквальном) содержании. Однако при всех оговорках несомненно и другое: буквальное содержание, грубо говоря, выбрано и «сделано» так же, как и любой элемент формы. Оно структурно, оно расчленяется и «собирается», что очень важно для нашего анализа. По нашему мнению, «буквальное содержание» двуедино: в нем, с одной стороны, заключена нерасторжимая мысль (идея), а, с другой — один из бесконечных способов ее выражения, т. е. воплощенность в конкретном слове (элемент формы). Вот в этой «двуликости» буквального содержания уже заложена внутренняя форма слова, которая является потенцией художественного образа. По-другому сказать, в этом элементе формы заложена потенция перехода от слова к развеществленному «поэтическому миру». При чтении стихотворения мы осознаем не только смысл буквального содержания, который существует, как правило, в любом зарифмованном сочинении. Важно, что в полноценном стихотворении помимо этого происходит «разуплотнение» смыслов слов буквального содержания от своеобразной игры формальных элементов произведения. В этом случае образующаяся бесконечность равноправных смыслов создает неопределенность содержательного чувства. Мысль и это чувство, как мы покажем ниже, зарождают в едином процессе эстетического феномена «художественную мысль», т. е. образ.

Итак, начнем наш анализ с ритма. Андрей Белый был первым в русском стиховедении, кто указал, что ритм есть отступление от метра. Это положение было развито В. Жирмунским: «... ритм есть реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия идеального метрического закона и естественных фонетических свойств данного речевого материала»⁴⁸. Было время, когда отступление от метра квалифицировалось как печальные «издержки» поэзии. В современном представлении ритм — это неисчислимое «многообразие ритмических перебоев, сдвигов, усложнений, вызываемых различного рода несовпадениями метрических единиц (стоп, строк) и слов или словосочетаний»⁴⁹. Отступление от метра не только закон поэзии, но, по-видимому, источник каких-то внутренних сложных взаимодействий с метром. А быть может, это отступление — результат игры

⁴⁸ Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1976, с. 39.

⁴⁹ Кожин В. Стихи и поэзия. М., 1980, с. 134.

способов выражения (динамики) со статикой метра? В самом деле, какова цель ритма? «Стихотворный ритм, — читаем мы у Л. Тимофеева, — есть не что иное, как своеобразная форма организации речевой интонации»⁵⁰. Б. Эйхенбаум, изучавший проблему интонирования в стихе, идет еще дальше: «... отдельные речевые интонации служат материалом для построения мелодических периодов»⁵¹. Однако автор имеет в виду «развернутую систему интонирования с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. п.» Б. Эйхенбаум видит в мелодии стиха прежде всего систему и симметрию, т. е. *определенность*, что вполне отвечало духу исследования лирики, в которой автор искал «действия тех же формальных законов, которые осуществляются в музыке», и полагал, «что в лирике напевного типа строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько *смыслового* (курсив наш. — Д. И.), сколько музыкально-мелодического характера»⁵². Исследование Б. Эйхенбаума невольно приводит ученого к увлечению «точностью». Ведь в конце концов идеальная «симметрия» — это метр. Следовательно, отступление от него несет в себе какие-то иные цели, чем создание симметрии и системы. Быть может, наоборот, отступление от метра — это прорыв из системы в сферу асимметрии, в область неповторимой игры? Великое множество отступлений от метра как будто бы говорит в пользу этого предположения. Дело отнюдь не только в «чистых» пропусках или лишнях ударениях — пиррихиях и спондеях. В отличие от музыки интонирование стиха не является целью поэзии, и, следовательно, с помощью мелодичности стиха надо искать способы раскрытия прежде всего его смысла. Комментируя по этому поводу высказывание крупнейшего нашего стиховеда С. Бонди, В. Кожин пишет: «С. М. Бонди ставит вопрос о своего рода семантическом (смысловом) ритме стиха — о ритмическом распределении „художественной энергии“ в стихе. По его мнению, этот ритм, возможно, представляет собою наиболее глубокую основу стиха. Речь идет о ритмическом чередовании напряжений и разрешений самого поэтического смысла»⁵³.

⁵⁰ Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 70.

⁵¹ См.: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 333.

⁵² Там же, с. 346.

⁵³ Кожин В. Стихи и поэзия, с. 134.

Смысловое ударение полностью преобразует мелодический рисунок стиха. Появляется эффект компенсации «потерянных» ударений за счет «растяжения» слов при чтении, «причем преимущественно, а иногда и исключительно главного ударенного, то есть несущего главное смысловое ударение. . . Это растяжение приводит к «замедлению стиха»⁵⁴.

Итак, речь уже может идти о неповторимой игре внутри стиха временных периодов, определяемых смыслом.

Г. Шенгели и Р. Якобсон⁵⁵ ввели в свое время соответственно понятия «рифменное ожидание» и «ритменное ожидание». Интерпретацию этих понятий с точки зрения кибернетической попытался дать В. Зарецкий. Автор полагает, что «ритмическое ожидание» есть степень уверенности (читай — определенности. — Д. И.), что отступление от ожидания есть степень энтропии, которую ритмический ряд и преодолевает (уничтожает)⁵⁶. Все трое авторов единодушны в одном: ожидание — это степень *определенности*, уверенности в появлении ударения, паузы, рифмы и т. д. Такое ожидание с точки зрения психологии эмоции не вызывает. Если бы мы ожидали рифму, то идеальным стихотворением была бы рифмопара. Если бы мы ожидали ударений и пауз, то идеальным ритмом был бы метр.

Нам представляется, что здесь ожидание принципиально иного свойства: ожидание при отсутствии уверенности, т. е. *ожидание в условиях неопределенности*. Мы ожидаем не рифму, а *неизвестно какую рифму*. Иными словами, первое слово рифмопары несет «количество информации», которое воспринимается психологически как «поле выбора» (поле рифмующих слов). Это создает эмоцию неопределенности.

То же и с ритмом. Если «растяжение» при чтении стиха назвать условно «монотонией» (монотонное беспаузное звучание), то стих в этом случае можно представить как непредсказуемую игру монотонии и акцента (паузы). Иначе, ритм также несет «количество информации», воспринимаемое как ожидание метра в условиях неопределенного чередования монотонии и акцента. (Метр посто-

⁵⁴ Шервинский С. В. Ритм и смысл. М., 1961, с. 31, 35.

⁵⁵ Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960, с. 242—243; Якобсон Р. О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Б.; М., 1923, с. 35.

⁵⁶ Зарецкий В. Ритм и смысл в художественных текстах. — В кн.: Тр. по знаковым системам. Тарту, 1965, вып. 181, с. 71.

янно фиксирован в сознании во время чтения; малейший сбой силлаботоники чувствуется тотчас же. Т. е. несомненно, что существует инерция ожидания *правильности* чередования ударных и неударных звуков. Но в этом и смысл игры: ожидание с постоянным «обманом» — неопределенностью). Такое ожидание создает эмоцию неопределенности.

Ритмически-синтаксическое построение стиха, его беспаузное (монотония) и паузное (акцент) звучание мало изучены. Однако эффект «монотонии» широко применяется в практике. В трехстопном стихе она выражена ярче, в двухстопном проявляется за счет пиррихия. Смысловой акцент делает монотонию порой определяющим приемом. В частности, он используется в церковной читке. «Церковный речитатив выдерживает фразу в монотонном периоде, заканчивая его уставной каденцией»⁵⁷. Какова же роль такого приема? Академик Д. С. Лихачев отмечает в стилистике древнерусской литературы среди прочего одну особенность: отражая средневековое мировоззрение, русская литература тяготела к «художественному абстрагированию». Все ее приемы, в частности повторы (смысловая рифма — рифменное ожидание), все решительно способствовало тому, что слово воздействовало на читателя «не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной *многозначительности* (курсив наш. — Д. И.)»⁵⁸. В кинематографе, например, напряженность также иногда усиливается музыкальной монотонией. Это же наблюдается и при создании фантастических, сказочных картин. Музыка по своей природе неконкретна. Музыкальное интонирование стиха передает неконкретность музыки слову, «распредмечивая» его, создавая многообразие его смыслов, оттенков, создавая вокруг него «смысловое облако».

Естественно, что монотония как таковая эффекта музыки еще не создает. Каденции при чтении и паузы (акценты) в стихе — вот приемы, обыгрывающие монотонию. Иными словами, речь идет о гармоническом звучании: монотония — акцент, но не о системном и симметричном (как полагал Б. Эйхенбаум), а напротив, неопределенном от стиха к стиху, игровом, неожиданном. В самой же монотонии симметрия не только возможна, но и необходима.

Обратимся к творчеству символистов. Это прямо-таки

⁵⁷ Томашевский Б. О стихе. Л., 1929, с. 276.

⁵⁸ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 108.

«лаборатория» приема по «распредмечиванию» слова. Не случайно А. Белый (вслед за французскими символистами, вспомним «Искусство поэзии» П. Верлена) так усердно заботился о музыке стиха. У символистов «преобладание у слов отвлеченно-качественных значений. . . колебание смыслов у слова. . . выдвижение звуковой организации стиха. . . интонационное однообразие. . .»⁵⁹. Цель все та же — «размывание» конкретного значения слова, создание многозначности его смыслов.

Подобный прием в его подчиненной несамодовлеющей форме использует реалистическое искусство. «Разница между реализмом и символизмом, — резонно замечает А. Ф. Лосев, — вовсе не структурная, но предметная, содержательная»⁶⁰. Рассмотрим пушкинский стих «Я помню чудное мгновенье». По всей видимости, «чудное» здесь ключевое слово, за которым, заметим, следует пиррихий. Ударение второй стопы, т. е. ударение ключевого слова, как бы «требует» растяжки ударного слога. Следующий за ним пиррихий дает долгое, напевное «скольжение» до последней паузы. И при этом как гармонично совершенен этот содержательный звукоряд! Монотония образует ладовую симметрию: ю-у, о-е-ое. И «срыв» на монотонию проходит вдруг, неожиданно, неопределенно, давая ощущение «мгновения чуда». Это может быть и вся жизнь как мгновенье, и мгновенье, равное жизни, и бесчисленные оттенки между этими смысловыми полюсами.

Не приходится, по-видимому, сомневаться в том, что ритменное ожидание в условиях неопределенной игры монотонии и акцента создает эмоцию неопределенности, которая «разуплотняет» словесное выражение стиха до многообразия «уплотненных» поэтом смыслов его. От стиха к стиху это происходит в условиях рифменного ожидания.

И последний элемент формы — буквальное содержание. Здесь эмоция неопределенности возникает от так называемой оригинальности в выражении. Ранее мы отмечали: чем выше оригинальность, тем больше она несет «количество информации» способов выражения. Для поэта она есть высшая определенность его содержательного чувства. Для читателя, напротив, это «количество информации» пре-

⁵⁹ Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9, стб. 639.

⁶⁰ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 164.

вышает среднеречевое «поле выбора» и воспринимается, естественно, как неопределенность. Такие образные выражения, как «глаголом жечь сердца людей», «пустыня внемлет богу», «из равновесья диких сил» и т. д., неопределенны по отношению к обычному речению. Информационная избыточность возбуждает эмоцию неопределенности, которая также приводит к «разуплотнению» количества смыслов содержания (психологического механизма этого явления мы коснемся ниже). «Оригинальность» — понятие относительное. Речь, разумеется, идет об оригинальности реалистического искусства. (Например, оригинальность зауми была самоцелью, но она и не «желала» быть понятой.) С другой стороны, далеко не каждая оригинальность очевидна. Пушкинская «простота», например, по-своему обманчива. У поэта практически нет однозначных строк, кроме необходимых «сюжетных» связей. В каждой строке предельная смысловая «уплотненность». Вот стих: «Я не хочу печалить вас ничем». Какая, казалось бы, ясность и определенность! А между тем читатель, знакомый с поэтическим шедевром «Я вас любил. . .», из которого взята строка, не может не почувствовать в этой «ясности» бездну сложных и противоречивых смыслов: здесь и мудрость, и усталость, и рыцарское благородство, и надежда, и безнадежность, и т. д., и т. п.

Оригинальность словосочетаний в классике общеизвестна. Заметим, что у поэтов XX в. ее значительно меньше. Объясняется это, по-видимому, разным строем художественного мышления. Если образная, объемная мысль классиков требовала адекватного смыслового объема слов, то более рациональное, раздробленное сознание XX в. стремится отыскать в поэзии опору на слово. Общеизвестна мысль А. Блока об опорных словах, освещающих «звездные стихи» (в отличие от «беззвездных»)⁶¹. Оригинальные словосочетания, не самодовлеющие, но вовлеченные глубокими ассоциациями в смысловое единство, отражают цельное художественное сознание единого «поэтического мира» творца.

Ритмическая игра в реалистическом искусстве, таким образом, может быть плодотворным приемом только тогда, когда в самой стихотворной лексике как бы изначально заложена «уплотненность» не только смыслов слов, но и их глубинных ассоциативных связей («сцепление слов» по Л. Толстому). Иначе — когда познание действительности

⁶¹ Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 84.

осуществляется через образно-интеллектуальную сферу поэтического мира, через другую, заново созданную творцом художественную реальность. Без сомнения, это центральный момент в формировании эстетического феномена. Игнорирование его или полное его забвение приводит, как это происходит в современной поэзии, к утрате родового признака поэзии, каким является художественный образ. Такая картина, за редким исключением, весьма типична для нынешней поэзии, но наиболее зримо обнаруживает себя в так называемой эстрадной поэзии.

Характеристика творчества А. Вознесенского, например, как «поэзии метафоры» стало уже общим местом в критике. Почитатели его поэзии склонны объяснять метафоричность и художественным зрением, и парадоксальностью восприятия, и даже поэтическим мировоззрением. Но вот что обращает на себя внимание. Тропы А. Вознесенского установочно образуют локальные, т. е. предельно независимые от магистрального смысла стихотворения, самодовлеющие образы. Но самое главное состоит в том, что они конструируются с однозначной, если угодно, математической точностью: два далеких друг от друга предмета (даже не понятия, а именно предмета) дифференцируются (процесс прямо противоположный образному мышлению), и из каждого выделяются абсолютно несущественные два поверхностных признака, которые и объединяются ассоциацией по сходству. Так, борцы на ковре напоминают плоскогубцы, поставленные на попа, глаз радиоприемника отождествляется с глазом кота, самолет — с сигарой и т. д. Итак, два несущественных признака! А образ есть художественная сущность и бесконечность, творчески осуществленный поэтический мир.

Подведем предварительный итог сказанному. Рифменное и ритмное ожидания, а также оригинальность создают единое эмоциональное «энергетическое поле неопределенности» в стихотворении, где происходит «разуплотнение» слов буквального содержания до бесконечных смыслов одного значения (понятийной мысли, идеи) и одномоментное их схватывание. При этом в едином, одномоментном процессе нерасторжимая мысль-понятие, сливаясь с содержательным чувством, возвращается в лоно «художественной мысли». Так завершается эстетический феномен в лирике. Иными словами, происходит процесс, обратный тому, что был в психологии творчества.

Эстетический феномен и общая психология. Проблема психологии искусства в плане восприятия художественного произведения начинается, по существу, с определения взаимоотношения эмоции и мышления в сфере воображения, фантазии. Даже в более широком контексте, не говоря уже о фантазии, отношения двух главных психических феноменов — одна из самых непроясненных проблем в современной психологии.

В монографии группы авторов «Эмоции и мышление» достаточно подробно освещена история вопроса ⁶². Авторы, в частности, отмечают, что неверная философская установка многих зарубежных ученых (интуитивизм, интеллектуализм, позитивизм) уводит их от исследований в этом направлении. В отечественной науке разработка проблемы шла более продуктивно. Сделано, конечно, не так уж много, однако достаточно, чтобы наметить в нашей проблеме путь к поиску истины.

В указанной монографии исследовались интеллектуальные эмоции при решении задач чисто интеллектуального свойства. Не лишённые интереса выводы авторов позволяют нам по крайней мере понять разницу между эмоцией в интеллектуальной деятельности и в воображении. Установлено, что «интеллектуальные эмоции выполняют функцию внутренней сигнализации в мыслительной деятельности» ⁶³. Это — очень важное положение. Из него следует, что интеллектуальные эмоции как бы стоят на «узловом» пункте интеллектуальной работы при переходе от одного уровня познания к другому. Иначе, схема действия такова: действия (операции) — эмоция — поворот в действиях.

Думается, что из описанной схемы вытекает существенный для нашего исследования вывод: мыслительные операции и эмоции разведены по времени. Такие эмоции можно назвать специфическими, т. е. направленными. Другие, неспецифические эмоции, которые тоже могут участвовать в процессе мышления (и в художественной, и в интеллектуальной деятельности), — это некий эмоциональный фон, поддерживающий через ретикулярную формацию энергией умственную работу: периоды вдохновения, активизация умственных сил и т. д.

Различия взаимоотношений эмоции и мышления в интеллектуальной работе и в фантазии не исследовались.

⁶² Васильев И. А. и др. Эмоции и мышление. М., 1980, с. 51.

⁶³ Там же, с. 51.

Л. Выготский вообще считал, что таких различий нет⁶⁴. Выводы авторов вышеназванной монографии «Эмоции и мышление» дают основание полагать, что такие различия существуют. Они заключаются в действии специфических эмоций. В воображении подобные эмоции участвуют, по нашему мнению, *одновременно* с мышлением. В этом, как нам представляется, и заключена возможность эстетического влияния эмоции на мысль.

Что такое вообще эмоция? Как она возникает? Современные научные представления отвечают на эти вопросы следующим образом. Для возникновения эмоции необходимо два одновременных обстоятельства: во-первых, потребность (желание, мотив) чего-то и «рассогласование» желания с возможностями его удовлетворения. После того как возможность совпадает с желанием, потребность будет удовлетворена. Говорят, что в эмоции было напряжение, которое нашло свое разрешение в удовлетворении потребности. Современный исследователь П. Симонов подметил в процессе образования эмоции одну очень важную особенность ее: ожидание в условиях неопределенности и отсюда прогнозирование человеком возможности удовлетворения потребности (разрешения эмоции). Им была разработана «информационная теория эмоций», которая получила свое завершение в виде формулы эмоций:

$$\mathcal{E} = \text{П}(\text{Ин} - \text{Ис}),$$

где $\mathcal{E}$ — эмоции; П — потребность (побуждение); Ин — информация, прогностически необходимая для организации действий по удовлетворению данной потребности; Ис — информация, которая может быть использована для целенаправленного поведения⁶⁵.

(Ин — Ис) — это есть «рассогласование», о котором шла речь. Оно было известно и до П. Симонова. «Именно прогнозирование вероятности позволяет получить положительное рассогласование, превышение полученного над ожидаемым, — пишет П. Симонов. — Введение параметра вероятности достижения цели, делающее возможным положительное рассогласование, представляет *зерно* нашей концепции эмоций... Термин «информация» мы употребляем не в обычном формальном смысле, но с учетом

⁶⁴ *Выготский Л. С.* Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1982, т. 2, с. 453.

⁶⁵ *Симонов П. В.* Что такое эмоция? М., 1966, с. 35; *Он же.* Высшая нервная деятельность человека. М., 1975, с. 89.

ее прагматического значения, которое вслед за А. А. Харкевичем (1960) можно определить как изменение вероятности достижения цели благодаря получению данного сообщения»⁶⁶.

Применяя эту формулу, необходимо сделать некоторые оговорки. Термин «информация» здесь мало что дает, он, как сказано уже выше, вводит только терминологическую путаницу, добавляет еще одно определение этого «всепозирующего» термина. Здесь понятие «вероятность» более чем достаточно. Формула не предполагает количественных оценок, автор даже изменил ее графический вид в более поздней монографии (1975): $\Delta = f(P, \Delta I, \dots)$, ибо оценки идут на уровне — больше, меньше, равно. Ее удобно применять в целях исключительно методических — кратко и наглядно при объяснении. И, наконец, «информационная теория эмоций» встретила в печати как горячих сторонников, так и не менее яростных противников. Универсальность формулы, на которой настаивает автор, — проблема, выходящая за рамки нашей компетенции. Нам вполне достаточно тех границ ее применения, которые очерчивает авторитетное мнение специалиста в изучении эмоций В. Вилюнаса⁶⁷.

Как применима теория к нашему случаю? Надо заметить, что формула — прекрасная иллюстрация правил «игры» формальных элементов в традиционной поэзии. *П* — потребность; она зависит от многих факторов: культуры читателя, установки, настроения, качества художественного произведения и т. д. Читатель, знакомый с правилами и принимающий их, желает и ждет рифму (не банальную, но и не изощренную), гармоничного ритма, непронзических способов выражения. *Ин* — прогноз на освоение некоего *Ис* (первое рифмующее слово известно, метр задан, читательский опыт знаком с «оригинальностью»), т. е. мы имеем положительное рассогласование (*Ин* — *Ис*), которое определяет ожидание в условиях неопределенности. Правило формальной игры в лирике: ожидание обязательно должно быть «обмануто». Смысл игры: увлечь читателя, возбудить неопределенность и... непременно «обмануть», т. е. создать «эффект детектива». Это наглядно демонстрирует формула. В самом деле, пусть «ожидание» есть уверенность, как полагали авторы этого

⁶⁶ Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека, с. 89.

⁶⁷ Вилюнас В. К. Психология эмоциональных явлений. М., 1976, с. 125—126.

термина, тогда $Ин = 0$, $Ис = 0$ (полная уверенность, никакой неопределенности, никакого прогноза: рифму ждем — рифма наступает, ждем метра — следует метр). Эмоции нет. Другой случай. Рифма разрешает эмоцию, уверенное ожидание, что рифма удовлетворит потребность. В этом случае $Ис = Ин$. Игра становится самоцелью: идеальным стихотворением будет рифмопара (для ритма — метр, точнее ударный акцент, для выражения — супероригинальность). Такая поэзия характерна для авангардистов и новаторов. В традиционной лирике иные «правила игры»: в эмоции неопределенности важна именно она — эмоция неопределенности, т. е. процесс неопределенности, поддерживаемый для чего-то более важного, чем эмоция от формы. Иначе, при образовании рифмопары, ритма и «оригинальности» $Ис$ резко падает — «обман ожидания». В результате эмоция не только не разрешается, но, напротив, достигает своего апогея.

Как же разрешаются эмоции формы? Современная наука об эмоциях устанавливает факт регуляции эмоций⁶⁸. Регулирующая функция эмоций заключается во влиянии их на поведение человека. Некоторые авторы (П. Симонов, Л. Рейковский) называют эту функцию компенсаторной. Нам представляется такой взгляд на эмоцию весьма плодотворным для нашего исследования. Его плодотворность заключается в следующем. Вот схема действия эмоций: рассогласование при наличии потребности ведет к эмоции, эмоция — к действию, действие разрешает эмоцию и «обнуляет» рассогласование. Налицо законченная кибернетическая система с отрицательной обратной связью. Как взглянуть в этом случае на эмоцию? Как на результат рассогласования? Тогда возникает идея борьбы за разрешение эмоции. Не из этой ли отправной точки исходил в своей «Психологии искусства» Л. Выготский? Нам представляется возможным в этой схеме сделать другой идейный акцент. Рассогласование — сигнал на дестабилизацию, деструкцию качества (системы). «Обнуление» — реконструкция, стабилизация, воссоздание, созидание. Иначе, эмоция есть побудительный мотив к созиданию, стремление к стабильности и успокоенности. Вот такую тенденцию в эмоциональном процессе мы и назовем компенсаторной. Через нее мы будем искать пути к разрешению эмоции формы.

⁶⁸ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы, эмоции: Лекции. М., 1972.

Исследуя компенсаторную роль эмоций, польский психолог Л. Рейковский на основании обширных экспериментальных данных (своих и зарубежных исследователей) приходит к выводу, что «сильная эмоция, связанная с отсутствием чего-либо, вызывает наплыв компенсаторных фантазий».

Далее автор указывает: «Эмоциональный процесс способствует таким интеллектуальным процессам, которые могут помочь *устранить источник эмоций* (курсив наш. — Д. И.). Другими словами, эмоциональные процессы можно рассматривать как нечто вроде механизмов селекции, которые облегчают осуществление интеллектуальных функций, имеющих инструментальное значение»⁶⁹. Проще сказать, в экспериментах у испытуемых-добровольцев наблюдались ассоциации фантазий (например, связанные с пищей при голодании), т. е. галлюцинации, как компенсация, уничтожающая эмоцию (голода в тех же экспериментах). Отсюда делаем для нас важный вывод: эмоция может уничтожаться ассоциативными цепями фантазии («галлюцинациями»), содержательно связанными с причиной ее появления.

А теперь обратимся к П. Симонову: «За 40 сек. разбега самолета требуется произвести 70 (!) различных операций. Каждую минуту летчик должен считывать 120—150 показаний приборов... Начинаящий пилот... буквально «захлебывается» в потоке поступающих сигналов и оказывается в ситуации острейшего дефицита информации, необходимой и достаточной для современного осуществления действий по управлению самолетом. Отсюда — сильное эмоциональное напряжение...»⁷⁰. В нашей терминологии это может означать следующее: через неопределенность летчик стремится к определенности, к схватыванию всего комплекса действий одновременно. Цена этого стремления — эмоция.

Согласуем все посылки.

1. Игра формы образует эмоцию неопределенности — рассогласование Ин — Ис, которое не только не разрешается элементами формы, но, напротив, достигает своего апогея. Это создает чувство удовольствия от процесса чтения произведения, способствует вовлеченности в процесс, «переключенности» сознания (с помощью воображения) в другую реальность.

⁶⁹ Рейковский Л. Экспериментальная психология эмоций. М., 1979, с. 206, 210.

⁷⁰ Симонов П. В. Эмоциональный мозг, с. 58.

2. Энергетическое поле неопределенности формы «разуплотняет» буквальное содержание до некоего «смыслового облака», создающего, в свою очередь, содержательную неопределенность. Исключительно принципиальный момент! Реально осуществляется ключевое для художественного произведения единство формы и содержания. На общей основе *неопределенности* эмоция формы усложняется содержательной эмоцией от «смыслового облака». *Образуется единая эмоция неопределенности.* Ведь эмоция как таковая, как физиологический феномен решительно «не различает» истоки своего образования.

3. Широкое поле неопределенности вызывает психологическую компенсаторную реакцию — стремление к определенности. Возникают «галлюцинации» — цепь глубоких ассоциативных связей. Наступает момент предельной ассоциативной «перегрузки» (вспомним информативную перегрузку летчика), когда мы стремимся охватить, «определить» смысловую бесконечность, но, естественно, не охватываем ее буквально. Эмоция достигает своей вершины. Рождается содержательное чувство бесконечности, которое запечатлевает процесс стремления к бесконечности. Содержательное чувство и явленная в буквальном содержании мысль-понятие сливаются в единство художественной мысли, образа.

Образ и разрешает эстетические эмоции неопределенности.

Сделаем одно уточнение. Коммуникативный акт в искусстве, несомненно, имеет некоторое сходство с технической «линией связи». Но тем не менее это специфический коммуникативный акт. Если он начинается как будто бы по «кибернетическим законам», то заканчивается по иному — недетерминированным, алогичным, игровым. «Количество информации» формы не является условием для альтернативного (точного, определенного) выбора, как в технике связи. Поэтому психологическое восприятие этого «количества» иное, чем в кибернетике. Здесь важно само ощущение неопределенности как фактора в созидании художественного образа.

Итак, сформулируем некоторые выводы:

1. Эстетическая эмоция реалистического искусства — это побудительный мотив к созиданию.

2. Эстетические эмоции находят свое разрешение не в элементах формы, а в образе. Они растворяются в образе (через неопределенность). Поэтому образующая эти эмоции *форма самоуничтожается.*

3. Эстетический феномен определяет движение к определенности (индивидуальности) образа через неопределенность, которая заключается в постоянном стремлении к «познанию» бесконечности. Лирическая эмоция — средство для такого познания.

4. Ожидание в лирике — тонкая, ювелирная работа сознания, высшая интеллектуально-чувственная сосредоточенность, граничащая с гипнозом. Чем же оно достигается? Звуковой и семантической пластикой, ясностью, простотой и завершенностью мысли, предельной волевой концентрацией звукоряда, создающей внушаемость. При этом ни единый знак, ни одна смысловая или звучащая молекула не должны фиксировать на себе внимание. Напротив, каждая единица должна быть «заряжена» на слиянность с другой, на растворимость самой себя в создаваемом образе.

5. Если полагать волевой момент при чтении как *установку* на восприятие действительности в образах фантазии, то можно сказать, что воля — как бы законодательный акт процесса фантазии, а эмоция — исполнительный. Именно эстетическая эмоция осуществляет «изоляцию» действительности в сфере поэтического мира, именно она «развешествляет» предметность буквального содержания до художественной мысли.

6. «Галлюцинации» (действительность произведения есть «действительность добровольной галлюцинации»)⁷¹ — термин, который может шокировать некоторых литераторов. Но, во-первых, термин есть термин, и если он не руководит мыслью, он выполняет вторичную функцию и, стало быть, легко может быть заменен. Во-вторых, есть термины, которые своими смысловыми нюансами как бы защищают идею. «Галлюцинации» относятся к таковым. Здесь схвачена суть процесса: его непредсказуемость, алогичность, хаотичность, индивидуальная избирательность, словом, все то, что в принципе не моделируется. С другой стороны, «галлюцинации» не просто сумбур, а процесс организованный. Вот диалектика: хаос, но организованный, галлюцинации, но сознательные. Этот процесс организует цельная, неразложимая мысль произведения — его ядро. Итак, эмоция создает «хаос», мысль организует его. Уместно заметить, что в искусстве модернизма и псевдоноваторства на хаосе все и заканчивается.

⁷¹ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф, с. 415—421.

7. Все компоненты подобного эстетического феномена могут быть осуществлены только художником, владеющим цельной художественной картиной мира, с одной стороны, и способным воспроизвести эту цельность через эстетическое сознание самоотдачи — с другой.

Теперь мы уже вправе сформулировать в окончательном виде свое понимание семиотического подхода к анализу лирики:

1. Проблема информатики в художественном творчестве и восприятии сводится к следующему: полностью снимается вопрос о количестве информации в содержании произведения; количество информации, «определяющее» содержательное чувство, полагается бесконечным и, следовательно, принципиально нереализуемым методами «точных» наук; бесконечное количество информации не существует в тексте непосредственно, но образуется только в *процессе* творчества или восприятия читателя. Иными словами, «чистого» количества, по сути, и нет, а есть единый *процесс* преобразования качества в количество и наоборот. Более того, есть все основания сделать и более ответственный вывод: носителем одномоментно воспринимаемого количества информации является содержательное чувство-качество. Не возникает чувства — значит, нет количества — многозначность (образность) слова обращается в слово-понятие. В акте восприятия не существует количества без качества, по-другому сказать, это две стороны одного процесса. Отсюда с непреложностью следует: с одной стороны, содержательное чувство как субъективное отражение действительности принципиально не формализуемо; с другой стороны, речь идет не о количестве вообще, а о количестве *смысловых* единичностей (к тому же бесконечном); следовательно, мы имеем дело с особой неповторимой коммуникацией, которая осуществляется на всех семиотических уровнях сразу: синтактики, семантики, прагматики, а это значит, что участвует в передаче не количество безымянных сигналов, как в технике, а «количество» *смыслов* художественного слова, не дающих согласно принципам семиотики никаких перспектив для формализации.

2. Поэзии как феномена художественных общезначимых идеалов ни в коей мере не касаются проблемы семиотики, сфера применения которой ограничивается только рамками эстетического феномена как инструмента реализации — осуществляемости произведения в его цело-

стности. Содержание произведения (внесистемное качество) не составляет предмет исследования, но целиком пронизывает его, поскольку речь у нас идет, как отмечалось, не о количестве вообще, а только о *смысловом* количестве, хаос которого упорядочивается содержательной мыслью.

3. Таким образом, проблему семиотики в осуществленном анализе можно рассматривать не более как специфический угол зрения традиционного литературоведения. Несомненно, что в терминологии и некоторых идеях семиотики можно обнаружить просто удобный понятийный аппарат для анализа лирики. В любом случае речь может идти о качественном описании специфического коммуникативного акта; его некоторые признаки схожи с технической линией связи. По нашему мнению, однако, этого может оказаться достаточным для решения ряда задач в практике современного стихотворчества. В частности, идея бесконечной смысловой перспективы образа в классической лирике дает возможность по-новому взглянуть на эстетику современного стиха, в котором опора делается на слово-понятие, локальные микрообразы, самодовлеющие рифмы, немелодичный акцентный ритм и т. д.

Общие выводы. Эстетический феномен в лирике есть процесс зарождения художественного образа в читательском восприятии. Он осуществляется путем «разуплотнения» смыслов слов буквального содержания, стремления их к бесконечности и одномоментного их «схватывания» определенной, неразложимой мыслью. Иначе, это образованное от содержательной формы содержательное чувство и мысль, созидающие в едином процессе художественный образ.

Общие принципы, осуществляющие эстетический феномен в лирике:

1. Единство и цельность художественного мира поэта.
2. Нравственный принцип самоотдачи поэта, расширяющий его поэтический мир до всеобщей художественной картины мира, где рождаются всеобщие духовные ценности.

3. «Уплотнение» языковых выражений бесконечными смыслами (достигается смысловой объемностью слова, с одной стороны, и сцеплением слов — с другой, но не сцеплением слов буквально, как это почти нормировано в современной поэзии, а сцеплением «смысловых объемов» слов, стихов, строф).

4. Гармония стиха с ярковыраженной монотонией

(акцентный новаторский стих приводит к словоожиданию, а не к ожиданию образа).

5. Гармония рифмы (любая рифма, не отвлекающая на себя внимание, не нарушающая «гипноза» ожидания. Увеличение неточности есть увеличение дисгармонии рифмы. С другой стороны, банальность типа «море—горе» также нарушает тонкую напряженность ожидания. Дисгармония создает единичную смысловую локальность — антипод образу. Рифма должна осуществить ожидание и раствориться не приметно).

6. Единство всех приемов, приводящих к единому «энергетическому полю неопределенности».

Большая часть современной поэзии утратила эти принципы, либо они установочно заменены на принципы другой, новаторской «эстетики» (мы уже писали об этом)⁷². Речь идет, мы хотим подчеркнуть это, не об уровне таланта, но об искаженных эстетических взглядах на поэзию, когда смысловая бесконечность образа заменяется одномерной мыслью, а подчас затейливым сочетанием слов. Стихотворение разбивается на локальные «микроструктуры»: слово «самовитое», рифму, «оригинальность» (метафоры, афоризмы, локально значащие газетные клише, прозаизмы, вульгаризмы, жаргон, новые словообразования, броские слова и т. д. и т. п.). Уже начиная с В. Вундта, психологи отвергают заблуждение, будто «высшие или составные эстетические чувства являются простой суммой. . . элементарных чувств и могут быть без остатка разложены на последние», ибо «при слиянии элементов получаются совершенно новые, не заключающиеся еще в самих элементах свойства. . .»⁷³. На это указывал и Л. Выготский⁷⁴. Забвение или отказ от традиционной эстетики компенсируется (уж таково универсальное свойство компенсации — «свято место не пустует») «яркой» формой или «современной» темой. Развитие в творчестве «яркой» формы заканчивается формализмом. Иногда считают, что второй путь, «тематический», во всяком случае гарантирует стихам смысловую наполненность. Нам думается, что это заблуждение: тот же формализм, только с другой стороны. Мысль подобной темы в отличие от художественной мысли не рождена поэзией, она заимствована у событий, однозначна и легко выражается

⁷² См.: Север, 1983, № 2, с. 115.

⁷³ Вундт В. Основы физиологической психологии, с. 146.

⁷⁴ Выготский Л. С. Психология искусства, с. 33.

обычным речением. Стихи аранжируют ее формальными средствами. Искусство аранжировки есть формотворчество.

Цельность художественного сознания традиции приносит в искусство уникальное свойство формы — самоуничтожение. В этом акте сказывается в полной мере этическое мировоззрение художника: индивидуальность — это выражение самоотдачи в «общее». Если художественный образ есть единство, идеал, цельность, то эстетический феномен есть движение к идеалу. Отсюда и явление катарсиса. Катарсис — это рождение образа как высшей точки интеллектуально-эмоционального созидания путем самоуничтожения формы в содержании. (У Л. Выготского, напротив, форма уничтожает содержание). Катарсис — это завершенный труд по созиданию образа, этико-эстетический порыв к идеалу, одномоментная гармонизация жизненных устремлений, очищение от «вещных» свойств произведения — символа бездуховной материальности. Как плоды любого созидания, катарсис всегда вызывает положительные эмоции.

В движении к единству эстетический феномен несет первичную правду искусства — объединение людей в единство и братство.

О РАЗЛИЧИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

В. В. Кожин

Как свидетельствует история литературоведения и критики, выдвижение на первый план той или иной общетеоретической проблемы чаще всего имеет свою существенную причину либо даже ряд причин. И нынешний все нарастающий интерес к проблеме художественной ценности, как я попытаюсь показать, отнюдь не носит случайного характера, диктуется насущными потребностями и самой литературы, и общественного сознания современности.

В последние годы литературоведение то и дело сталкивается с прямо или хотя бы косвенно выраженным вопросом: каким образом можно с большей или меньшей обоснованностью отличить полноценное творение искусства слова от посредственного, от разного рода имитаций подлинного творчества? Ранее предполагалось — открыто или молчаливо, — что «время» в самом своем естественном ходе неукоснительно отбирает истинные художественные ценности и сознательные, целенаправленные опыты такого отбора являются-де субъективистскими, да и, в сущности, излишними, ненужными претензиями.

Нельзя не заметить, что ссылки на «время», которое, мол, все ставит на свои законные места, — это самообман, ибо вовсе не некий безличный ход времени, но длящаяся во времени деятельность литературоведов, критиков (в число которых входят и выступающие с критическими суждениями художники слова) и, конечно, читателей утверждает «иерархию ценностей» в литературе.

Подчас эта деятельность приносит свои плоды очень нескоро. Так, лишь в XX в. была утверждена высокая ценность наследия английского поэта XVII в. Джона Донна, только в наше время умерший столетие назад и, казалось бы, совершенно забытый Циприан Норвид предстал как великий польский поэт.

В русской литературе, которая всегда была в центре общественного внимания, подобные — поистине разительные — переходы от длительной почти полной безвестности к высшему ценностному признанию, пожалуй, невоз-

можны¹. И все же судьба наследия таких великих художников слова, как Тютчев или Лесков, заставляет задуматься.

Но так или иначе литературоведение до самого последнего времени не ставило со всей прямотой вопрос о художественной ценности. Более того, заявленный на рубеже 1950—1960-х годов и затем весьма широко захвативший литературоведение пафос сугубой *научности* решительно противостоял (хотя это и может показаться кое-кому странным) ценностному подходу к искусству слова. Этот пафос объективности, точности, аутентичности в изучении литературы далеко не всегда принципиально отвергал ценностные проблемы, но неизбежно откладывал какое-либо разрешение этих проблем на очень отдаленный и, так сказать, идеальный этап в развитии литературоведения (которое сначала должно, мол, обрести умение адекватно описывать свой предмет, идя от его простейших элементов к более сложным, а художественная ценность — это, понятно, проблема высшей сложности).

Нельзя не прибавить к этому, что наиболее последовательные сторонники скрупулезной научности литературоведения даже и в принципе исключали познание феномена ценности, полностью сводя науку вообще (и в этом есть свой резон) к чисто «описательным», дескриптивным задачам. Наука в этом узкоопределенном представлении призвана со всей точностью ответить на вопрос, *как* построено литературное произведение (и литература в целом), а вопросы типа «почему» или «зачем» не являются-де подлинно научными. В конце концов наука, точно описывая строение литературного произведения, тем самым и создает, мол, прочную основу для ценностных суждений, но сами такие суждения не принадлежат к истинно научным, являются чисто субъективными волеизъявлениями.

При поверхностном подходе к делу все это может звучать достаточно убедительно. Однако искусство слова представляет собой целиком и всесторонне *ценностное* явление. Искусство слова (как и всякое искусство) цен-

¹ Исключения представляют, правда, явления литературы XI—XVII вв., по сути дела «отвергнутой» в XVIII столетии (с присущим ему антисредневековым пафосом); так, например, лишь в наши дни в трудах Д. С. Лихачева и других обосновано художественное величие «Слова о законе и благодати» Илариона (XI в.), а творения крупнейших писателей конца XV—начала XVI в. Нила Сорского и Иосифа Волоцкого еще ожидают высокого признания.

носно не только на всех уровнях содержания и формы, оно — о чем мы еще будем говорить подробно — вообще имеет дело, в сущности, прежде всего с ценностным аспектом объективного мира, который оно так или иначе «отражает» (т. е. сам предмет искусства обладает ценностным характером), а с другой стороны, материал этого искусства — язык, слово — опять-таки предстает прежде всего как определенная ценность (вполне закономерно, что литературоведы в высшей степени склонны вообще видеть в слове как таковом насквозь «художественный» феномен).

Если всерьез учитывать все это, можно с достаточными основаниями утверждать, что «внеценностное» изучение искусства слова даже и *не затрагивает* его подлинную природу. Такое изучение, по сути дела, отвлекается, абстрагируется от этой природы и, совершая своего рода насилие над искусством слова, пытается рассматривать его как «нейтральное» словесное сообщение. Следует, впрочем, сразу же оговорить, что литературоведу необычайно трудно или, точнее, даже невозможно целиком абстрагироваться от ценностной природы искусства слова, и поэтому в самый что ни на есть дескриптивный анализ, так сказать, контрабандным путем внедряются аксиологические моменты.

Вообще было бы совершенно неправильным понять вышеизложенные соображения в том смысле, что наше литературоведение в целом не касается ценностной природы искусства слова. Это в самом деле поистине невозможно, немисливо, ибо искусство слова прямо-таки пронизано энергией ценности. И фактически в каждой, любой работе о литературе так или иначе выявляется эта энергия, хотя бы даже совершенно бессознательно.

Речь идет, таким образом, не о том, что литературоведение вообще игнорирует ценностную природу искусства слова, но о теоретическом осознании и методологическом освоении художественной ценности литературы. Вот в этом-то отношении, как представляется, сделано пока очень мало, и в массе литературоведческих работ не ощущаешь даже самого общего понимания существа дела.

Между тем именно в наше время, как уже отмечалось, проблема художественной ценности приобретает небывало широкое и острое значение. Это, на мой взгляд, обусловлено прежде всего невиданным и стремительным ростом количества людей, для которых литература предстает не как более или менее серьезное развлечение и даже

не как средство образования, «просвещения» в широком смысле, но как приобщение к самым высотам культуры. Об этом ясно свидетельствует тот факт, что образцы классической прозы, а отчасти даже и поэзии заняли сейчас едва ли не первое место в интересах широчайших кругов читателей. Книги Толстого, Достоевского, Лескова, Тютчева пользуются ныне не меньшим или даже большим спросом, чем, скажем, приключенческая и беллетристически-развлекательная литература. Разумеется, далеко не все «потребители» классики способны воспринять и усвоить ее во всей ее полноте и глубине. Но так или иначе проблема художественной ценности становится проблемой, кровно затрагивающей не узкий круг «знатоков» и специалистов, но сотни тысяч и в перспективе — миллионы людей.

Впрочем, наиболее важно здесь даже не отношение к классическим творениям. В конечном счете классика уже отчетливо выявлена и утверждена пресловутым «временем» (т. е. деятельностью нескольких поколений критиков, литературоведов и читателей). Гораздо острее встает вопрос о современной, сегодняшней литературе. Еще сравнительно недавно читательские массы подходили к «текущей» литературе главным образом с точки зрения ее чисто внешней «интересности» (в разнообразных значениях этого слова), ныне же все более широкие круги людей и в сегодняшнем искусстве слова стремятся найти продолжение, развитие тех качеств, которые открываются им в творениях классики (речь идет в данном случае не о классических традициях в прямом смысле этого термина, но о сопоставимой так или иначе с классикой значительности, высоте, подлинности в современном литературном творчестве).

Стоит отметить, наконец, что в наши дни развлекательные и общепросветительные функции, которые ранее во многом выполняла литература, в очень широкой и даже исчерпывающей мере осуществляет проникающее всюду телевидение, а в искусстве слова люди стремятся обрести более глубокое и сложное значение.

Уже вышеизложенные соображения (а их можно бы развить в ряде направлений) должны, как представляется, убедить нас, что проблема художественной ценности литературы закономерно становится очень важной и насущной, и литературоведение, если оно хочет играть серьезную общественную роль, обязано со всей ответственностью ставить и решать эту проблему.

Задача сильно осложняется тем обстоятельством, что феномен ценности вообще, т. е. в самом широком, философском плане, уяснен далеко не достаточно. Он и стал-то прямым предметом осмысления лишь с самого конца XIX—начала XX в., к тому же главным образом в русле односторонних «модернистских» школ философии.

Но, во-первых, это не может как-либо оправдать бездеятельность литературоведения, а с другой стороны, изучение конкретного явления художественной ценности литературы, искусства слова предстает как один из необходимых путей в понимании феномена ценности вообще; при этом, правда, недопустимо отвлекаться от общефилософских понятий. И прежде чем мы непосредственно обратимся к проблеме художественной ценности литературы, необходимо коснуться хотя бы некоторых общих вопросов теории ценности.

Ценности принято разделять на материальные и духовные. Но это разграничение, вполне уместное в публицистике, едва ли пригодно для строго теоретического рассуждения. Начать с того, что любая ценность вообще так или иначе воплощена *материально*. И с данной точки зрения, по сути дела, нет различия между, скажем, орудием труда и скульптурой, которые даже могут быть сделаны из одного и того же материала, например металла, и теми же способами обработки (литье,ковка и т. п.).

С другой стороны, любая, казалось бы, чисто материальная ценность может в принципе выступить как духовная; так, например, хлеб может предстать в качестве объекта чисто эстетического созерцания, т. е. как нечто подобное предмету живописного воссоздания, натюрморта.

Гораздо более плодотворным представляется поэтому деление ценностей на *прагматические*, неразрывно связанные с той или иной формой потребления, или реального практического использования, и *духовные*, подразумевающие «идеальное» восприятие, созерцание, внутреннее переживание.

Правда, прагматические ценности совершенно очевидно разделяются на два рода: одни из них (как еда и питье) обращены непосредственно к биологической природе человека, другие (как орудия труда и деньги) — к его социальной природе. Но данное различие (конечно, само по себе весьма существенное) не мешает общему пониманию феномена прагматической ценности. К тому же

эти разные виды ценности обладают способностью «превращения» друг в друга: на деньги можно приобрести еду (и наоборот). В конечном счете все прагматические ценности вообще потенциально обращены к биологической природе, биологическим потребностям человека. Так, например, даже накопление теоретических знаний в процессе учебы подразумевает общественное удостоверение обретенной интеллектуальной ценности (разумеется, прагматической) в виде, скажем, диплома, дающего право на заработок, который, в свою очередь, должен удовлетворять и биологические потребности человека.

Все эти соображения могут показаться слишком элементарными и не имеющими отношения к сложной философской проблеме ценности. Но в действительности именно в таких, кажущихся лишь обыденными, узкобытовыми, вопросах нередко запутывается и затемняется (пока и поскольку вопросы эти не выявлены и не объяснены) общетеоретическая проблематика.

Сведение общетеоретических проблем к «обыденности» проявляется как раз в другом широко распространенном способе мышления: рассуждая о ценности, теоретик сплошь и рядом оперирует лишь отдельными и, так сказать, особыми ценностными «предметами» (то могут быть вещи, факты, т. е. действия, события, отношения между людьми, их представления, наконец, люди, взятые как целостные личности, и т. д.), вводя их в определенную связь идей и понятий. При этом, правда, иногда оговаривают, что «предметы» являются лишь очевидными носителями, выражениями ценности, что ценность есть своего рода «субъективно-объективный» феномен, существующий в целостной системе социально-природного бытия. Но теоретическая картина получается все же довольно смутная и разорванная (ценностные «предметы» и обобщающие понятия выступают в ней как нечто трудно или совершенно несовместимое).

Принципиальное сосредоточение внимания на отдельных ценностных «предметах» явно противопоказано теоретическому осмыслению проблемы ценности. Именно такой способ теоретизирования, подобно разделению ценностей на «материальные» и «духовные», низводит мысль к уровню обыденного, бытового сознания. Ценность есть не свойство каких-либо отдельных предметов (хотя она и не может обойтись без этих «предметов», как не существуют вне «предметов» такие свойства объективного мира, как время и пространство), но свойство человеческого

бытия в его целостности, свойство, которое, следовательно, может так или иначе выявиться в любом предмете.

Ценность — это не совокупность каких-либо отдельных явлений, но единая связь, проникающая всю цельность человеческого, т. е. природно-социального, бытия. Ценность — это, если угодно, не вещество, а *поле*, излучение, которое насквозь пронизывает те или иные предметы, но никак не сводится к ним. Кстати сказать, именно и только в этом плане ценность может быть понята как *объективный*, независимый от субъективного восприятия феномен.

В обыденном сознании ценности предстают как свойства тех или иных отдельных предметов, и именно это кажется гарантией объективного бытия ценностей. Но при теоретическом углублении в проблему эта «объективность» обнаруживает свой заведомо мнимый характер.

Вот, скажем, такая чрезвычайно весомая ценность как исток Волги. В качестве «предмета» он принципиально не отличается от бесчисленных родников центральной России. Его исключительную ценность никак нельзя вывести из его предметной, природно-объективной сути. Но этот родник причастен бесконечной единой цепи вполне объективных предметов, событий, деяний, волеизъявлений, которые отражены в громадном национально-историческом (а вовсе не только географическом и гидрологическом) понятии «Волга». Это понятие отражает вполне объективный плод многообразной тысячелетней деятельности людей в их взаимодействии с природой.

Все плоды этой деятельности (и, конечно, сама продолжающаяся деятельность) в своем целостном единстве принадлежат к тому вполне объективному явлению мира, которое В. И. Вернадский обозначал термином ноосфера, имея в виду, что эта «сфера» Земли существует столь же объективно, как и ее биосфера. Феномен ноосферы еще ждет своего глубокого и конкретного раскрытия, но едва ли возможно отрицать объективную реальность этого феномена. Ценность — это свойство (опять-таки объективное) именно ноосферы в целом, а не каких-либо вовлеченных в нее отдельных предметов.

Представим себе — хотя бы чисто теоретически, — что предметы, являющиеся в наших глазах «носителями» ценности, удалены, вырваны, выброшены из ноосферы. При этом все предметы, не связанные прямо и непосредственно с удовлетворением чисто биологических потребностей, явно и целиком утратят всю свою ценность (напри-

мер, деньги). Но и такие предметы, как хлеб, вода, строения, дающие возможность живому укрыться от дождя, холода и зноя, уже не будут носителями ценности в подлинном смысле этого слова. Они как бы целиком перейдут в мир биосферы и станут только средствами поддержания жизни (в чисто биологическом смысле). Для того чтобы они предстали как выражения ценности, их необходимо «вернуть» в ноосферу.

Выше уже шла речь о разграничении прагматических и духовных ценностей. В той единой цепи, связи, в том ценностном поле (как бы пронизывающем своей энергией бесчисленные отдельные предметы) ноосферы, которое и есть объективное бытие ценностей, естественно разворачиваются все их качества и стороны. Прагматическая и, с другой стороны, духовная ценность — это, конечно, своего рода противоположности, но противоположности одного-единого ценностного поля. Мы уже говорили о том, что хлеб, например, может предстать и как прямой объект потребления (при этом изголодавшийся человек воспринимает почти исключительно только его потребительскую ценность), и как объект весьма богатого и глубокого эстетического восприятия.

В конечном счете любая ценность несет в себе одновременно и сугубо прагматическую, и чисто духовную «стороны». Не исключено, что этот тезис может породить представление о субъективном характере ценности. Ведь получается, что все как бы зависит только от нашего «взгляда» на явление: съестные припасы, икона, деньги, поэтическое творение могут предстать перед нами и как прагматические, и как духовные ценности. Однако наш взгляд есть лишь отражение *объективной двойственности* ценностных явлений. И тот факт, что духовная ценность несет в себе или, скажем, «под» собой ценность прагматическую, которая может быть реально потреблена или использована (т. е. может принести реальную пользу), как раз с наибольшей убедительностью подтверждает *объективность* самых высоких духовных ценностей.

Далее, единство противоположных полюсов в любых ценностных явлениях (которые, как мы видели, могут быть объектами и потребительского прагматизма, и всецело бескорыстной духовности) свидетельствует о том, что феномен ценности в прямом смысле слова пронизывает насквозь все человеческое — социально-природное — бытие, являя собой не имеющее границ «ценностное поле». Ценность — не какая-либо часть, элемент человеческого

бытия, но своего рода слой, уровень, аспект, проходящий через это бытие в его целостности, включая, конечно, и самих людей.

Поэтому и не может быть однозначного определения ценности «вообще»; на одном полюсе она выступает как средство удовлетворения заведомо прагматических, в том числе биологических, потребностей людей, на другом — как воплощение высших человеческих идеалов. Но эти полюса все же неразрывно взаимосвязаны и входят в естественное, закономерное единство, соответствующее единству человеческого бытия во всей его цельности.

Теперь обратимся к духовным ценностям как таковым и среди них — художественным ценностям. В самой общей форме следует сказать, что духовные ценности воплощают в себе предельные возможности человеческого бытия и деяния, являют собой высший цвет ноосферы. В созидании духовных ценностей — ценностей социальных (во всем их многообразии), нравственных, интеллектуальных, эстетических и собственно художественных — люди осуществляют свою суверенную человеческую волю, преодолевающую зависимость от прагматической необходимости. Притом эта воля в своих подлинных выражениях выступает отнюдь не как насилие над внечеловеческой — природной — реальностью, но как сотворчество с природой.

В наше время становится все более очевидным, что подлинное назначение человека осуществляется не в насильственном по своей сути «покорении» природы, но именно в сотворчестве с ней, при котором и природа должна полагаться, представлять в качестве суверенной, самодовлеющей реальности. Человек, относящийся к природе принципиально прагматически, не дорос до истинно человеческого бытия или же исказил, извратил его сущность. Но в подлинных ценностях воплощена именно эта сущность человеческого (социально-природного) бытия — в конечном счете его идеальная сущность.

Идеал нередко понимают только как феномен человеческого *сознания* и воображения. Однако высшие ценности, имеющие — о чем уже шла речь — объективное бытие (в рамках ноосферы), суть не что иное, как конкретные *воплощения* человеческих идеалов — идеалов социальных, нравственных, интеллектуальных, эстетических. Конечно, эти воплощения идеалов существуют в далеко не идеальной целостности мира. И все же

разговорно-бытовое противопоставление «идеал—действительность» в строго теоретическом смысле неправомерно.

Это особенно очевидно проявляется в высших *художественных* ценностях. Храм Покрова на Нерли, фрески Дионисия, поэзия Пушкина, музыка Глинки составляют, бесспорно, неотъемлемую часть объективной действительности (ноосферы) и в то же время являют собой не могущие быть превзойденными (даже и в сознании, в воображении) художественные *идеалы*.

Правда, эта очевидность, несомненность бытия художественных идеалов обусловлена специфической природой искусства, выражающейся в том, что каждое его явление завершено в себе и имеет отчетливые границы, отделяющие его от остального мира. Поэтому художественные идеалы предстают перед нами во всей своей чистоте и незамутненности. Между тем воплощения социальных, нравственных, интеллектуальных, эстетических идеалов, напротив, не имеют каких-либо четко очерченных рамок, они со всех сторон вплетены в разнородную, пеструю цельность бытия, которая отнюдь не «идеальна».

И все же, скажем, Киевская Русь эпохи ее расцвета, подвиг Ивана Сусанина, великий город на Неве (в данном случае мы берем его с чисто эстетической точки зрения), Периодическая система Менделеева — это именно реальные воплощения соответственно социального, нравственного, эстетического, интеллектуального идеалов, которые пребывают в самой национально-исторической действительности, а не только в отражающем эту действительность сознании людей.

Но перейдем непосредственно к проблеме художественной ценности. Очень широко распространено ее сближение или даже отождествление с эстетической ценностью; однако этот взгляд представляется неправомерным и, более того, роковым заблуждением, лишаящим нас возможности понять многие существеннейшие стороны дела.

Искусство, без сомнения, играет громадную роль в развитии эстетического сознания людей, однако объективные эстетические ценности, воплощения которых — многообразные явления освоенной человеком природы, столь же многообразные плоды человеческой деятельности (и сама эта деятельность в ее конкретных проявлениях) и, наконец, сами люди, существуют вполне самостоятельно, совершенно независимо от искусства, которое не создает, а отражает (в философском смысле термина) эти ценности.

В значительной части работ по теории искусства выступает именно эта точка зрения, однако ее сторонники сплошь и рядом впадают в противоположную крайность: вся суть искусства сводится к отражению объективно, вне искусства существующих эстетических ценностей (или, как чаще говорят, «качеств»).

Две крайние позиции — «именно (или даже «только») искусство создает эстетические ценности» и «искусство только лишь отражает объективные эстетические ценности» — в конечном счете «сходятся» в одной точке: и та и другая позиции с разных сторон приводят к *отождествлению* эстетического и художественного.

Следует, правда, заметить, что эти крайние позиции редко выявляются во всей своей определенности. Гораздо чаще перед нами выступают какие-то промежуточные решения, более или менее эклектически соединяющие указанные крайности: искусство рассматривается как сочетание, как синтез созидания (деяния) и отражения (сознания) эстетических ценностей.

Но, как представляется, теоретический изъясн перечисленных решений проблемы залегает глубже той плоскости, того уровня, на котором ведутся споры. В его основе — исходное, априорное смешение или прямое отождествление эстетического и художественного.

Во-первых, искусство, без сомнения, имеет дело вовсе не только с эстетическими ценностями, но с ценностями вообще. Так, в «Войне и мире» Толстого воссоздана, конечно же, не только эстетическая, но и социально-историческая ценность Отечественной войны 1812 г., и собственно нравственные ценности, воплощенные с особенной определенностью в образах Марьи Болконской и Платона Каратаева, и интеллектуальные ценности (прежде всего в образах Пьера Безухова и Андрея Болконского).

С другой стороны, отражение эстетических ценностей отнюдь не является специальным делом, исключительной задачей именно искусства. Так, любое воспроизведение ландшафта (и природного, и городского), самих людей, плодов их деятельности и т. д., — если оно, это воспроизведение, не преследует узкопрагматических (научных, производственных, чисто учебных ²) целей, — всегда обращено и к *эстетической* ценности воспроизводимых

² Следует оговорить, что педагогические, обращенные к детям воспроизведения мира в учебных пособиях, как правило, обращены и к эстетической стороне.

явлений. Именно таков характер любой, кроме, повторим, заведомо прагматической по своему заданию, фотографии (ранее — любой гравюры, литографии, рисунка и т. п.) и равным образом любых документальных очерков, путевых заметок, мемуаров, биографий и автобиографий, рассказов об исторических событиях и т. д. и т. п.; вся эта громадная и многообразнейшая область письменности с точки зрения обращенности к эстетическим ценностям (в широком смысле этого слова) в принципе не отличается от художественной литературы. Воссоздавая мир, авторы таких словесных произведений в той или иной мере воссоздают и его эстетические свойства.

Разумеется, в той многообразной области письменности, о которой идет речь, воспроизводятся не только эстетические, а и социальные, нравственные, интеллектуальные ценности; однако, как уже говорилось, это полностью относится и к искусству слова в собственном смысле.

Неправомерные попытки свести «предмет» искусства слова к эстетическим ценностям нередко обусловлены абстрактным стремлением к теоретической чистоте концепции, к всесторонней «специфичности» понятия об искусстве. Эта теоретическая чистота, кстати сказать, находится в самом жестоком противоречии с литературоведческой (и искусствоведческой) практикой, ибо в массе работ о конкретных произведениях художественной литературы характеристика содержания состоит главным образом из суждений о воссозданных художником социальных, нравственных и интеллектуальных (а не собственно эстетических) ценностях. И это вполне естественно, ибо искусство слова в самом деле воссоздает весь многогранный мир ценностей.

Правда, можно выделить некоторые формы и жанры, в которых на первый план выходят ценности эстетические (например, пейзажная лирика), но столь же правомерно выделяются, скажем, и жанры, где главную роль играют нравственные (басня, притча) или интеллектуальные (философская лирика) ценности.

Итак, искусство слова воссоздает весь мир ценностей, а само оно творит специфические ценности — художественные.

Если мы попытаемся глубже проникнуть в существо дела, выяснится, что в основе смешения эстетического и художественного лежит ложное, чисто абстрактным

образом сконструированное понятие о той действительности, которая предстоит художнику (и даже шире — человеку вообще). Эта абстракция подразумевает, что действительность, с которой имеет дело художник, сама по себе «нейтральна» и ценностное содержание создаваемого произведения определяется художником.

Между тем, как справедливо говорил еще 60 лет назад М. М. Бахтин, «ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей. . . — но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь *свою* ценностную позицию»³.

Чтобы нагляднее и убедительнее раскрыть суть проблемы, М. М. Бахтин обращался вначале даже и не к акту художественного творчества, но к акту научного познания. «Познавательный акт, — утверждал исследователь, — находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но, главное, уже оцененной и упорядоченной этическим поступком⁴: практически-житейским, социальным, политическим. . .

То, что преднаходится познанием, не есть, таким образом, *res nullius*⁵, но действительность этического поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического видения. . .

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере. . .» (26).

Исследователь вскрывает абстрактную надуманность ходячего употребления терминов «действительность» или «жизнь»: «Должно отметить, что . . . действительность, противопоставляемая искусству, — в таких случаях, впрочем, любят употреблять слово «ж и з н ь», — уже существенно эстетизована. . . Надо также раз и навсегда помнить, что никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя» (26, 27).

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 25 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

⁴ Выше М. М. Бахтин, поясняет, что «нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить» (16).

⁵ Ничейная вещь (лат.).

Конечно, говорится далее, искусство «переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает... но не отменяет ее опознанны и оцененности: именно на эту опознанность и оцененность и направлена... форма» (29—30). Под «формой» здесь, как выясняется, имеется в виду воплощенная в произведении активность художника-творца: «...форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию» (59).

Для понимания сути дела нам важно углубиться в проблему *восприятия* художественных ценностей, хотя совершенно ясно, что любой человек, воспринимающий искусство (т. е., если дело идет об искусстве слова, читатель), должен сам в известном смысле стать творцом (автором), отождествиться с ним:

«Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы; нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного ценностного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы, ее вещьность... Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого, которое нужно просто услышать... но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием... усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуюляцию (создающие движения) рассказа, изображающую активность метафоры и проч., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию» (58—59).

Здесь конкретно раскрыто внутреннее родство акта творчества и акта восприятия произведения. Ярким подтверждением правоты такого решения проблемы могут послужить признания Толстого: «Произведение искусства только тогда истинное произведение искусства, когда, принимая его, человеку кажется — не только кажется, но человек испытывает чувство радости о том, что он произвел такую прекрасную вещь». В неистинном же произведении искусства «уничтожается иллюзия того, что я не воспринимаю, а творю»⁶.

⁶ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 603, 598.

Конечно, художник, в данном случае Лев Толстой, — это своего рода идеальный читатель; в массе людей творческое напряжение при восприятии романа или стихотворения выступает более или менее ослабленно, обрывочно, неосознанно. И все же вне этого напряжения роман или стихотворение будут восприняты только как некое сообщение, а не как творение искусства, ибо именно в этом творческом напряжении только и становится внятной собственно *художественная* ценность, которая являет собой, по сути дела, *отношение* к воплощенным в произведении многообразным жизненным ценностям — социальным, нравственным, интеллектуальным, эстетическим. Причем это отношение не может не быть подлинно и сугубо творческим (чувство того, что «я не воспринимаю, а творю»), иначе оно попросту не состоится.

Здесь уместно напомнить слова В. И. Ленина о соотношении искусства и «широких трудящихся масс»: «Оно должно пробуждать в них художников»⁷.

Чрезвычайно важно установить, утвердить, что художественная ценность существует для нас только лишь при условии творческого напряжения (которое, вполне понятно, каждое истинное произведение искусства способно в нас вызвать, пробудить, в этом, собственно, и заключается формальная специфика произведения в ее основной сути). Точно так же, например, нравственная ценность реально существует не в каких-либо заповедях и максимах, но (о чем уже шла речь) в этическом поступке, свершении, деянии — в пределе — подвиге. Заповеди и максимы только *сообщают* о нравственной ценности, но отнюдь не являют ее перед нами реально, фактически.

Освоение художественной ценности возможно только как творческое напряжение, при котором воспринимающего захватывает чувство того, что «я не воспринимаю, а творю». Это творческое напряжение, конечно, подразумевает определенный объект (жизненные ценности) и субъект (личность художника и соответственно зрителя, читателя). Но сам тот факт, что произведение искусства в принципе может осваивать любые объективные ценности и, с другой стороны, может быть воспринято (в глубоком смысле — заново сотворено) любым представителем человечества, ясно свидетельствует: феномен художественной ценности пребывает не в объекте и не в субъек-

⁷ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 583.

екте, но в их конкретном соотношении, в их взаимодействии.

Это, конечно, требует пояснений. Уже говорилось о господствующем в литературоведении (и равным образом искусствоведении) совершенно неправомерном смешении или даже прямом отождествлении эстетических и художественных ценностей. Эстетические ценности, как и ценности социальные, нравственные, интеллектуальные, существуют вне и помимо искусства. И между прочим, ландшафт, человеческое лицо, интерьер и т. д. могут быть воссозданы в произведении живописи (здесь проблема раскрывается, пожалуй, наиболее наглядно) с предельной достоверностью, точностью, адекватностью, и зритель видит на полотне как бы совершенно то же самое, что он мог увидеть в натуре. И неискушенный зритель нередко убежден, что задача художника сводится к воссозданию реального «предмета».

В качестве своего рода снобистского отрицания этой наивной точки зрения выступает прямо противоположная, согласно которой суть живописи состоит в *самовыражении* художника, а, например, пейзаж, портрет, натюрморт — всего лишь средства этого самовыражения (логическое завершение такой позиции — еще недавно бывшее весьма популярным утверждение абстракционизма как своего рода идеала живописи, к которому и была устремлена вся ее история).

Эти «крайние» точки зрения, казалось бы, преодолеваются в представлении, согласно которому для искусства равно важны и воссоздание объективных ценностей, и самовыражение художника (т. е. в конечном счете ценность его человеческой личности). Но эта позиция неизбежно оборачивается эклектическим соединением принципиально различных, несовместимых феноменов.

Суть дела и не в какой-либо из этих сторон (объективный мир или личность художника⁸), и не в их совокупности, но в самом феномене *встречи* художника и мира ценностей.

Целесообразно теперь обратиться к конкретному произведению, позволяющему отчетливо выявить характер этой «встречи». При этом я считаю принципиально важ-

⁸ Выше уже говорилось, что ценности (в том числе эстетические) находятся вне искусства; нельзя не заметить, что и субъект искусства — художник, и способные к «сотворчеству» с ним массы зрителей и читателей также ведь существуют вне искусства.

ным иметь дело в данном случае не с классическими образцами, отшлифованными временем и пиететом, но с явлениями современного, сегодняшнего искусства слова. Тогда, между прочим, выявление сути художественной ценности будет одновременно и утверждением ценностной значимости данного произведения (если же мы обращаемся к классике, ее значимость подразумевается заранее, априорно и, так сказать, автоматически).

Вот стихотворение современного поэта В. Казанцева, написанное в 1975 г.:

Взгляну на скачущий поток.
Взгляну на тлеющий песок.
На темный лес прибрежный
Взгляну. А от тебя, цветок,
Я отвернусь небрежно.

Воздушный, светом залитой,
Чуть изогнувший шею,
С небесно-чистой красотой
Что делать мне твоею?

Ты — выше чувства и ума!
Перед тобой душа — нема,
Как перед смертной бездной.
...И — отстраняется сама
От муки бесполезной.

Это стихотворение в особой степени способно помочь решению проблемы, поскольку оно обращено к реальности, в которой с полным правом можно видеть *изначальную* основу эстетического вообще. Цветы — это как бы полномочные природные носители цвета, а чувство цвета, по справедливому замечанию Маркса, есть популярнейшая форма эстетического чувства⁹. Во всяком случае, история русского языка неопровержимо свидетельствует о глубокой связи не только слов «цвет» и «цветок», но и слов «красный» и «красота».

Цветы вполне уместно рассматривать как своего рода исходный пункт, первичное зерно эстетической ценности. Это, конечно, не исключает иных первоначальных форм возникновения эстетического, но едва ли будет натяжкой представление о цветах как одной из самых древних, исходных форм. Цветы, в частности, играют громадную роль в первобытных явлениях народного творчества —

⁹ См.: К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 173.

от обрядовой песни до орнамента. Они с самого начала входят в человеческую действительность как предмет бескорыстного любования и восхищения.

Цветы, в подавляющем большинстве случаев не связанные с каким-либо прагматическим интересом (кстати сказать, даже и «предвкушение» плода в цветке способно породить бережное, любовное, но не собственно потребительское отношение) и в то же время отчетливо выделяющиеся в любом ландшафте, представляют собой столь «естественную» эстетическую реальность, что отражение, освоение ее в современном искусстве — дело как бы совершенно излишнее. Цветы вплелись как собственно эстетическая нить в ткань человеческого бытия¹⁰ в самом изначалье этого бытия и неразрывно связались с многообразными эстетическими «темами» — любви, радости, юности, доброй памяти и т. д.

Словом, полагать, что современный поэт, сочиняющий стихотворение о цветке, имеет перед собой цель утвердить эстетическую ценность своего предмета, — значит ставить перед современным искусством задачу, решенную на самой заре человеческой истории, вернее даже предыстории. А между тем этот лирический сюжет — цветок — занимает весомое место вовсе не только в древнейшем фольклоре, но и в поэзии Пушкина, Боратынского, Тютчева, Лермонтова, Фета, Блока, Есенина, Заболоцкого. Стихотворение В. Казанцева продолжает очень внушительную поэтическую традицию.

Если исходить из наличной системы популярных представлений о поэзии, остается предположить, что задача поэта целиком сводится к самовыражению; в этом случае цветок выступает лишь как повод, как материал для самовыражения, точнее, для создания лирического образа.

Трудность решения проблемы заключается, между прочим, и в том, что и предмет (т. е. объективная ценность, в частности эстетическая), и лирический образ, в конечном счете лирический характер — это вполне реальные и необходимые компоненты поэтического творчества. И эти компоненты нельзя игнорировать в процессе осмысления искусства. Но, как представляется, собственно художественная ценность пребывает все же не в этих компонентах.

Ставя вопрос со всей четкостью (и потому, вероятно, не без схематизма), можно сказать, что высота художе-

¹⁰ Между прочим, «вплелись» и вполне буквально: увенчание цветами — древнейший общечеловеческий обряд.

ственной ценности определяется не значительностью «объекта» и «субъекта» произведения, но значительностью самой их «встречи», воплощенной в произведении.

Прежде всего следует осознать, что при подлинно творческом воплощении этой «встречи» противостояние объекта и субъекта преодолевается, снимается. И это ясно видно в стихотворении В. Казанцева. Цветок предстает в мире стихотворения как не менее полноценный «субъект», чем «лирический герой». Обращение «ты», проходящее через стихотворение, — это вполне адекватное (хотя и необязательное) внешнее выражение взаимоотношений лирического героя и «предмета». Образ цветка всецело персоналистичен. И дело здесь отнюдь не в характерном более всего для древнего народного творчества антропоморфизме. Напротив, стихотворение с очевидностью устанавливает своего рода непреходимую грань между бытием цветка и человека. В частности, образ цветка здесь явно не наделен «самосознанием».

Но в то же время этот образ предстает как своего рода суверенный субъект, который немислимо превратить в объект действия или хотя бы своевольного *мышления* человека. Очевидно, что такая акция неизбежно приведет к уничтожению подлинной сущности цветка, т. е. будет «бесполезна»; цветок остается собой лишь постольку, поскольку он совершенно самостоятельный, не затронутый деятельностью и даже мысленной волей человека «субъект».

В стихотворении В. Казанцева воплощено именно это, и потому «встреча» человека и цветка обретает глубокий и многосторонний смысл. Ясно, что перед нами символический образ, что цветок есть символ нечеловеческой природы в ее целом, но перед нами не притча, не эмблема, не метафора, а именно символический образ, в котором цветок не перестает быть цветком, не превращается в некий служебный знак природы.

Вместе с тем сама крайняя напряженность, предельный драматизм «встречи» внушает, что дело идет отнюдь не о частном случае (поэт увидел некий цветок), но о всеобщем, тотальном состоянии Человека и Природы.

Конечно, любое стихотворение, «сюжет» которого — цветок, воплощает именно эту поэтическую тему. Далее, следует еще раз подчеркнуть, что цветок — заведомо эстетический феномен, ставший таковым уже с самого начала существования ноосферы (т. е., иначе говоря, общественной, социальной формы движения материи). И в стихах

с подобным сюжетом, пожалуй, особенно наглядно выступает принципиальное *различие* эстетического и художественного. В зрелом человеческом обществе цветок совершенно не нуждается в какой-либо «эстетизации», в каком-либо открытии его эстетической ценности; она заранее несомненна.

Суть стихотворения предстает как «встреча», даже как своего рода драматическое столкновение с «готовой», всецело установившейся эстетической ценностью. И смысл этой встречи как бы неожидан, почти парадоксален: оказывается, следует «отвернуться», «отстраниться» от ценности, ибо ее восприятие — «мука бесполезная».

В стихотворении воплощено крайне заостренное, если угодно, максималистское отношение к эстетической ценности природы (разумеется, вошедшей в ноосферу):

Ты — выше чувства и ума!
Перед тобой душа — нема,
Как перед смертной бездной.

Конечно же, в этом выразилась — в сложной, не прямой форме — и та напряженнейшая тревога, которую порождают отношения человека и природы в последней четверти XX в., — ощущение угрозы гибели всех природных ценностей в результате ядерной войны или тотального экологического краха.

Но эта тревога давно стала общим достоянием, и сама по себе она не могла бы воплотиться в стихотворении как художественная ценность. Основа ценности стихотворения — в самом воссоздании «встречи», в «активности» творца, которая способна стать как бы собственной творческой активностью воспринимающего — читателя или слушателя.

Эта активность создает (всей материей и всем строем стихотворения) «встречу» двух равноправных «героев» — человека и цветка, который предстает как «внечеловеческий» или, вернее, нечеловеческий, но вполне суверенный «субъект» (а не объект); истинная «современность» стихотворения выражается, в частности, в отсутствии антропоморфизма, всецело присущего поэзии до самого последнего времени.

На полной равноправности «героев», в сущности, и зиждется подлинный драматизм стихотворения.

Одним из средств создания этой суверенности является своего рода абсолютизация ценности цветка («ты выше чувства и ума» и т. п.), но, поскольку в стихотворении

явно подразумевается Природа в ее целом, эта абсолютизация правомерна, естественна, не предстает как искусственная гипербола.

В стихотворении творится как бы реальный диалог с цветком — вплоть до прямых обращений: «и от тебя, цветок», «с небесно-чистой красотой что делать мне твоею» и т. д.; при этом «поток», «песок», «лес» как бы не удостоены прямого диалога. Но конечный смысл стихотворения — как раз в *отказе* от диалога, отказе, предстающем в качестве высшего признания «субъекта»:

Перед тобой душа нема. . .

Имеет смысл сразу сопоставить произведение В. Казанцева со стихами представителя более молодого, еще только утверждающегося в поэзии поколения — со стихами В. Лапшина:

Без искания, без искуса,
Как в глаза тебе взглянуть,
Словом — только душу высказать,
На твою не посягнуть?
Как бы руку взять покорную
И жалеть, — не вожделеть,
Чтобы страсть мою упорную
Нежностью преодолеть.
Как бы в памяти — ни помыслом,
Ни видением — во сне,
Ни касанием, ни голосом
Не владеть тобою мне?
Как бы волею ревнивою
Образ твой не исказить,
Истинную и счастливую —
Не себя в тебе любить?

В стихотворении воплощен, если угодно, такой же небывалый доселе «максимализм», как в стихах В. Казанцева, правда, направленный не столько на эстетическую, сколько на нравственную ценность. Но эту нравственную предельность нельзя воспринять как нечто искусственное, нарочитое уже хотя бы потому, что стихотворение явно опирается на народную, фольклорную поэтику. И его содержание ни в чем не противоречит содержательности фольклорного стиля, благодаря чему возникает глубокое убеждение, что в этом стиле как бы изначально заложена возможность такого максимализма.

Творческая воля автора слила воедино народно-поэтическую стихию и глубоко личное и остро современное начало, и, пожалуй, именно это органическое слияние и является основой художественной ценности стихотворения.

Любой читатель, воспринявший стихотворение, усваивает эту нравственную предельность как нечто вполне естественное. Выше уже приводились суждения М. М. Бахтина о том, что при восприятии истинно поэтического произведения «я не оставляю его вне себя как высказывание другого, которое нужно просто услышать. . . я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием . . . усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикюляцию. . . и проч., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию» (58—59).

Это как бы свое собственное ценностное отношение к содержанию, в сущности, и есть художественная ценность как таковая. Ведь ту «предельную» нравственную ценность, о которой идет речь в стихотворении, можно так или иначе выразить и во внехудожественном рассуждении. Но тогда перед нами окажется только *сообщение* о нравственной ценности. Сама эта нравственная ценность может найти осуществление лишь в поступке, в поведении, т. е. в реальном жизненном отношении к любимому человеку. Слово о ней, об этой ценности само по себе ни в коей мере не является этической ценностью¹¹ (правда, если перед нами не просто слово, но глубокий и самобытный трактат об этике, он может явиться ценностью, но только не нравственной, а интеллектуальной).

В то же время подлинное произведение искусства слова (а стихотворение В. Лапшина, на мой взгляд, принадлежит к таковым) в известном смысле сопоставимо с поступком и может быть равноценным ему. Отсюда вовсе не следует, что стихотворение как таковое есть нравственная ценность. Но воплощенная в нем творческая

¹¹ Необходимо уточнить, что в определенной ситуации именно слово, и в частности слово, открыто высказывающее моральную заповедь, может предстать как нравственная ценность. Но это осуществимо лишь в такой жизненной ситуации, когда слово оказывается прямым поступком или даже подвигом, скажем, если оно выражает этический принцип перед враждебно настроенными людьми, которые готовы жестоко покарать того, кто провозглашает нравственное требование. Вполне понятно, что в таком случае дело идет уже не о слове, но о полноценном этическом поступке или даже подвиге.

воля, способная в известной степени стать как бы личной творческой волей другого человека — читателя и слушателя, также есть определенное осуществление идеала. То, о чем слово лишь сообщало бы, в искусстве слова предстает как реальность. Конечно, перед нами художественная реальность, существующая только в пределах стихотворения. Но она все же существует как нечто непреложное, способное ожить в каждом, кто воспринимает стихотворение.

В этой реальности и пребывает ценность искусства слова, которая конкретно раскрывается как *художественная правда*, предстающая перед нами в качестве своего рода непреложного факта. Так, воспринимая «Войну и мир» Толстого, мы не можем не быть уверенными, что те вышшие социально-исторические, нравственные, эстетические, интеллектуальные ценности, которые воплощены в толстовском творении, действительно *существовали* в жизни, вдохновившей художника. Причем специфический критерий художественной правдивости содержится в *самом творении*, в его совершенстве, и не только в отсутствии какой-то фальши, искусственной идеализации, односторонности и т. п., но и в совершенстве самого повествования.

Художественные правда и совершенство нераздельно взаимосвязаны. Так, например, в посвященном той же эпохе романе М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» отсутствие высокой правды прямо вытекает из отсутствия высокого совершенства, и наоборот.

Существует именно прямая и последовательная зависимость между художественной правдой и совершенством. Это две стороны единого феномена художественной ценности, притом их единство настолько органично, что они могут быть разграничены лишь в чисто теоретическом плане.

Художественное совершенство возможно только при условии подлинной художественной правды; в противном случае неизбежны распад и деформация самого искусства слова.

ПОНЯТИЕ «ЖАНР» В ЕГО УСТОЙЧИВОСТИ И ИЗМЕНЧИВОСТИ

Н. Ф. Копыстьянская

Одним из важных вопросов жанровой теории, от решения которого зависит понимание и изучение жанра в целом, а также понимание целесообразности такого изучения, является вопрос устойчивого и изменчивого в жанре. Современная литература столь богата и разнообразна в жанровом отношении, и в ней происходит столь бурный процесс дифференциации и синтеза, взаимовлияния, сопряжения жанров, литературных родов и видов искусства, что возникло даже сомнение, можно ли и нужно ли изучать ее именно в жанровом аспекте, можно ли говорить о закономерностях жанрового развития, о чем-то стабильном в нем. А если да, то какие выработать способы такого изучения и как определить роль жанрового анализа в общем изучении литературного процесса.

Польский ученый С. Скварчинская в III томе своего фундаментального труда «Введение в науку о литературе», рассматривая литературный род, жанр, жанровую разновидность как объекты генологии, выделяет: 1) генологические предметы — род, жанр, объективно существующие в речевом оформлении, независимо от наших верных или неверных представлений о них. Все произведения принадлежат к какому-то литературному роду, написаны в каком-то жанре (реже в чистом жанре, чаще в гибридном), нет «безжанровых» произведений просто потому, что это форма их существования; 2) понятия генологические, т. е. мысленное отражение и целостное восприятие существенных (жанровых) черт предмета. Понятия могут возникнуть только тогда, когда имеются предметы, т. е. они — вторичное образование. Поэтому С. Скварчинская против употребления фраз вроде «жанры реализуются» или «жанры воплощаются», так как подобные выражения могут ассоциироваться с идеалистическими положениями об априорном существовании идей, понятий (также идея и понятия жанра). Понятия создаются и существуют в отличие от предметов не реально, а в сознании писателей, критиков, литературоведов, также в общественном коллективном сознании; 3) генологические названия, которые

указывают определенные предметы и представляют вырабатанные о данных предметах понятия, вызывают определенную сумму знаний о предмете, отраженную в мысленном образовании, каким является понятие. Таким образом, у названий двойная функция: они одновременно «обслуживают» уровень предметов и уровень понятий. Только часть названий являются терминами. Научно не проверенные названия можно употреблять в рабочем порядке, отдавая себе отчет в том, что это еще не термины и, может быть, ими и не станут¹.

Во всех этих случаях жанр воспринимается как нечто готовое: завершённый предмет, установившееся понятие, определившееся название. Гармония и соответствие между ними далеко не всегда достигаются. Название не всегда соответствует предмету, предмет — понятию, и наоборот. И. И. Пospelов отметил: «... один и тот же жанр мог получить несколько названий. . . одно и то же название могло обозначать разные жанры. И наконец . . . одно и то же поэтическое произведение может подойти под разные жанровые определения не только из-за случайности и национально-исторической черезполосицы терминов, но и по существу, по своим объективным художественным особенностям»².

Думается, что проведенное С. Скварчинской деление имеет методическое значение, так как множество ошибок в определении и в изучении жанра вызваны отождествлением предметов, понятий и названий.

Хочется особо остановиться на *понятии* «жанр», т. е. целостной совокупности суждений, которые являются итогом познания конкретно существующих явлений. Без предмета не было бы и понятия, но когда оно уже возникает, то начинает, в свою очередь, воздействовать на предмет, между ними устанавливается сложная обоюдная связь. Тут и возникает вопрос об устойчивом и изменчивом в понятии «жанр». Сравним высказывание В. В. Кожина: «Жанр, понимаемый как тип произведения, есть образование исторически устойчивое, твердое, проходящее через века»³ и Ю. Н. Тынянова: «. . . жанр — не постоянная, не неподвижная система. . . представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое то

¹ См.: Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa, 1965, т. 3.

² Пospelов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах. — Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ, 1948, вып. 5, с. 58—59.

³ Краткая литературная энциклопедия. М., 1964, т. 2, с. 915.

сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром, т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра «новым», заступающим его место»⁴.

В определении жанра часто упор делается на стойком, неизменном или медленно изменяющемся. Например, в польском словаре литературоведческих терминов под редакцией Я. Славинского говорится, что жанр действует подобно грамматическим правилам, определяя способ komponирования материала, как грамматика — способ речи⁵. Бесспорно, это сравнение слишком категорично. Грамматика — свод твердых правил, нарушение которых считается неграмотностью, в то время как «правила» жанра гибкие. Здесь гораздо меньшая степень нормативности. Например, все романтические жанры возникли вследствие нарушения жанровых правил классицизма. Но в данном случае для нас интересно обращение к постоянному в жанре.

Многие ученые, наоборот, отстаивают динамическое понятие жанра. Ч. Згожельски, например, пишет: «Нет литературного жанра в понимании чего-то постоянного, неизменного, что можно раз навсегда определить. Это понятие динамическое, подверженное постоянным изменениям в зависимости не только от имманентных законов собственного и внутреннего развития, но также от изменений, через которые проходит одновременно вся система литературы»⁶. Правда, ученый делает оговорку, признавая сохранение преемственности.

Противоречивость некоторых суждений в книге Уэллека и Уоррена⁷, как и многих других исследователей, обусловлена тем, что жанр трактуется то как устойчивое, то как изменчивое понятие. Поэтому, чтобы снять это противоречие, некоторые ученые, например Н. Маркевич⁸, считают константу столь ничтожной, что ее вообще можно не принимать во внимание, а другие, наоборот, отказыва-

⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 202.

⁵ См.: Słownik terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976, s. 137.

⁶ Zgorzelski Cz. Duma poprzedniczka ballady. Toruń, 1948, s. 4—5; см. также: Trzynałowski J. Zmienność i stałość gatunków literackich. — Prace Polonistyczne. Seria XVIII. 1962, s. 267—292. *Opacki I.* Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji. — Pamiętnik literacki, 1963, z. 4, s. 349—389.

⁷ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

⁸ Markiewicz H. Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków, 1976, s. 166.

ются от исторического изучения жанров. Как отмечает Л. В. Чернец, давая обзор зарубежной теоретической литературы, «открытое стремление к статичности, к рассмотрению литературы и литературных жанров как синхронного ряда характерно для многих современных западных литературоведов»⁹.

Объективной причиной возникновения дилеммы «устойчивое — изменчивое», «постоянное — временное» в жанре явилось то, что понятие «жанр» не монолитное. Исходя из ленинского положения о том, что «анализ понятий, изучение их. . . требует всегда изучения движения понятий, их связи, их взаимопереходов»¹⁰, в понятии «жанр» по степени абстрактности и конкретности смысла можно условно выделить четыре взаимосвязанные, взаимообусловленные сферы спирали¹¹.

Сфера 1. Жанр как понятие наиболее абстрактное, общетеоретическое, означающее совокупность и взаимосвязь основных, определенных и стойких жанровых признаков, складывающихся в группе произведений на протяжении длительного времени и дающих основание объединять произведения разных эпох, разных народов под общим понятием и названием: роман, баллада, поэма, сонет и т. д.

Сфера 2. Жанр как историческое понятие, ограниченное во времени и в «социальном пространстве». Но новелла вообще, а новелла Возрождения, не баллада вообще, а романтическая баллада, не роман вообще, а плутовский роман XVI столетия и т. п. Жанр здесь рассматривается в динамике, в комплексе идейно-эстетических причин его возникновения, развития, видоизменения, оскудения, в связи с историко-общественной обстановкой эпохи, в двусторонней связи с развитием литературного направления, течения, с внутрилитературным процессом преемственности и отрицания достигнутого прежде, с развитием критики и теории.

Сфера 3. Жанр — понятие, учитывающее специфику конкретной национальной литературы (чешская романтическая сказка, русский реалистический роман. . .). В каждой литературе жанр формируется и развивается в зависимости от общественно-политических обстоятельств и

⁹ Чернец Л. В. Литературные жанры. М., 1982, с. 54.

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 226—227.

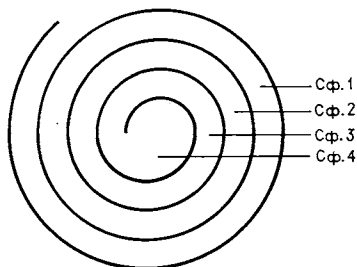
¹¹ Впервые эти соображения изложены в кн.: Копытянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе: (Период становления социалистического реализма). Львов, 1978, с. 16—23.

культурных традиций в стране, от сложившегося в ней литературного опыта и коллективного сознания жанра. Он обогащается чертами оригинально национальными и одновременно привносит их в общее развитие жанра.

Сфера 4. Дальнейшая конкретизация понятия применительно к индивидуальному творчеству (чеховский рассказ, нерудовский фельетон, Флоберовский роман. . .). Тут имеется диалектическое единство, ибо творения выдающихся писателей — а только они влияют на понятие «жанр» — явление неповторимое, особенное и одновременно характерное для сферы второй и третьей, в значительной мере обусловленное ими, как и общими «нормами» сферы 1. В произведении большого художника всегда налицо и следование традиции, каким-то установившимся нормам и правилам, жанровым представлениям, одновременно нарушение их, полемика с ними, даже осмеяние их.

Таким образом, в самом понятии жанра сочетается устойчивое и изменчивое. Жанр устойчив как понятие общетеоретическое (сф. 1) (на протяжении веков существует комедия, сонет, новелла. . .). Жанр изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном свое-

образии (сф. 2, сф. 3). Жанр неповторимо индивидуален (сф. 4) (творчество выдающихся писателей отличается особым преломлением жанровых признаков и нередко дает какое-то новое направление развитию того или другого жанра или его ответвления, способствует трансформации понятия).



Обращение к сферам дает возможность не только решить спорные вопросы устойчивого и изменчивого, индивидуального и общих «норм», но и показать взаимосвязь всех понятий, переход одного в другое. Причем «сфера» не предполагает никакой качественной оценки; идет расширение и сужение понятия, но нельзя сказать, что сфера 1 лучше или хуже сферы 2 и т. д. К жанру как к понятию вообще не применимы качественно-оценочные характеристики.

В жанре (как понятии) всегда присутствуют как теоретический, так и историко-теоретические аспекты, только в разной мере. В сфере 1 преобладает теоретический аспект, так как в ней историческое формирование понятия

только подразумевается, а во внимание принимается готовое понятие в его относительной стабильности. В остальных сферах теоретический и историко-литературный аспекты выступают на равных правах, и когда мы говорим «романтическая баллада», «чешская романтическая баллада», «баллада Эрбена», т. е. баллада в сферах 2, 3, 4, то мы сочетаем историко-литературное и теоретическое понятия.

Сферы также не тождественны с определением «общее и особенное», так как сфера 2 по отношению к сфере 1 — особое, но по отношению к сфере 3 — общее, также сфера 3 — особое по отношению к сфере 2 и общее — к сфере 4. От сферы 4 к сфере 1 происходит расширение общего и, наоборот, от сферы 1 к сфере 4 — сужение общего, усиление и нарастание особого, все большее приближение к единичному — к предмету.

На характеристике понятия «жанр» в четырех сферах стоит остановиться подробнее.

Общетеоретическое понятие жанра — сфера 1 — это единственная сфера, где можно говорить об устойчивости, постоянстве, повторяемости. Только к ней можно отнести высказывание Г. Д. Гачева и В. В. Кожинова: «Художественная форма — это как раз та сфера . . . которой более всего присущи устойчивость, постоянство, повторяемость. . . в течение целых литературных эпох могут господствовать одни и те же типы сюжета, системы тропов и стихотворных метров, одни и те же жанры и т. п.»¹². В доказательство авторы приводят существование комедии от Аристофана до наших дней. Такое утверждение верно только в сфере 1, в абстрактно-теоретическом понимании жанра. А в других сферах (2, 3, 4) комедии Аристофана, Мольера, Островского, Ануя — не одно и то же.

В общетеоретическом плане проводит свои исследования Г. Н. Поспелов, поэтому для него «жанры представляют собой явление, повторяющееся в разные эпохи, в развитии различных национальных литератур, в разных направлениях одной эпохи национально-литературного развития. Иначе говоря, жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое»¹³.

Устойчивость жанра в сфере 1 не означает, однако, его полной стабильности. Вызывают возражения употреб-

¹² Теория литературы. М., 1964, т. 2, с. 17.

¹³ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 155.

ляемые литературоведами выражения: «окаменевшая форма», «застывшее содержание» или, например, такое высказывание Г. Д. Гачева и В. В. Кожина: «Ведь они (жанры. — Н. К.) предстают перед нами, как освященная историей давность, как уже завершенные формы». Вероятно, здесь можно говорить лишь о завершенности некоторых жанров, тесно связанных с идеологией своего времени, или об относительной завершенности жанра на каком-то одном этапе литературного развития. Даже если жанр в данное время не продуктивен, это, конечно, не означает, что он никогда не возродится. Сами же авторы убедительно сказали об этих возможностях: «В жанровых конструкциях как в неких аккумуляторах таится огромная и многообразная содержательная энергия, которая накапливается в течении веков и тысячелетий развития жанра»¹⁴.

Жанр в сфере 1 тоже меняется, но гораздо медленнее, чем в других сферах. При этих трансформациях сохраняется основное, то, без чего баллада — не баллада, а роман — не роман, «устойчивая система носителей жанра, структурно организованная жанровой доминантой»¹⁵. Сфера 1 дает самые общие определения взаимодействия и взаимообусловленности содержательных и формальных компонентов в каждом жанре. Исторически сложившийся характер этой связи и является главным, определяющим жанр и его отличие от других жанров. Не комбинация элементов содержания и формы, не статический их набор или сложение, не механическое их соединение, не «наложение» одного на второе, не «наполнение старой формы новым содержанием» (все эти выражения, определения широко бытуют в теоретических трудах), а органическое взаимопроникновение их и взаимоподчинение, динамическая соотносительность и интеграция. Одни и те же компоненты имеют в разных жанрах разную степень значения — от второстепенной до нормативной, определяющей (сравним в этом отношении роль строфического построения в песне и в сонете). В каждом жанре складывается своя иерархическая координация компонентов, выделяется доминанта, подчиняющая себе компоненты большого значения, которые, в свою очередь, подчиняют себе более дробные. Единство в жанре содержания и

¹⁴ Теория литературы, т. 2, с. 21.

¹⁵ Лейдерман И. Л. К определению сущности категории «жанр». — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976, вып. 3, с. 12.

формы достигается не простым соответствием, а борьбой, притяжением и отталкиванием, гармонией и диссонансом. Это сложное диалектическое единство, динамическое и одновременно со стабильными константами. Вот эти константы выделяются в понятии жанра в сфере 1. Эта сфера самая главная при составлении словарей литературоведческих терминов, общих статей о жанрах в энциклопедиях. В настоящее время назрела необходимость в составлении словаря жанров. Материалы к такому словарю систематически печатает издаваемый в Польше международный журнал «Zagadnienia rodzajów literackich» («Вопросы литературных жанров») под редакцией С. Скварчинской, Я. Тжинадловского. Сфера 1 лежит в основе классификаций, типологических, семиотических изысканий, при изучении развития отдельных жанров, установления непрерывности или прерывности традиции в этом развитии. При анализе отдельного произведения в жанровом аспекте необходимо прежде всего отнести его к какой-то группе согласно сфере 1. Например, анализируя «Отец Горио», мы относим его к роману и к разновидности — социально-психологического романа. При наличии сложной жанровой структуры, например сочетания социально-психологического, исторического, приключенческого романа в «Отверженных» Гюго, устанавливается каждый из компонентов, его роль при сравнении с общетеоретическими понятиями этих романских разновидностей в сфере 1.

Жанр в сфере 2 гораздо менее устойчив, чем в сфере 1. Каждый метод, направление, течение, литературная школа, формируемые задачами эпохи, выдвигают свои эстетические требования в прямой и опосредованной зависимости от общественно-исторических обстоятельств и классовых позиций. Согласно этим требованиям возникает новое и происходит отбор соответствующего современности из творчества предыдущих поколений, вносятся коррективы в жанровые понятия. На это обратил внимание А. А. Потебня, говоря о жанре как о накапливаемой веками памяти. Отношение между общетеоретическим и историческим понятием жанра (сф. 1 и сф. 2) хорошо выразил М. М. Бахтин диалектическим двучленом: архаика — обновление, считая, что неумирающие элементы (архаика) сохраняются только благодаря постоянному обновлению. «Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно». И далее: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного разви-

тия. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития»¹⁶.

Как известно, научно обосновать изменяемость жанра попытались позитивисты. Ф. Брюнетьер, перенеся на эволюцию жанра законы природы, открытые Дарвином, исследовал ее в одной плоскости, как зависящую исключительно от внутреннего развития, тождественного для Брюнетьера с развитием живого организма: зарождение, зрелость, старость, смерть. Не допускалось наличие обратимых процессов, невозможных в природе и закономерных, очень частых в развитии жанра, игнорировалась социальная обусловленность жанровых явлений. На нее обратил внимание Г. В. Плеханов. В его статье 1905 г. «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», как отметил П. А. Николаев, «категория классовости рассматривается не только с точки зрения ее философско-социологического содержания, а в плане ее специфического выражения в искусстве»¹⁷.

А. Г. Цейтлин так определяет жанр: «Тип поэтической структуры, выражающий собой ту или иную сторону социальной психоидеологии на определенной стадии ее исторического развития и обнимающий собой более или менее значительное количество литературных произведений. . .»¹⁸. Обратив внимание на классовый фактор, представители литературной социологии, однако, вовсе не учитывали обстоятельств сложного развития внутри самого литературного процесса. Иное понимание эволюции жанра мы находим у Ю. Н. Тынянова и В. М. Жирмунского¹⁹. В частности, весьма интересные мысли высказал Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» (1927). «Роман, — писал исследователь, — кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют». И далее: «В изолированном. . . от системы произведений

¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 178, 179.

¹⁷ Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., 1968, с. 160.

¹⁸ Литературная энциклопедия. М., 1930, т. IV, с. 108—109.

¹⁹ См.: Носов В. Н. Некоторые вопросы жанра в трудах представителей русской формальной школы: Жанр (эволюция и специфика). — Вopr. рус. яз. и лит., Кишинев, 1980.

мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одой в 20-е годы XIX века, называлось одою не по тем признакам, что во времена Ломоносова». И вывод: «... изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»²⁰. Указание на связь жанра с литературным направлением очень важно, но при этом Ю. Н. Тынянов не обращал внимания на преемственность традиций, а также на роль авторской индивидуальности, т. е. принималась во внимание только сфера 2 без ее связи со сферами 1 и 4.

Роль преемственности поднял М. М. Бахтин, считая, что в жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира, но он опять же склонен преуменьшать роль литературных направлений: «За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка»²¹. Вызвано это, как отмечает И. Н. Сухих, вероятно, тем, «что рассматриваемый сквозь призму „направлений“ литературный процесс предстает как ряд отрицаний, внимание фиксируется прежде всего на тех изменениях, которые происходят в литературе»²².

Все это так или иначе стимулировало мысль ученых в направлении исследования эволюции жанра. Развитие жанра ведет к образованию жанровых разновидностей. Теперь возникла потребность (особенно в жанре романа) применять термин, обозначающий еще более дробное деление, «модификация». Если не разграничивать понятия «жанровая разновидность» и «жанровая модификация», то какой смысл в употреблении двух названий для одного и того же? Думается, что эти понятия близки по значению, но не синонимичны²³. Изменения в жанре могут про-

²⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 274—276.

²¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 451.

²² Сухих И. Н. Философия литературы М. М. Бахтина. — Вестн. ЛГУ, 1982, № 2, с. 49.

²³ Первая попытка определить и разграничить понятия «модификация» и «разновидность» предпринята в кн.: Копытянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе периода становления социалистического реализма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1980.

ходить постепенно, эволюционно, а в какой-то момент эти качественные изменения приводят к скачку. Отсюда различие между модификацией и разновидностью. Модификация — результат эволюционного развития жанра, разновидность — результат скачка, который дает основание говорить уже не о трансформации жанра, а об образовании нового ответвления. Причем можно говорить как о модификации жанра, так и о модификации жанровой разновидности, это как бы продолжение деления: литературный род — жанр — жанровая разновидность — модификация.

Главным вопросом в сфере 2 является связь жанра и метода, жанра и литературного направления. Фактически в жанре конкретизируются новые эстетические требования и воззрения. «Метод и жанр, — пишет И. К. Кузьмичев, — лежат в одной плоскости и относятся друг к другу как сущность и ее проявление»²⁴. Связь жанра и литературного направления динамичная и двусторонняя. Развитие жанра не только зависит от направления, но и содействует его становлению. У каждого жанра свои возможности, поэтому он может стимулировать развитие одних черт в литературе и тормозить возникновение других. Так, например, становление критического реализма обусловило появление социально-психологического романа нового типа, романного цикла, физиологического очерка, и, в свою очередь, развитие их привело к расцвету критического реализма как литературного направления.

Пути трансформации жанра как предмета и как понятия в связи с изменением направления разнообразны. Остановлюсь на некоторых из них.

1. Следствие изменения интересов художников и их философского и общественно-политического мировосприятия, нового решения проблемы «человек—политика—история»²⁵, что, в свою очередь, обусловлено общественно-историческими факторами²⁶. Так, в эпоху романтизма

²⁴ Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. — В кн.: Жанры советской литературы: Вопросы теории и истории. Учен. зап. Горьк. ун-та, 1968, т. 79, с. 37.

²⁵ Гей Н. К. Пафос социалистического реализма. М., 1970, с. 84.

²⁶ Необходимость рассматривать искусство в широком контексте историко-общественных условий, учитывать их и при изучении жанра все шире признается учеными разных стран. См., например: Margolin V. On three types of deductive models in genre theory. — *Zagadnienia rodzajow literackich*. Łódź, 1974, 17, z. 1, s. 5—19.

интерес к жизни своего народа, своей страны и к другим народам и странам, отрицательное отношение к современным буржуазным порядкам, как противоречащим основным родовым качествам человека, желание понять настоящее не как статус, нечто устойчивое, а как результат и момент длительного развития порождают интерес к исторической тематике и приводят к возникновению и широкому распространению исторического романа. Также лиро-эпическая поэма Байрона, ставшая одним из самых характерных романтических жанровых разновидностей, возникла вследствие сочетания живого интереса к национально-освободительному движению в странах Европы, явлениям общественной жизни и признания права поэта на самовыражение, самораскрытие, самоанализ.

В литературе зарождающегося социалистического реализма внимание к рабочему движению, к жизни и борьбе пролетариата, отведение ему решающей роли в истории порождают модификацию исторического романа: историко-революционный роман, роман-хроника одной семьи перерастает в роман-хронику рабочего движения (самые яркие произведения: «Пелле-завоеватель» М. Андерсена-Нексе, «Сирена» М. Майеровой, «Родные и знакомые» В. Бределя). Появляется производственный роман, социально-психологический роман воспитания перерастает в роман революционного прозрения и становится весьма распространенной модификацией как самостоятельной, так и включаясь в другие жанровые структуры, в частности в роман-эпопею («Ночи и дни» М. Домбровский, «Истоки» Я. Кратохвила, «Очарованная душа» Р. Роллана, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Коммунисты» Л. Арагона).

2. Разное отношение к традициям, выборочность в культивировании жанров известных прежде, восприятие их как современных, неустаревших или «осовремененных», или использование их с сатирической функцией, стилизация старых жанров для полемики с идеологией, породившей их. Связь с традицией сложна. Нередко писатели, страстно выступая против своих непосредственных предшественников, обращаются к традициям, сложившимся в более отдаленные от них эпохи. Например, символисты резко осуждали натурализм и обратились к эстетике и философии эпохи романтизма.

3. Изменение представлений о прекрасном и полезном, о самом предмете искусства, его функциях. Этим,

в частности, объясняется ведущее место поэтических жанров в эпоху романтизма и прозаических — в период критического реализма. В истории литературы можно наблюдать смену направлений не только в творчестве разных писателей, но и в творчестве отдельного писателя, а в связи с этим — обращение к разным жанрам и жанровым разновидностям. Примером могут служить все творчество Байрона и завершающий это творчество «Дон Жуан», баллады, сонеты, поэмы А. Мицкевича и его роман в стихах «Пан Тадеуш» при переходе от романтизма на позиции критического реализма. Три периода — романтизма, критического реализма, символизма — выделяются в творчестве Г. Ибсена, отразившего своеобразие «ускоренного» развития норвежской литературы и создавшего в каждый период иную разновидность драмы.

Еще более интересным является параллельное возникновение произведений разных жанров и формирование жанровых понятий в связи с разными требованиями творческих методов, которые сосуществуют в художественном мировосприятии писателя. Например, Байрон одновременно писал и романтические поэмы, и реалистическую оду-памфлет («Ода авторам билля, направленного против разрушителей машин»). Лермонтов одновременно создавал романтические поэмы «Демон», «Мцыри» и роман «Герой нашего времени».

Процесс смены направлений проходит подчас бурно, в борьбе, спорах, взаимоотрицании и осмеянии. Стоит вспомнить, например, с каким трудом, в каких «сражениях» романтическая драма Гюго отвоевывала сцену у классицистической трагедии и как менялось в связи с этим понятие трагедии. В этом отношении особый интерес представляют «полемические» жанры, пародии, бурлескные жанры. Путь через осмеяние старого, бурлескное его переосмысление, пародии на него к новому — один из самых плодотворных путей в искусстве. Известно, например, какую роль сыграла в развитии украинской литературы бурлескная героикомическая поэма И. Котляревского «Энеида». Внутренняя полемичность, в том числе и спор с романтическим и сентименталистским изображением крестьян, — существенная черта новатора в самых разных жанрах Т. Шевченко, писателя, определившего переход в украинской литературе от романтизма к критическому реализму. По мнению М. М. Бахтина, «можно сказать, что важнейшие романские образцы и разновидности были созданы в процессе разрушения предшествую-

ших романских миров. Так поступили Сервантес, Мендоса, Гриммельсгаузен, Рабле, Лесажа и др.»²⁷.

Иногда еще жанр даже не успел как следует укрепиться в своей новой разновидности, только наметились признаки канонизации тех или иных его черт, но уже возникает бунт против общепринятого, ставшего нормой или штампом и появляются явные или скрытые пародии. Иногда они адресные, на конкретные произведения, но особенно интересны пародии общие, на черты, формы, понимание существующего в то время жанра. Например, только начала в чешской литературе укрепляться серьезная «страшная» баллада, а уже Ш. Гневковский пишет свои сатирические бурлескные баллады. В польской литературе появление большого количества драматизированных баллад, начинающихся с вопроса, вызвало тут же пародию Ю. Словацкого и А. Э. Одынца «Романтичность, или Эпilog к балладам», где повторяется вопрос: «Пес ли это? Бес ли это?».

Такая внутренняя полемичность присуща всем выдающимся произведениям, но явно она выступает в переходные эпохи. Классическим примером является «Дон Кихот» Сервантеса, а также сатирическое переосмысление и пародийное использование принципов и жанров романтизма в творчестве Г. Гейне (его баллады, поэмы, особенно лиро-эпическая поэма «Зимняя сказка»). То, что воспринималось и нередко еще воспринимается всерьез, в трагично-патетическом плане, подано в таком полемически заостренном произведении в смеховом и сатирическом аспекте. Существующие способы изображения в отдельных жанрах перестают удовлетворять, кажутся избитыми, не проясняющими предмет, а, наоборот, затемняющими его настоящий смысл; писатели хотят нарушить и разрушить автоматизм мышления и восприятия и нередко открывают абсурдность там, где, казалось бы, царит привычный порядок. В этом отношении ярким примером служит роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» — также роман переходный от критического к социалистическому реализму, ломки взглядов и переоценки духовных ценностей в новосозданной Чехословацкой Республике. Эффект очуждения, остранения *verfremdungen*, сформулированный и сознательно положенный в основу новой драматургии Б. Брехтом, действует во многих жанрах, что приводит к разрушению установившегося понятия жанра, к его трансформации.

²⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 122.

В каждом литературном направлении какие-то функции искусства считаются главными и для своей реализации требуют развития определенных жанров. Например, познавательно-аналитическая функция — главная в натурализме — не осуществима в оде или сонете, ей подходит роман, физиологический очерк, поэтому именно эти жанры и становятся ведущими.

4. Жанры по-разному обогащаются за счет внутрижанровой, внутривидовой связи и связи между видами искусства (литературой, живописью, музыкой, киноискусством и т. д.) в зависимости от отношения представителей того или иного направления к чистоте жанра. Тенденция к взаимосвязи, начавшаяся в эпоху романтизма (когда возникли не только лиро-эпическая поэма, лирическая драма, но и музыкальная новелла), стала ведущей в современной литературе.

5. Обогащение, изменение жанрового понятия, появление новых разновидностей и модификаций происходят также за счет связи литературы с наукой и публицистикой, сказывающейся в разных направлениях, в разное время по-разному и в разной мере. Зависит это как от общего развития наук и от того, какая из областей наук считается главной, ведущей, так и от отношения к ним художников слова и снова же от того, какие функции литературы — познавательная, идеологическая, аксиологическая, эстетическая, гедоническая, воспитательная, коммуникативная, информационная — выдвигаются на первый план согласно требованиям метода²⁸, лежащего в основе данного литературного направления.

Союз с наукой выходит на поверхность в литературе натурализма. Развитие точных наук, биологии, медицины, физиологии, «открытие» теории наследственности, требование подходить к творчеству как к научному аналитическому труду, призванному дать максимум точной информации, порождает новый тип социального, социально-философского романа, физиологического очерка. У символистов же — скептическое отношение к научному познанию, для них объектом изучения является не внешний мир, а «я» человека в его сознательном и несознательном проявлениях, и для этого нужен не роман (примером несостоятельности символистского романа как жанра может служить «Петербург» А. Белого), а небольшая драма с двойным действием: внешним и внутренним,

²⁸ См.: Костенко А. З. Творчі методи в їх історичному розвитку. Київ, 1981.

лирика. Причем меняется и понятие лирики. Когда говорится «символистская лирика» (Верлен, Рембо, Рильке, Брюсов и др.), имеется в виду особая образность, разрастание подтекста, увеличение роли надтекста, особая музыкальность, как один из главных принципов поэзии.

В разных направлениях осуществляется связь литературы с разными науками, это может быть и положительное восприятие достижений науки, и мечта о еще больших достижениях (например, научно-фантастический роман Жюль Верна), и настороженное или даже враждебное, как угроза духовным ценностям и самому существованию человечества и человечности (современный зарубежный футурологический роман, например «Мальвиль» Р. Мерля, «Век блаженства» И. Марека, «Адский Джон» Д. Дидье, получил такое широкое распространение, и так определились уже его основные черты, что есть основание говорить о новой модификации).

Во все бурные, насыщенные историческими событиями эпохи одной из форм борьбы является публицистическое слово, публицистика активно вторгается в литературу. Особенно это заметно в период становления социалистического реализма. Одним из самых популярных жанров становится очерк, репортаж (Э. Киш, Ф. Вайскопф, И. Ольбрахт, Н. Кольцов, Л. Рейснер и др.), рождается необычный сплав лирики и публицистики в политической лирике (И. Бехер, Б. Брехт, С. К. Нейман, В. Броневский, Н. Вапцаров, Н. Хикмет, Л. Арагон и др.), усиливается роль документализма, и возникает новый тип социально-политического романа (например «Плотина» М. Майеровой, «Узлы жизни» С. Налковской), очеркового публицистического романа («Огонь» А. Барбюса, «Первый удар» А. Стилля и др.). Это весьма распространенные разновидности в различных литературах. В результате происходит расширение и понятия отдельных жанров.

6. Поскольку в постоянном развитии находятся не только жанры, но и их осмысление, и жанровые теории, они активно влияют на понятие жанра в сфере 2. Определенную роль в искусстве играет даже то, какое значение придают теоретики данного направления (имеются в виду и сами писатели и ученые) жанру как понятию, жанровому делению и конкретным жанрам, что в данном случае считается более и менее важным, какая доля нормативности в теории литературы, описательности, научности в определении жанров, в подходе к ним, в какой степени эстетические факторы соединяются с социальными, нравственными и другими.

Теория искусства может быть тормозом в развитии художественной практики, может стимулировать ее, направлять или даже опережать, предвидеть ее развитие: «когда, кроме „Героя нашего времени“ и только что явившихся „Кто виноват?“ и „Обыкновенной истории“, не было еще ни одного выдающегося русского романа, В. Г. Белинский уже разработал теорию романа нового типа и высказал свой взгляд на то, что называется теперь романом-эпопеей»²⁹.

Особенно глубоко и активно воздействует теория на искусство XX в., хотя и некоторые западные теоретики, например Б. Кроче, склонны были отрицать значение жанрового деления и жанрового изучения в развитии литературы. В наше время теория не может иметь нормативного характера, как в эпоху классицизма, гораздо меньше, чем во времена романтизма, возникает манифестов, деклараций, но ведутся полемики, споры, усилилось также значение эксперимента, появились произведения, соединяющие и художественно образное воспроизведение частицы мира и осмысление определенных теоретических проблем искусства, философских проблем. В этом отношении характерно творчество Т. Манна, Б. Брехта, К. Чапека, В. Ванчуры, Н. Булгакова. Писатели нередко обосновывают свои теоретические позиции, в том числе и отношение к жанру, в самом тексте своих произведений (например, «Слова» Ж.-П. Сартра), раскрывают дверь в мастерскую своего творчества, делают жанр героем произведения («Золотые плоды» Н. Саррот).

7. В основе каждого литературного направления лежат философские теории своего времени, что также влияет на выбор жанров и на их понимание. Известно, например, что правила трех единств в драматургии возникли на основе рационалистической философии и она повлияла на понимание трагедии и комедии того времени, а новое понимание трагедии (В. Гюго) формировалось под влиянием учения социалистов-утопистов. Фрейдизм повлиял на понимание психологического романа, психологической повести, основанной на фрейдизме, сюрреализм выдвинул свои требования к поэтическим жанрам, к отражению подсознательного в лирике. Притча имеет совершенно иной характер у представителей социалистического реализма,

²⁹ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975, с. 30.

чем у экспрессионистов, так как отражает совершенно иное мировосприятие, иное философское обобщение³⁰.

8. На понятие «жанр» влияет та «установка», которая формируется в коллективном сознании воспринимающих литературу. Издавна люди не столько понимали, сколько ощущали разницу между песней и повестью, романом и очерком. В этот стихийный процесс все активнее входило воздействие критики, научной информации, но, в свою очередь, коллективное жанровое восприятие влияло на критику, нередко вносило в нее коррективы реальности. В каждом литературном направлении по-своему вырабатываются «формы и приемы введения читателя в жанр, в ту систему условностей, которая служит способом моделирования мира в данном жанре»³¹. Здесь, кроме литературных, влияют многие факторы: социальная принадлежность, нравственные устои, общая культура воспринимающих и т. д. Играет роль, имеют ли жанры прикладной характер, функционируют ли как элементы обряда, общественного действия, элементы другого вида искусства или же существуют самостоятельно.

Полное совпадение авторского, научного и коллективно-читательского восприятия жанра случается редко, чаще происходит взаимодействие — борьба. Коллективное жанровое сознание «не успевает» за быстрым развитием литературы. Это, вероятно, один из самых устойчивых, медленно изменяющихся факторов. Действием инерции в установке на жанр объясняются, в частности, многие случаи настороженного или даже отрицательного отношения современников к выдающимся писателям и их творениям. Так, например, установка на романтический роман В. Гюго, А. Дюма, Э. Сю и других помешала современникам Стендаля сразу признать романом его реалистические произведения. Это же мешало современникам Брехта принять и понять его эпический театр. Инерция восприятия, подход к новому типу произведений с понятием, выработанным для прежних или просто иных жанровых разновидностей и модификаций, свойственны не только читателям, но и критикам, литературоведам, и это становится определенным тормозом в развитии жанровой

³⁰ Развитие генологии в связи с развитием философии рассматривает в своей работе С. Скварчинская: *Skwarczyńska S. Wstęp to nauki o literaturze*, t. 3, s. 34—71.

³¹ *Лейдерман Н. Л.* К определению сущности категории «жанр». — В кн.: *Жанр и композиция литературного произведения*. Калининград, 1976, с. 10.

модификации, но одновременно и стимулом для ее более ясного, четкого определения в борьбе за самоутверждение.

Имеет значение, какая роль отводится читателю в творческих принципах данного литературного направления: является ли он собеседником или слушателем, для которого автор должен быть всезнающим учителем, наставником, судьей жизни или только информатором; нужно ли поразить фантазию читателя, воздействовать на его эмоции, или содействовать работе его мысли, или дать факты, потому что он верит только в достоверное; в какой степени писатель рассчитывает на соавторство читателя, на его интеллект, его жизненный и литературный опыт. В зависимости не только от творческой индивидуальности, но и от общих принципов, тенденций в развитии данного направления решается вопрос отношения автора с читателем, строится текст, подтекст, «программируется» сверхтекст, и от этого тоже зависит появление новых разновидностей и модификаций, формирование жанрового понятия в сфере 2.

Изучение жанра в сфере 2 помогает глубже проникнуть в творческую мысль человечества на каждом этапе. В его свете интенсивный рост жанрового многообразия не хаос, он обусловлен действием определенных закономерностей, которые можно и нужно постичь. Этим занимается в основном историческая поэтика, для нее сфера 2 является главной, дающей возможность решать проблемы жанрового преобразования и развития. Однако сфера 2 очень важна и для типологического изучения литератур каждого отдельного периода. В каждом направлении появляются не только новые разновидности и модификации, но складывается своя жанровая система, преемственно связанная с жанровыми системами других направлений, но отличная от них. «Жанры, — писал Д. С. Лихачев, — живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически». И далее: «Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»³². Изучение жанровых систем каждого литературного периода, направления дает возможность проникнуть в закономерности литературного

³² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 55, 56.

процесса. Здесь открывается широкое поле деятельности для историков и теоретиков литературы.

Жанр в сфере 3 наименее изучен. На эту сферу, включающую национальную специфику, ученые обратили пристальное внимание пока только при изучении отдельных жанров, в частности романа. В общих теоретических работах о значении национальной специфики в формировании понятия «жанр» или ничего не говорится, или говорится бегло. А такое изучение и в плане историческом, и сравнительном, и общетеоретическом весьма важно. Интересно исследовать параллельное зарождение одних и тех же жанров, жанровых разновидностей в разных литературах, «заимствование», миграцию жанров, приобретение ими в национальных литературах своеобразных черт и привнесение их в общее развитие жанра данного направления (сф. 2) и в его теоретическое понятие (сф. 1). Известна, например, большая роль шотландской баллады и цикла баллад о Робин Гуде в становлении жанра баллады в целом или роль итальянской новеллы Возрождения для жанра новеллы. На развитии жанра в сфере 3, исследуя отдельные литературы и сравнивая, сопоставляя их, можно проследить много интересных явлений: «запаздывание» развития немецкого романа критического реализма, значительно большая, чем в английской, французской, русской литературе, продолжительность романтизма как господствующего направления в чешской литературе, а поэтому длительное сохранение за поэтическими жанрами их ведущего положения, их влияния на прозу. На жанре в сфере 3 можно проследить движущееся соотношение сил, периодическое изменение положения национальных литератур на мировой «карте» литературного развития. Даже одинаковые направления в разных литературах проходят по-разному, в разное время, разная их временная продолжительность, поэтому, исследуя жанр и жанровую систему в сфере 3, можно открыть важные закономерности, внести уточнения, исправить ошибки в общих оценках литератур, вызванные недостаточной изученностью отдельных национальных жанровых явлений. Возникает весьма интересный вопрос объективных и субъективных причин существования в отдельных литературах жанров, отсутствующих в других, например в японской — хокку и танка, в среднеазиатских — газель, в румынской — дойна, в скандинавских — сага, в польской — гавенда, в украинской и польской — дума и т. д. Здесь приходится быть настороже, чтобы

не отождествлять термин, название и понятие. Один и тот же термин может обозначать разные жанры, например фразка в польской литературе — разновидность эпиграммы, в чешской — интермедия, разновидность народной драмы.

Наблюдается разная роль фольклора в развитии литератур (большая в чешской, болгарской, украинской, латино-американских литературах, меньшая — в английской, французской литературе), его активность, положительное, а иногда и отрицательное влияние, своеобразие его функционирования и того, что он привносит в общее развитие жанров и в становление общих жанровых понятий. Весьма важным является вопрос генетических и типологических форм преемственности духовной культуры, национальная интерпретация своего и мирового опыта, то, как она проходит: в простом обогащении или в противодействии. Интересно проследить также влияние сближения и интеграции культур на развитие жанров, непрерывность или прерывность традиций в развитии отдельных жанров, нарушение и воссоздание равновесия внутри жанровых систем, своеобразие взаимосвязи со сменой литературных направлений во всех тех аспектах, о которых говорилось в сфере 2. Даже особенности языка сказываются в формировании жанров, прежде всего стихотворных.

Жанр в сфере 4 широко исследуется. Некоторые литературоведы, в частности интуитивисты (Б. Кроче и др.), склонны считать, что понятие «жанр» имеет смысл только применительно к индивидуальному творчеству. Сторонников формальной школы, наоборот, не интересовал жанр в сфере 4 согласно лозунгу «литература без имен». Таковы крайности в этом вопросе. Чаше встречается ограничение двумя сферами: общетеоретической (сф. 1), как устойчивой, медленно изменяющейся, и сферой 4 — индивидуального творчества — необыкновенно подвижной и неустойчивой, причем последняя кажется таковой потому, что недостаточно учитываются сферы 2 и 3 — общность и различие идейно-эстетических принципов разных эпох, разных литературных направлений и национальные особенности в их развитии.

В. В. Кожинот отмечает: «Рассматривая жанры как всеобщие формы литературных произведений, не следует в то же время забывать об индивидуальном жанровом своеобразии каждого отдельного произведения». Исследователь признает, что «для каждой литературной эпохи и направления более или менее типичны определенные

жанры»³³, т. е. сфера 2 признается, но в форме констатации, как односторонняя связь: направление — жанр, жанру же отводится пассивная роль.

Жанр в сфере 4 — понятие, отражающее индивидуальный способ организации художественного материала в зависимости от сфер 1, 2 и 3, поэтому тесно связано со всем, в чем сказывается творческая индивидуальность³⁴ — Справедливо заметил Я. Е. Эльсберг, что «вообще понятие жанра (например, жанр романа, повести, рассказа), конечно же, еще не определяет особенностей тех индивидуальных форм, которые эти жанры принимают в творчестве больших писателей»³⁵. Каждый писатель, по меткому высказыванию К. Чапека, «напряженно и сосредоточенно ищет конкретную форму для новых представлений»³⁶. Он усваивает не только накопленное им лично, но и в какой-то мере накопленное человечеством за длительный период духовной жизни, причем необязательно только в данном жанре, но и в других, т. е. в его сферу 4 включаются сознательно и несознательно сферы 1, 2, 3. «Любой писатель — современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру»³⁷. Можно еще добавить, что любой писатель — еще и зачинатель нового в развитии жанра, предшественник своих последователей. Для писателя очень важно определить «свой» жанр, или «свои» жанры. Если писателю удалось определить согласно своему дарованию, отношению к жизни, интересующей его проблематике соответственные этому жанры (как, например, Бранже — песню, Мольеру — комедию), он чувствует себя в них уверенно.

Давая определение жанра с точки зрения индивидуального творчества, Р. Уэллек и О. Уоррен говорят о том, что литературными жанрами можно считать установленные правила, которые одновременно определяют и определяются манерой писателя», что «литературный жанр — это институт... В рамках существующих институтов можно прозябать, можно и самовыражаться, можно создавать новые институты, а можно оставаться в старых, не

³³ Краткая литературная энциклопедия, т. 2, стб. 916.

³⁴ См.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М., 1977.

³⁵ См.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Роды и виды литературы. М., 1964, с. 6.

³⁶ Сапек К. Rozpátky o tvorbě. Praha, 1960, s. 56.

³⁷ Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973, с. 6.

разделяя выработанные ими нормы, наконец, вступать в новые институты и реорганизовать их»³⁸.

Действующие в жанре закономерности, ограничивая в какой-то мере свободу художника, одновременно упрощают и осложняют его задачу. Упрощают, так как дают в его распоряжение готовые, установившиеся художественные средства, осложняют, поскольку приходится преодолевать инерцию формы, в какой-то мере устаревшее понятие.

Чтобы нацелить читателя на новое восприятие своего произведения, написанного уже в известном читателю жанре в сфере 1, но в новой его модификации в сфере 4, писатели часто выносят жанровое определение в заголовок или подзаголовок произведения. Это сразу ставит произведение в жанровый ряд, это уже информация и определенный сигнал автора читателю, на какую волну настроиться, что немаловажно для восприятия произведения в целом. Отношения автор — жанр и читатель — жанр положены в основу некоторых определений. Так, например, В. Шкловский пишет, что с его точки зрения, «жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов»³⁹. Ч. Згожельский говорит о жанровых сигналах от произведения к читателю, «системе кодов, заключенной в коллективном сознании, характеризующей историческую эпоху и общественную ситуацию данного читателя»⁴⁰. Имеется в виду, как уже упоминалось, что у читателей каждой эпохи и среды складываются свое понимание жанра и свои требования к жанру и внешняя связь соотвественствия или несоотвественствия произведения этим представлениям, предмета — понятию.

Иногда писатель дает «ложный» сигнал с ироническим подтекстом, направленный на активизацию восприятия. Например, «Ода в честь авторов билла против разрушителей машин» Байрона, где модификация — сатирическая ода — определяется противоречием между жанровым обозначением в заглавии (ода) и содержанием, разоблачительным пафосом. Таким образом, писатели также осмеивают штампы, устаревшие приемы. Может создаваться настораживающее читателя противоречие между авторским сигналом подзаголовка и объемом произведений,

³⁸ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы, с. 242—243.

³⁹ Шкловский В. Кончился ли роман? — Иностр. лит., 1967, № 8, с. 220.

⁴⁰ Zgorzelski Cz. Understanding fantasy. — Zagadnienia rodzajów literackich, 1972, t. 14, z. 2, s. 109.

свойственного иному жанру, например «Мертвые души» — поэма. Иногда подзаголовок звучит как «оправдание»: не взыщите, мол, это хотя и знакомое вам по жанру, но непривычное. Например, чешский сатирик 20-х годов И. Гауссманн дает подзаголовок к своему произведению «Промышленное производство добродетели» — «роман не по правилам» («nepravidelný román»). Причем, если во времена нормативной поэтики писатели старались показать, что максимально соблюдено общее и их произведение не выходит из жанрового ряда, то, уже начиная с романтизма, всячески выделяется оригинальность, отражение самобытной индивидуальности автора, отличие от того, что есть, что уже было. С конца XIX в., как верно отметил П. В. Палиевский, в литературный процесс входит все больше сознательного выбора и эксперимента⁴¹. Иногда писатель подзаголовком, вступлением, лирическим отступлением в юмористической форме или всерьез старается убедить читателя отречься от имеющихся жанровых понятий, привычного, не искать в данном произведении того, что в нем по его жанровому характеру не может быть, например в романе-памфлете — психологии интимных чувств. Бывает, что писатель перешел уже на какие-то новые позиции, а читатели (и критики) воспринимают его произведение в старом ключе, в свете сложившихся на основе его предыдущего творчества представлений. Так, например, под влиянием пьес «Непрошенная», «Слепые» и др. сложилось понятие символической пьесы М. Метерлинка пессимистического звучания, и даже такие тонкие ценители искусства, как Станиславский и Сулержицкий, впервые поставили новую, оптимистическую в своей философской основе пьесу Метерлинка «Синяя птица» в ключе предыдущих пьес; что огорчило автора. Авторское и читательское жанровое представление редко полностью совпадает, они по-разному приближаются друг к другу, иногда входят в противоречие. Причин здесь много. Одна из них — фактор времени.

Авторское жанровое определение является также первый информацией (требующей нередко серьезной проверки) для критика и литературоведа, стимулом для научных изысканий и направляющим ориентиром для них. Так; например, подзаголовок к «Евгению Онегину» — роман в стихах — стал термином такого рода определения,

⁴¹ См.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Образ. Метод. Характер. М., 1962, с. 106.

как музыкальная новелла, роман-симфония; названия типа «Арабески», «Эскизы углем», «Фантазии в духе Калло», «Рождественская песнь в прозе» указали на необходимость изучать взаимовлияние и взаимопроникновение разных жанров и разных видов искусства. В частности, определение «баллада», «роман-баллада», которое многие прозаики дают своим произведениям (например, «Шахтерская баллада» М. Майеровой, «Баллада о чешском солдате» К. Нового, «Дом на горе. Роман-баллада» В. Шевчука, «Баллада о трубе и облаке» Ц. Космача), стимулировало Р. Р. Кузнецову, Я. Неедлу и автора этой статьи заняться изучением «балладной прозы»⁴².

Авторские высказывания важны не только в сфере 4, но и других. Преимущество писателей перед критиками в том, что их суждения всегда включают личный опыт. С другой стороны, высказывания, манифесты, жанровые определения писателей в большой степени субъективны. В них немало преувеличения или преуменьшения, вызванного личными симпатиями и антипатиями, личными вкусами (иногда обусловленными сферой 2). «В ряде случаев авторские жанровые наименования выступают в качестве *полемических* аргументов в литературных спорах. А. Арбузов пьесу „Потерянный сын“ назвал *мелодрамой*, а „В этом милом старом доме“ — даже *водевилем-мелодрамой*, что вполне соответствовало его выступлениям в защиту этого жанра. . . Порой авторы демонтируют жанр своих произведений в качестве *экспериментального*. . .»⁴³. Многое в авторских определениях обусловлено стремлением к творческому самоутверждению, а нередко и погоней за оригинальностью, «модой», недостаточной осведомленностью в вопросах жанра. Поэтому здесь требуется тщательная проверка, анализ соотношения желаемого, отраженного в заголовке, и реально достигнутого в произведении. Однако «каждый великий талант, — по меткому суждению И. Франко, — создавал вместе с великими произведениями и новые критические мерки для них»⁴⁴.

⁴² См.: Кузнецова Р. Р. Чешский межвоенный роман: Эволюция жанра и стиля. М., 1980, с. 160—199; Она же. Роман 70-х годов в Чехословакии. М., 1980, с. 137—179; Копытянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. Львов, 1978, с. 189—241; см. также: Nejedlá J. Balada a moderní epika. Praha, 1975.

⁴³ Явчуновский Я. И. Актуальные проблемы жанровой теории. — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбыш. ун-т, 1979, с. 55—56.

⁴⁴ Франко І. Твори: В 20-ти т. Київ, 1955, т. 16, с. 246.

и таким образом содействовал развитию жанровой теории.

В сфере 4 понятие «жанр» наиболее конкретизировано и ближе всего к предмету. Изучение жанра в сфере 4 во многом совпадает и перекрещивается с историко-литературным изучением творчества отдельных писателей, определением их места в общем литературном процессе и в развитии отдельных жанров. Здесь также самая большая модификационная амплитуда и «эластичность» (термины С. Скварчинской) жанра.

Многие недоразумения в литературоведении вызваны тем, что определение жанра, которые ученые дают, исходя из одной или двух сфер, оказываются недостаточными, неполными или даже неверными в применении ко всем сферам. Выводы, сделанные на основании наблюдений в одной сфере, становятся спорными, когда появляется понятие жанра другой сферы. Например, авторы «Теории литературы», перейдя из сферы 1 в сферы 2 и 3, выразили сомнение, является ли греческая, елизаветинская, французская классицистическая, немецкая XIX в. трагедия одним и тем же жанром⁴⁵. Вот такого рода противоречия снимает разделение понятия «жанр» на сферы. Каждая сфера: общетеоретического, исторического, национального и в применении к индивидуальному творчеству понятия «жанр» имеет свои возможности и свои ограничения в «посферном» изучении жанра. Но такое изучение плодотворно только при учете взаимосвязи, взаимопереходов, взаимообусловленности всех выделенных нами сфер. Анализ жанровой природы отдельного произведения, жанрового новаторства отдельного автора, жанровой системы отдельного направления и определение в ней каждой жанровой разновидности и модификации, распознавание национального своеобразия и выведение общих теоретических заключений — это, по сути, изучение каждой раз новых и по-новому осуществляемых связей между четырьмя сферами жанра. В основе всего лежит живой, сложный, огромный в своем многообразии литературный материал. Его изучают, сопоставляя с понятиями каких-то сфер или в разной последовательности всех четырех в зависимости от цели и аспекта исследования. Например, новаторство, своеобразие баллады социалистического реализма постигаем, изучая вначале балладу Волькера, Бехера, Брехта, Вапцарова и т. д. в сфере 4 в сравнении

⁴⁵ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы, с. 254.

с общетеоретическим представлением о балладе (сф. 1), а потом ведя изыскания в сфере 2, а своеобразие немецкой баллады социалистического реализма определим, сравнив результаты анализа в сферах 2 и 4 с общими традициями в развитии немецкой баллады, в сопоставлении с другими национальными литературами в сфере 3.

Условное деление на сферы и установление связей между ними помогают выработать методику исследования жанров, жанровых разновидностей и модификаций, придать исследованию системность, определить путем жанрового изучения общие закономерности литературного процесса.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ЗАРУБЕЖНЫМ ЧИТАТЕЛЕМ

Л. Г. Федосеева

Читательский интерес — отправная точка познания, заканчивающаяся восприятием книги. «„Идея“ неизменно посрамляла себя, как только она отделялась от „интереса“»¹, — читаем мы у классиков марксизма. Небезынтересно в связи с этим процитировать слова академика Л. В. Щербы: «Не все проходящие через сознание представления попадают в светлую его точку — большинство остается у порога сознания; в светлой же точке появляются лишь те, которые имеют для нас интерес, а потому привлекают наше внимание»². Вспомним и слова В. Каверина: «Войдите в комнату, где стоит рояль с откинутой крышкой, и хлопните в ладоши. Отзовется та струна, частота колебаний которой совпадает с колебаниями, возникшими в результате вашего движения. Так отзываются в опыте чтения те струны, которые совпадают с кругом ваших намерений и профессиональных интересов»³.

В раскрытии многообразия читательского восприятия, конечно, не может быть места какому-либо схематизму, так как сам объект восприятия, советская многонациональная литература — это богатство, многообразие и глубина.

Однако психологический и эстетический аспекты исследования каждый по-своему подводят к необходимости классификации современного зарубежного читателя советской литературы в современном мире. Это нужно, во-первых, для лучшего понимания воздействия советской многонациональной литературы на зарубежного читателя, во-вторых, для более глубокого понимания литературных интересов широких читательских кругов за рубежом.

Растущий интерес к советской литературе представителей различных национальных культур мира, людей разных поколений — явление не только сложное и многоохватное.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. т. 2, с. 89.

² Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. с. 114.

³ Каверин В. Письменный стол. М., 1985, с. 151.

Деление читателей на определенные группы по интересам, естественно, не ведет к установлению каких-то неодолимых барьеров между ними, т. е. один выявляемый вид читателя может по своим приобретаемым качествам переходить в другой или же сочетать ряд интересов в познании советской литературы.

Можно выделить такие группы зарубежных читателей по интересам:

различные специалисты, проявляющие интерес к русскому языку в связи с изучением ими советской русской литературы;

люди, стремящиеся найти правдивую информацию о нашей стране в советской многонациональной литературе, культуре, понять жизнь советских людей;

писатели, воспринимающие советскую многонациональную литературу как необходимый компонент своего творчества;

переводчики произведений советской художественной литературы, являющиеся существенным связующим звеном между советской литературой и читателем своей страны;

профессиональные критики, выносящие свои суждения о произведениях советских авторов и формирующие общественное мнение о советской литературе.

Размеры данной статьи не позволяют нам охарактеризовать все перечисленные группы. Остановимся лишь на первой и второй группе читателей.

Распространенным видом читателей являются читатели, которые относятся к советской литературе как к источнику изучения русского языка и обогащения своего словарного запаса.

Некоторые элементы утилитарного подхода здесь очевидны. Однако в связи с этим напомним один известный факт. К. Маркс писал З. Мейеру: «Не знаю, сообщал ли я Вам, что с начала 1870 г. мне пришлось самому заняться изучением русского языка, на котором я теперь читаю довольно бегло. Это вызвано тем, что прислали из Петербурга представляющую весьма значительный интерес книгу Флеровского «Положение рабочего класса (в особенности крестьян) в России» и что я хотел познакомиться также с экономическими (превосходными) работами Чернышевского (...) Результат стоит усилий, которые должен потратить человек моих лет на овладение языком, так сильно отличающимся от классических, гер-

манских и романских языков»⁴. Как видим, влечение к литературе у К. Маркса, пусть и публицистической, было также связано с интересом к русскому языку.

Сегодня на всех континентах, в самых отдаленных местах нашей планеты можно услышать русское слово. Русский язык — один из официальных языков Организации Объединенных Наций. Русская речь звучит на международных конференциях, встречах, симпозиумах. Его изучают во всех странах социалистического содружества, во многих капиталистических и развивающихся странах более 23 миллионов человек. Уже 15 с лишним лет существует Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), ставящая своей задачей разработку новейших методов преподавания русского языка и литературы для иностранцев.

Русский язык способствует установлению международных контактов, обмену опытом, расширению культурного сотрудничества между странами. Все это свидетельствует о прогрессивной роли русского языка в современном мире.

Общеизвестно, что эталоном культуры национального языка является выход его на мировую арену. В этом процессе неопенимая роль принадлежит советской литературе, которая позволяет зарубежным читателям ознакомиться с духовным миром, бытом, нравами, традициями советского народа.

В процессе восприятия зарубежной литературы исходным и необходимым моментом для эстетического познания художественных образов является язык. Очень выразительно писал в свое время А. Толстой: «Язык есть те магические волны, посредством которых художник-писатель, поэт из своего передатчика, находящегося на своих плечах, передает приемнику-читателю свои чувства, свои пластические видения, свои идеи. Художник произносимыми или начертаемыми словами как бы играет на клавиатуре мозга своего читателя или слушателя»⁵.

Субъективное отношение человека к реальной действительности — специфический, особый предмет литературы. Между литературой (предметом) и языком (формой) для зарубежного читателя и возникают определенные функциональные связи, в которых все же главным и определяющим в конечном счете становится предмет, т. е. литература.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 33, с. 147.

⁵ Цит. по кн.: Русские писатели о языке. Л., 1954, с. 371.

Многие зарубежные преподаватели русского языка и литературы проявляют интерес к произведениям советских авторов в связи с тем, что они дают им конкретный материал для практической работы. «Я учительница русского языка и собираю все материалы, которые могут пригодиться в работе с детьми. Это инспирирует их интерес к Стране Советов и расширяет их знания»⁶, — говорит председатель школьного совета общества дружбы с СССР Халина Петкевич из Козлово (ПНР). Таким материалом для нее наряду со статьями из периодической печати являются произведения советских авторов. Хольгер Хартенштайн из г. Галле (ГДР) очень рад, что его дочь «буквально проглатывает» детскую литературу из СССР (она учится в школе с расширенным преподаванием русского языка, который там преподают с 3-го класса)⁷. Прочитав вместе с дочерью журнал «Советская литература» (на нем. яз.) № 8 за 1983 г., Х. Хартенштайн написал в редакцию: «Номер мы с дочерью прочитали от корки до корки, и я считаю его ярким образцом художественного многообразия, что наверняка подтверждается и большим читательским спросом. Чтобы завоевать благосклонность читателя, тут соперничали серьезное и веселое, а к этому еще присоединилось и познавательное. . . Поскольку наша жизнь так серьезна, то, думаю я, и произведения легких жанров имеют свой смысл, ибо и они обладают политическим весом и не чужаются общественных проблем». Этот читатель понимает, что его дочь через такую литературу получит больше, нежели знание страны. Он подчеркивает: «Во всех этих рассказах и стихах — причем очень гибко — собственно говоря, вопрос поставлен однозначно: «Человек (ребенок), что сделаешь ты из того, что дает тебе общество. То есть это литература (советская. — Л. Ф.) с явной тенденцией — воспитывать готовность к действию, стимулировать мысль и дело»⁸.

7 июня 1985 г. во Франции в Париже в «Клубе русской книги» ЮНЕСКО нами была проведена беседа «Обзор советской литературы» (80-е годы). Несмотря на то что многие пришли лишь с одной целью — углубить свои знания по русскому языку, исходные моменты их интереса к советской литературе оказались различными. Для англичанки Элизы Сущенко, работающей в секторе английских

⁶ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (декабрь). Польша. Халина Петкевич.

⁷ См.: Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. ГДР. Хольгер Хартенштайн.

⁸ Там же.

переводов ЮНЕСКО, овладение русским языком стало важным средством духовного воспитания ее сына. «В моей семье говорят по-русски, — сказала она, — мой сын воспитан на человеческих и добрых стихах вашей замечательной поэтессы Агнии Барто. Сыну сейчас 10 лет, он много читает, его очень интересуют исторические романы, мне хочется, чтобы он читал об истории Вашей страны, но я должна помочь ему в выборе. А для этого я должна сама хорошо знать русский язык». Вполне естественно, что далеко не все сможет понять эта женщина в нашей литературе, но существенно для нас иное: произведения советской литературы противостоят разгулу преступности, чело-веконенавистничества, вседозволенности чувств, заложенных в буржуазной массовой культуре, которая стремится воздействовать на духовный мир подрастающего поколения Запада.

Перед нами два человека разных идеологических миров: Хольгер Хартенштайн из ГДР и Элиза Сущенко из Великобритании; один усматривает в советской литературе средство помочь своей дочери стать активным членом общества, другая видит в советской литературе защитницу гуманизма, справедливости, доброты, которые так необходимы ее сыну. По сути дела, оба читателя сближаются в своем взгляде на нашу литературу. Она — нравственный компас в духовной жизни.

Колумбиец Габриэль Перес хочет овладеть русским языком, благодаря которому он сможет полнее познакомиться с книгами советских авторов. «Особенно меня поразили две книги: „Мать“ М. Горького и „Мастер и Маргарита“ М. Булгакова», — говорит он. Он мечтает перевести эти книги на родной язык. Переводчики — уругвайка С. Адами, бразилец Б. Велес, ирландка П. Дин, индус Ш. Правин, англичанин А. Роули — в своей работе стремятся усовершенствовать свои познания в области русского языка с тем, чтобы полнее и лучше понять через советскую художественную литературу наших людей, их историю, культуру и быт. Одним при чтении советской книги необходимо еще преодолеть языко́вый барьер и непонимание «конструкции в предложениях»; другие же уже могут рассказать о содержании той или иной книги; были и те, кто сравнительно недавно стал изучать язык, причем с определенной целью: прочитать «Письма В. И. Ленина к А. М. Горькому»⁹. Переводчик араб Махмуди А. рас-

⁹ См.: В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма. Воспоминания. Документы. 3-е изд., доп. М., 1969.

сказал, что уже начал их читать и очень надеется, «что эта замечательная книга поможет ему в разрешении многих жизненных вопросов». Возьмем другой пример изучения русского языка посредством чтения советской литературы, ведущего в конечном счете к более глубокому пониманию нашей действительности. Мнение преподавателя русского языка из Испании Рамон Каудет Роза Эулалия о поэме «Хорошо!» В. Маяковского: «Она удивляет многообразием средств художественного выражения, богатством и гибкостью языка. Где говорится о торжестве социализма, о величии революции, звучит пафос и патетика, многие места поэмы проникнуты задушевым лиризмом. А когда Маяковский разоблачает врагов революции, он обращается к сатире и гротеску. Поэма „Хорошо!“ — самое богатое различными ритмами произведение поэта. Стихийность крестьянских восстаний подчеркивается в поэме ритмом частушки. Когда же говорится о партии, этот ритм сменяется революционным маршем. При описании взятия Зимнего дворца отрядами рабочих и красногвардейцев маршевый ритм подчеркивает организованность, сплоченность, решимость и сознательность идущих на приступ. Последняя глава написана в бодром, четком ритме, выразительно передающем радость советского человека, который гордится успехами своей родины»¹⁰.

В этом высказывании трудно отделить восприятие испанским читателем поэтического языка В. Маяковского, богатства его ритмики от верного понимания им революционных событий. Освоение русского языка происходит с общим познанием величия Октября, сознательности и организованности народных масс, совершивших впервые в мире исторический штурм старого мира, и с конкретным чувством глубокого понимания радости бытия советского человека.

Не стоит, однако, считать, что у изучающих русский язык с помощью советской литературы не бывает в определенной степени предвзятого отношения к нашим книгам. Председатель «Клуба русской книги» при ЮНЕСКО Ю. С. Зыкин рассказал, что один служащий, только что взятый на работу в качестве курьера в ЮНЕСКО, попросил дать ему почитать советскую книгу. Однако начав читать «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и дойдя до того эпизода, где был сбит самолет Мересьева, вернул книгу со словами: «Это пропаганда!». В этом слу-

¹⁰ Архив автора.

чае явно прослеживается боязнь прослыть «красным» и потерять место, что пока приостановило интерес этого читателя к советской книге.

Посредством языковой формы, найденной конкретным писателем, изучающие русский язык стремятся понять процессы развития русского языка, в особенности новообразования, определенные революцией и социалистической действительностью. Француженка Жанна Кюснер, секретарь бюро информации общественности в ЮНЕСКО, прочитала два тома поэм В. Маяковского, опубликованных во Франции в 1985 г. издательством «Messeder» одновременно на русском и французском языках. Произведения Маяковского (к которым предпослано объективное предисловие литературоведа коммуниста Клода Фриу) привели Жанну Кюснер к следующим выводам: «Язык Маяковского, его новые слова совсем не устарели, и хотя они были созданы в эпоху вашей революции, они близки нам и понятны».

Иожефа Куна из города Печ, изучающего русский язык, привлекает в творчестве Маяковского «новаторство в стиле, в словоупотреблении, в стихах, откровенность и пронзительность в словесном выражении (в языковом оформлении не всегда обычной, повседневной сочетаемости слов)». Поэтическая речь его, как при обычном разговоре, не скрывает в себе свои буйные порывы даже при выборе слов»¹¹, — утверждает автор письма. Доктор И. Кун — историк, он не читает литературоведческих статей, но тем не менее понимание культуры слова приводит его к следующему выводу: «В творчестве Маяковского мне нравятся принципиальность и преданность делу социализма и коммунизма».

Чтение стихов другого советского поэта, А. Твардовского, также помогает ощутить современные веяния в языке и острее воспринять его историю. Финская преподавательница русского языка и литературы Херци Леена усматривает в языке поэм А. Твардовского временные наложения, органический синтез старины и нови, красочную многослойность — все то, что мы определяем как сочетание традиций и новаторства. Херци Леена отмечает: «Важную роль в творчестве Твардовского играет язык. Он выбирает слова точные, емкие, звучные. Он не отвергает архаическую лексику, широко вводит народные поговорки и пословицы, в то же время язык поэта — совре-

¹¹ Архив автора.

менный русский язык»¹². Финская преподавательница права в своих наблюдениях. Еще Борис Пастернак назвал поэму «Василий Теркин» «чудом полного растворения поэта в стихии народной»¹³.

При всех оттенках интереса к советской литературе для этого типа читателей язык русских книг несет в себе открытие советской действительности и конкретное видение этого мира. Процесс постижения духовных ценностей советского народа происходит через восприятие иностранцем языковой структуры художественного произведения, в котором воплощена жизненная правда. Более глубокое и вдумчивое постижение русского языка может привести читателя к некоторым переосмыслениям прежних, порой обедненных представлений.

28 ноября 1978 г. на семинаре американских студентов в Институте русского языка им. А. С. Пушкина анализировался рассказ В. Шукшина «Чудик». Руководительница группы Р. В. заметила: «До приезда в СССР я думала, что язык В. Шукшина — это мужицкий язык. А сейчас читаю, слушаю текст В. Шукшина и чувствую, что я расту как человек! Какое множество оттенков в языке, и от них как-то легко на душе. Я приеду в Америку и буду так же преподавать, как советские преподаватели. . .»

Американская читательница удивительно чутко уловила мысль Шукшина, высказанную им в беседе с болгарским журналистом Спасом Поповым: «Никакого штампа. Опротивели мне штампы. Искусство и литература обязаны черпать проблемы из жизни»¹⁴.

Изучение русского языка различными людьми непосредственно связано с художественным миром А. М. Горького. Так, например, учитель гимназии из Будапешта Хегедюш Дьердь убежден, что творчество первого пролетарского писателя и сегодня современно: «Актуальность творчества А. М. Горького я вижу в том, что его произведения вдохновляют человека преодолеть трудности в своей жизни, не сдаться ни в коем случае, верить в правду своего дела в борьбе против мещанской морали в нашей жизни»¹⁵.

Этот момент весьма существен в формировании жизненных позиций молодых людей Венгрии. Ведь совсем не случайно на Международном совещании в Улан-Баторе

¹² Там же.

¹³ Цит. по кн.: А. Турков. Александр Твардовский. М., 1970, с. 165.

¹⁴ Цит. по: Trzeba pracowac. Ostatni wywiad z Wasylem Szukszynem. — Literatura Radziecka, Moskwa, 1975, N 4, s. 134.

¹⁵ Архив автора.

на тему «Роль духовной культуры в формировании социалистического образа жизни» венгерский ученый И. Тот отметил, что в Венгрии «имеется множество вариантов образа жизни, и трудно назвать один полностью социалистическим, а другой полностью буржуазным или мещанским». Однако, подчеркнул он, «все больше проявляются черты, роднящие Венгрию с другими социалистическими государствами. Так, в области духовной материалистическое сознание оттесняет религиозное, интернационализм торжествует над национализмом, коллективизм над буржуазным индивидуализмом»¹⁶. И в этом процессе помогают идеи Горького. Люди, склонные в той или иной мере к социальному пессимизму, проявляющемуся в неверии в свои возможности, в наличии преждевременной душевной усталости или общественной индифферентности, не могут не почувствовать огромной нравственной поддержки в горьковских словах: каждый человек может «расцветить жизнь желаниями, оживить ее поступками, облагородить мыслью и всячески сделать ее более разумной, живой и разнообразной»¹⁷. Это было сказано Горьким в 1895 г. Но это очень современно.

С каждым годом, несмотря на обострение идеологической борьбы в сфере культуры между социализмом и капитализмом, увеличивается количество людей, которые ищут в советской литературе правдивую информацию о нашей стране. К их числу принадлежат и те, кто знакомится с нашими книгами в переводах, и те, кто читает их в подлиннике.

Все чаще начинают понимать тенденциозную направленность буржуазной пропаганды в адрес советской литературы. Подобные читатели с интересом встречают книги, статьи советских авторов, направленные против дезинформации по поводу советской литературы. Так, например, постоянная читательница журнала «Советская литература» Элизабет Штеег (ФРГ) приветствует статью советского литературоведа Альберта Беляева «Технология лжи», в которой он разоблачал всякого рода измышления о нашей литературе и культуре.

Э. Штеег пишет: «Советский Союз мог бы послужить нам примером, если бы не слепота людей капиталистического общества. На днях, например, кто-то сказал мне: „Русские слишком хороши для коммунизма“». В письме

¹⁶ Цит. по: Проблемы мира и социализма, 1984, № 2, с. 44.

¹⁷ Горький А. М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 23, с. 19.

она замечает: «Почему они не понимают или не хотят понять, что именно при коммунизме (!) русские люди стали такими, какие они есть сейчас?» Чтение романа Александра Эбаноидзе «Два месяца в деревне, или Брак по-имеретински» перенесло ее в далекую деревню, в самую «гущу событий». «Особенно жизненные образы бабушки и отца Нуцы, — подчеркивает она, — который мне очень напомнил моего дядю. Он во всем похож на него. С той только разницей, что у нас почти все мужчины находятся под каблуком у своих жен».

Как видим, читательнице присущи не только серьезные размышления, но и чувство юмора, которое также поможет ей и в дальнейшем преодолевать лживые измышления о нашей литературе.

Рассказывая далее об антисоветской пропаганде, «шумихе» и «истерии», которая проводилась в ФРГ накануне 50-летия Великой Октябрьской революции, читательница подчеркивает: «А на меня эта кампания оказала явно незапланированное воздействие: мне стал очень симпатичен Ленин. Я начала подробнее изучать его личность и поняла, почему революция не могла не произойти. Я прониклась все большей симпатией к коммунистам, вспоминая при этом притчу из Нового Завета: хорошее дерево дает только хорошие плоды, а плохое дает только плохие плоды. Октябрьская революция принесла только хорошие плоды. Мне даже жаль этих авторов, — добавляет она, — . . . какое нелегкое дело искать в чужой стране подтверждение своих заведомо ложных концепций, пытаться проиллюстрировать их на примерах. Лично я такие книги все равно не читаю. Уже по названию можно судить, что за ерунду тебе преподносят»¹⁸.

Читатель из Франции, преподаватель английской литературы в Лиможском университете Б. Туле, написал в редакцию журнала «Советская литература»: «Тот образ советской литературы, который дает ваш журнал, резко отличается от окарикатуренных представлений о ней, бытующих на Западе, где изо всех сил стараются противопоставить ей «диссидентскую» точку зрения; эта литература якобы «не что иное, как шаблон, нарочитый конформизм, навязчивый дидактизм». . . ». Ему понравился роман А. Чаковского «Неоконченный портрет», рассказывающий

¹⁸ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1978 г. (октябрь). ФРГ. *Элизабет Штеег*.

правду об исторических событиях наших дней, и — самое главное — он как читатель «открыл для себя многообразие советской литературы, ее общие для человечества заботы, ее гуманизм, ее интерес к проблемам бытия»¹⁹.

Начинающий испанский писатель Франциско Вонал Гарсия из г. Альбасете пишет: «В литературе я делаю только первые шаги. Я никогда не обращал внимания на предрассудки и отрицательные высказывания в адрес советской литературы. Однажды на одном из коллоквиумов я был осмеян после того, как упомянул имя «другого» Толстого, автора «Хмурого утра». Его существование у нас игнорировалось. Я читаю вашу литературу потому, что без нее в моих знаниях был бы значительный пробел. Во-вторых, мой интерес к советской литературе основан на том, что, живя в капиталистической стране, я хочу знать, как живут люди страны социализма, познакомиться с их духовным миром»²⁰. Читаем письмо бывшего учителя М. Рулло из Тулузы: «Знакомство с советской литературой позволило мне через отдельные человеческие судьбы постичь живой опыт тех огромных перемен, которые произошли в СССР; те усилия и ту героическую борьбу, которую вашей стране пришлось выдержать в преодолении как объективных трудностей, так и всеобщей враждебности выступающих в единой коалиции великих держав». Чтобы понять это, М. Рулло прочитал многие произведения М. Горького, В. Маяковского, М. Булгакова, М. Шолохова, А. Толстого, К. Паустовского, И. Эренбурга, К. Симонова, В. Пановой, С. Айни, Е. Евтушенко, Ч. Айтматова. Особенно неизгладимое впечатление произвел на него роман В. Каверина «Наука расставанья». Учителю из французского города это произведение оказалось близким по сугубо индивидуальным мотивам. Читая произведения национальных писателей — С. Айни, Ч. Айтматова, О. Сулейменова, Ч. Гуссейнова, он смог также «оценить по достоинству возрождение или же наступивший расцвет литератур и пробуждение национального самосознания народов, которые в прошлом были поработаны, а иные даже неграмотны»²¹. Другой читатель из ГДР, Петер Герцберг, проучившись несколько лет в Советском Союзе,

¹⁹ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. Франция. *Б. Туле*.

²⁰ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (май). Испания. *Франциско Вонал Гарсия*.

²¹ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. (сентябрь). Франция. *М. Рулло*.

не захотел «расставаться с тем окружением, с советскими людьми», к которым он так привык. Советские писатели многих национальностей знакомили его также «с жизнью народов Советского Союза. Их повести, рассказы, стихи свидетельствовали о горячей любви к человеку, его труду и его свершениям. . . Благодаря им я узнал еще больше о советском человеке, о народах, населяющих вашу страну, об их нравах, обычаях и традициях. Я думаю, — заключает он, — что тем самым они (советские писатели. — Л. Ф.) оказывают неоценимую помощь тем, кому в западном мире постоянно внушают нечто совершенно другое, они помогают лучше понять, как дорог советскому народу мир и как он любит мир»²².

Американский читатель Роберт де Ленсей пишет: «Образцы искусства Армении и других республик вашей страны прекрасны!» Однако «некоторые стихи и рассказы мало доступны моему пониманию, потому что я никогда не переживал того, что пережили многие советские люди. . . Очень жаль, что между моей страной и вашей нет более активного обмена идей»²³.

Американская читательница Марсела Сондерс, прочитав роман Н. Е. Шундика «Белый шаман», написала «Какой роман! В нем я вижу прекрасный пример того, как можно изучать жизнь по литературе. Как бы иначе я могла почувствовать и увидеть переход чукчей к новой жизни?»²⁴.

Первоначальная информация, которую приобретает иностранный читатель, порой становится источником более глубокого и постоянного интереса не только к нашим книгам, но и к советской действительности, культуре, политике. Так, молодой читатель из Монреаля Жан Пьер Дюран впервые на фотовыставке в Монреале купил журнал «Советская литература» (на фр. яз.), в котором был напечатан роман А. Проханова «Дерево в центре Кабула». Писатель рассказывает об истории отношений между афганским и советским народами в первые годы после афганской революции. Вот какого характера размышления возникли у молодого читателя: «Особенно мне понравился роман Проханова „Дерево в центре Кабула“. Написано

²² Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (март). ГДР. *Петер Герцберг*.

²³ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей. Б/д. США. *Роберт де Ленсей*.

²⁴ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1981 г. (июнь). США. *Марсела Сондерс*.

живо, интересно, а главное, на очень актуальную тему. Для вас, конечно, не секрет, что здесь у нас, в Канаде, редко можно услышать, чтобы об Афганистане говорили под этим углом зрения. Наши газеты занимаются лишь восхвалением „успехов“ афганского сопротивления. Однако контрреволюция, вооружаемая Америкой и Пакистаном, никоим образом не является силой прогресса, напротив, она несет с собой беды, нищету, обскурантизм. И журнал очень умно поступил, опубликовав роман Проханова». Этот читатель высказывает пожелание: «. . . хотелось бы больше получать информации о советской литературе, советских писателях, а также о Союзе писателей вашей страны (кто является его членами, какова его структура, характер деятельности). Мне также было бы интересно узнать, какие произведения вышли на французском языке за последнее время»²⁵, — пишет Ж.-П. Дюран.

Узнавая благодаря нашей литературе правду о советской стране, читатели приходят к мысли о возможности дружбы между своим и советским народами. «Я читаю все относящееся к России, и хотелось бы узнать ее ближе, подробнее, но, говорят, трудно преодолеть „железный занавес“. Думаю, что это глупое название, особенно если есть желание узнать жизнь, обычаи и традиции братской страны. Я говорю „братской“, потому что Мексику и Россию связывает дружба»²⁶. Так думает молодая читательница Роса Марта Родригес Д. из Коакалько де Берриосагаль. Те же чувства переполняют и индийскую читательницу А. В. из Орисса. Посредством чтения советской литературы она «все лучше узнает жизнь советского народа, все лучше понимает внутренний мир советских людей. Между нашими многонациональными странами есть немало общего»²⁷, — заключает она.

Демократически настроенных читателей особенно волнуют события Великой Отечественной войны. Среди них выделяются две группы читателей: одни испытали на себе эту войну и поэтому воспринимают советские книги как осознание своей роли в ней; другие родились много позже и стремятся из советских книг узнать правду об этих годах. Так, например, житель Берлина Фридрих Шульц, 80 лет,

²⁵ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей. Б./д. Канада. *Жан-Пьер Дюран*.

²⁶ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1979 г. (февраль). Испания. *Роса Марта Родригес Д.*

²⁷ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1985 г. Индия. *А. В.*

переживший «две чудовищные войны со всеми их последствиями», хорошо знающий, «что означает сохранение мира во всем мире для всего человечества», говорит о том, что его «глубоко тронул рассказ белорусского писателя Янки Сипакова „Партизанский отряд“». Этот рассказ вызвал у него целую гамму воспоминаний «о национальном белорусском характере». Фридрих Шульц был в войсках гитлеровской Германии на территории Белоруссии и этот характер «испытал на себе в дни накануне освобождения белорусского народа и непосредственно после него. Я столкнулся с боровшимся и победившим белорусским народом, — вспоминает он. — Мне никогда не забыть нашего шествия в качестве пленных через Минск после партизанского парада. Я был свидетелем того, как боролся этот народ; за те несколько дней, что я провел в партизанском отряде, я почувствовал его силу и волю к победе. Я увидел все это с изнанки: добродушную иронию по отношению к побежденному врагу после всего того, что он причинил ему, жалость к нам, невзирая на собственную нужду. . . В труднейших условиях для тысяч военнопленных на Минском заводе минвод был оборудован лазарет. Лишь тот, кто видел разрушенный Минск в те дни, может оценить, что стоит за этой фразой». Рассказ советского писателя помог Ф. Шульцу прийти к важному для него выводу: «Собственно говоря, я лишь хотел сказать, что в лесах Белоруссии, в партизанском отряде я начал становиться человеком»²⁸. Гуманистический настрой рассказа белорусского писателя Янки Сипакова помог Ф. Шульцу осознать интернационалистскую сущность советского характера. «Моральное превосходство советских солдат и советских людей»²⁹ отмечает и немецкий рабочий Эрнст Драхайм из г. Вайсвассера. И в этом ему помог разобраться роман Юрия Бондарева «Берег», где, как мы знаем, русский Никитин и украинец Княжко не испытывают чувства мести по отношению к населению Германии, а движимы в своих поступках пониманием трагической роли немецкого народа, которую ему пришлось сыграть во второй мировой войне.

О многостороннем изображении немцев советскими писателями рассказывает молодой читатель из ГДР Удо

²⁸ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (май). ГДР. *Фридрих Шульц*.

²⁹ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. (август). ГДР. *Эрнст Драхайм*.

Маммен из Гальберштадта. С большой радостью и внутренним волнением прочитал роман Вардгеса Петросяна «Одинокая орешина», пишет он. «Герои этого романа стали моими друзьями, а учитель Саак Комзарян и его симпатичная дочь надолго останутся в моей памяти. Наверняка и со мной произошло бы то же, что и с моим земляком Вольфгангом Майером: если бы я встретил эту Соню, я влюбился бы в нее. Вольфганг Майер тоскует по своей матери и Веймару, но умеет в то же время оценить чужую страну»³⁰. Для немецкого читателя при всей непосредственности его восприятия очень важна объективная позиция армянского писателя, сумевшего показать типичный характер своего современника из социалистической Германии с такой художественной правдой, что читатель легко ставит себя на место героя. У представителей и старшего и младшего поколений читателей есть одна объединяющая их особенность: эти книги о Великой Отечественной войне вызывают у них раздумья над самой общечеловеческой из проблем — проблемой необходимости жизни на планете без войн и насилий. Старый немецкий рабочий-печатник Эрвин Рейман, прочитав повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие...», замечает: «Всякий раз, когда я вспоминаю эту повесть, меня наполняет боль за гибель этих милых, жизнерадостных девушек. Как много ценных человеческих жизней было уничтожено! Такие произведения призывают людей сделать все, что в их силах, чтобы сохранить мир»³¹.

Молодой финский преподаватель русской и советской литературы Сеплянен Пирьо, прочитав это произведение, утверждает: «Секрет успеха повести „А зори здесь тихие...“ Б. Васильева — в подвиге и героизме и в той нравственной безусловности, с какой изображен бой пяти девушек с отрядом диверсантов-гитлеровцев. В своей повести автор избежал патетики, высоких слов. Подлинная поэзия подвига требует простоты, и этого Васильев добился. Его девушки настоящие, живые люди с нормальными чувствами. Именно такие люди совершают подвиги. Подвиг простого человека — вот основа повести. Все пять девушек погибли за свою родину, не успев дожить и полюбить... Советский автор Б. Васильев своей сильной

³⁰ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (июль). ГДР. *Удо Маммен*.

³¹ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. (август). ГДР. *Эрвин Рейман*.

и щемящей книгой предостерегает нас, живущих сегодня: „Люди, берегите мир!“»³². Б. Васильев добился и в этом случае поставленной перед собой цели: «Каждый раз, принимаясь за работу над новой повестью или рассказом, я стремлюсь снова и снова воззвать к людской совести, заставить читателя хоть на мгновение увидеть мир глазами моих героев»³³.

Не будет преувеличением сказать, что важным моментом в восприятии объективной правды произведений советской литературы становятся размышления читателей о преимуществах социалистического образа жизни. Не случайно таких читателей интересуют произведения, в которых советские авторы исследуют истоки социалистического сознания. И тут существен интерес читателей не только к книгам «масштаба» «Мать» М. Горького, «Железный поток» А. Серафимовича, «Разгром» А. Фадеева или «Цемент» Ф. Gladкова, «Поднятая целина» М. Шолохова. Особенно привлекает читателей этого типа документальная проза — об участниках революционных событий. Вот два мнения читателей из ГДР о произведении Зиновия Шейниса «Из жизни Александры Коллонтай». «С огромным вниманием и интересом, — пишет Ирмгард Воймлер, — прочитала я описание трудов и жизни Александры Коллонтай. И не раз еще перечитаю! Ведь рассказ об этом человеке — это часть истории Советской России, истории, с которой я связана с давних времен, когда встала на сторону рабочего класса. Ведь в тогдашнем Союзе коммунистической молодежи мы до хрипоты спорили о значении трудов А. Коллонтай — о любви, о новой морали и рабочем классе. Мы не имели никакого представления о том, какой будет жизнь в будущем. Но мы твердо верили в победу социализма. Мы знали, что путь будет трудным и суровым. И сегодня еще надо бороться — без борьбы нет жизни. Спасибо автору, написавшему о жизни и борьбе А. Коллонтай, за его работу. За историю женского движения, за воспитание в духе партийности. Я навсегда сохраню этот очерк, который заслуживает перевода на все языки, и буду давать его всем моим друзьям, чтобы и они его прочитали. Тут есть о чем поговорить»³⁴. Признателен советскому автору и Гарри Шульц из г. Кёнигс-Вустер-

³² Архив автора.

³³ Васильев Б. Простой рецепт — работа. — Лит. газ., 1984, 15 авг.

³⁴ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (июль). ГДР. Ирмгард Воймлер.

хаузен: «Благодаря ему я лучше узнал личность Александры Коллонтай. Эта скромная, внешне элегантная женщина, твердо и последовательно шедшая по избранному ею пути, вошла в историю Октябрьской революции и второй мировой войны, учась у событий и активно участвуя в них. Она выступала провозвестницей нового мира во всем мире, выступала за мирные отношения между странами»³⁵.

Многих читателей привлекают в советских книгах процессы созидательного труда в мирной обстановке. 27-летний книготорговец Герхард Гофман из Берлина, работающий в издательстве «Академи-Ферлаг», делится своими впечатлениями: «Последняя повесть, которую я прочитал, — это „Белая ночь“ В. Кожевникова; она очень интересна. Очень хорошо показана в ней трудовая атмосфера». Убедительно переплетены в повести рабочие будни с событиями Великой Отечественной войны. Читатель выделяет также «человековедческий» материал повести. «Особенно же удались, я считаю, характеры членов бригады. Я буквально проглотил эту повесть»³⁶.

Курту Нейману, преподавателю немецкого языка из Института им. Гердера при университете им. Карла Маркса (филиал в Радебойле) также понравилась «Белая ночь» В. Кожевникова. Это произведение наряду с другими прочитанными им советскими книгами «дают пищу к размышлению, вдохновляют и ориентируют...»³⁷.

С большим интересом отнеслась польская читательница Элжбет Моравец к «производственному» роману грузинского писателя Гурама Панджикидзе «Камень чистой воды», в котором воспроизведен «сложный жизненный путь гуманиста-математика»³⁸, а итальянский литератор Карло Бенедетти увидел в романе «Седьмое небо» этого же автора «освещение жизненно важных проблем современного грузинского рабочего»³⁹.

Известно, что в сознании человека прочитанные в детстве книги могут надолго остаться как своеобразный моральный критерий. Чешский писатель Ян Козак вспоми-

³⁵ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (август). ГДР. *Гарри Шулц*.

³⁶ Там же. *Герхард Гофман*.

³⁷ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. (сентябрь). ГДР. *Курт Нейман*.

³⁸ *Morawiec E.* Tbilisi — goroncowy zrodla. — *Zicje Literackie*, 1975, Roc. 5, N 48, s. 3.

³⁹ *Benedetti C.* Brecht Letto in Georgiani. — *Unita*, 1976, 2 apr., p. 6.

нает: «Вряд ли мне удастся передать глубокое впечатление, которое произвели на меня первые книги советских авторов. Они попали ко мне в руки, когда я был мальчишкой, а моя родина была еще капиталистической страной, — «Как закалялась сталь» Островского, «Цемент» Гладкова, «Тихий Дон» Шолохова. Сколько раз в мыслях я сам становился Павкой Корчагиным или слышал запах ковыля донских степей, переживая судьбы героев Шолохова. Это живет во мне и сейчас»⁴⁰.

Многие читатели других стран ждут от произведений советских авторов моральной поддержки в своей повседневной жизни, в своей деятельности, поэтому для них углубление связей с советской действительностью через непосредственное знакомство и контакты с представителями нашей Родины являются вполне естественной закономерностью.

Польская учительница Ванда Голембовская пишет: «Жизненные силы и глубокие мысли я черпаю из книжки „Азарт“ моего любимого поэта Андрея Дементьева. Природа, литература, музыка — это великие друзья моей жизни». И далее: «Моя знакомая учительница из Гурьевска прислала мне несколько стихов Гамзатова, опубликованных в газете. Стихи прекрасны, исполнены мудрости. Таково, например, стихотворение „Ответ на твое письмо“». Особенно восторженно относятся ученики Ванды Голембовской к современным советским рассказам. «Когда я читаю их в седьмом классе, — пишет она, — воцаряется приятная, светлая атмосфера, меняется наша повседневная жизнь»⁴¹. И наверное, именно поэтому они вместе со своей наставницей так охотно переписываются со школьниками из г. Находки и мечтают туда поехать, чтобы встретиться со своими советскими друзьями.

А вот письмо школьницы Миранды Каатц из г. Галле: «Дорогая „Советская литература“ и ее писатели! Меня зовут Миранда Каатц, я живу в Галле, мне 12 лет. В городе Новочеремшанске у меня есть три русские подружки. Их зовут Дина, Марина и Люба. Мы регулярно переписываемся. Я хочу продолжать эту переписку, потому что дружба между СССР и ГДР служит сохранению мира. Благодаря „Советской литературе“ я лучше узнаю родину моих друзей. И я очень рада этому. Я уже однажды писала

⁴⁰ Козак Я. Настоящее и будущее. — *Вопр. лит.*, 1975, № 5, с. 280.

⁴¹ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (октябрь). ПНР. Ванда Голембовская.

вам. В этом письме я просила вас когда-нибудь напечатать отрывок „Вниз по волшебной реке“. Не могли бы вы выпускать больше спецномеров для детей? Я была бы этому очень рада. До свиданья. Ваша Миранда»⁴². 17-летний школьник Франк Драхайм очень любит читать научную фантастику: «Я старый поклонник НФ и с большим интересом читаю произведения советских авторов. Сравнивая, я могу сказать, что советская фантастика ни в чем не уступает международной научной фантастике и даже является для нее образцом»⁴³. Социальная жизнь в последние десятилетия становится все более динамичной, НТР вторгается в жизнь, меняя ее уклад и психику людей. Многих писателей-фантастов интересует, в каких целях используют науку — за мир или против мира. Интересует это и подрастающее поколение многих стран. С огромным удовлетворением восприняли, например, молодые читатели Барбара Бесяда и Грегеш Петшак сообщение редакции журнала «Советская литература» о создании в нем в 1983 г. специальной рубрики «Фантастика»: «... рубрика позволит и нам и другим любителям фантастики в Польше лучше познакомиться с достижениями советских писателей, произведения которых в этом жанре считаются одними из лучших в мире. В особенности это относится к таким писателям, как братья Стругацкие, Булычев, Ефремов»⁴⁴. Молодые читатели обратились в редакцию журнала с просьбой сообщить им, какие рассказы, повести или интервью печатались в журнале в 1981 г. в рубрике «На звездных дорогах». «Если мы получим от вас такую информацию, — писали они, — то поделимся ею с другими любителями фантастики в Польше через какой-нибудь книжный бюллетень, издаваемый Польским товариществом любителей фантастики, членами которого мы являемся»⁴⁵. Интерес к советской научной фантастике примечателен не только тем, что он приучает юных зарубежных читателей относиться с огромным уважением к творческой мысли, не только тем, что пробуждает в них стремление к научному поиску, но и тем, что знакомит их с мыслями

⁴² Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. ГДР. *Миранда Каатц*.

⁴³ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. (апрель). ГДР. *Франк Драхайм*.

⁴⁴ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (ноябрь). ПНР. *Б. Бесяда и Г. Петшак*.

⁴⁵ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1983 г. (ноябрь). ГДР. *Бесяда и Г. Петшак*.

и чувствами людей социалистического мира. Вот что думает датский преподаватель литературы Ларсен Франк о произведении советского писателя Г. Альтова «На земле восемь миллиардов человек»: «Конечно, это научно-фантастический рассказ, но это не только научно-фантастический рассказ, но и выражение огромной идеи социалистического общества»⁴⁶. И вполне естественно, что своим ученикам он внушает важную мысль: «Солидарность людей важнее, чем забота только о личном интересе»⁴⁷.

Несомненно, детские книги «Автомобиль» Николая Носова, «Спят ли горы» Наби Назри, «Девочка, с которой ничего не случится» Кира Булычова, ставшие любимыми произведениями немецкого школьника Хайко Фриче из Оберкуннерсдорфа, помогли мальчику выразить свои чувства. «Мне хотелось бы внести мой вклад в дело мира таким стихотворением:

Пусть каждый день счастливым будет —
И твой, и мой, и всех, всех, всех!
Пусть солнце ярко светит людям —
Тебе, и мне, и всем, всем, всем!
Моей родной Земли вращенье
Пусть не прервется никогда!
И мирной жизни продолженье
Пусть сохранится навсегда —
И для тебя, и для меня, и для всех!

Мне 13 лет, мой день рождения 17 августа. Я переписываюсь с Ирой из Конотопа. Я очень люблю читать и собирать книги, слайды и диафильмы из других стран»⁴⁸.

Русские, советские современные сказки, сказки народов СССР увлекают детей различных национальностей «чистой и незамысловатой красотой, глубиной жизненной правды, крылатой фантазией». И это очень важно, ибо «для малышей сказочные часы являются первыми лекциями в школе добра, каковой в основе является вся советская литература для детей»⁴⁹. И нет ничего удивительного в том, что на IV Международной ярмарке детской книги (Мехико, 1984), в которой приняли участие 300 издательских и книготорговых фирм из 24 стран, особое внимание

⁴⁶ Архив автора. Ларсен Франк.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Архив журнала «Советская литература». Письма читателей 1984 г. ГДР. Хайко Фриче.

⁴⁹ Чижмарик Р. Советская литература детям. — Правда, (Братислава). 1979, 12 сент.

детей и родителей привлекла экспозиция Советского Союза. Маленьких читателей буквально покорили прекрасно оформленные произведения С. Маршака, К. Чуковского, Н. Носова и других советских авторов⁵⁰. Советская детская литература оправдывает ту высокую оценку дошкольной литературы, которую дала Марина Цветаева еще в 1931 г.: «Читаешь, восхищаешься, и: кто это пишет? Никто. Безымянный. Имя, ничего не говорящее. *Пишет высокая культура стиха.* Так в моем детстве и поэты для детей не писали. . . Впервые за существование мира страна к ребенку отнеслась всерьез. К дошкольному, самое большое — шестилетнему — всерьез. . . В Англии, когда ребенок переходит улицу, все останавливается. В России ребенок все приводит в движение. «Его величество Ребенок» — это сказала Европа, а осуществляет Россия. . . Закончу спокойным и удовлетворенным утверждением, что русская дошкольная книга — лучшая в мире». Не ошибемся, если скажем, что к такому утверждению присоединятся очень многие маленькие и взрослые читатели за рубежом.

Советская многонациональная литература как наиболее прогрессивная часть мировой культуры все больше перестает быть областью лишь профессионального интереса. Обращение к ней самых разных людей обусловлено возрастающей потребностью читателя найти в ней ответы на самые волнующие вопросы.

⁵⁰ Смотр детской книги. Мексика. — Книжное обозрение, 1984, 21 дек.

ПУБЛИКАЦИИ

*

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И АНТИВОЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В ЯПОНИИ

К. Рехо

С начала 90-х годов прошлого столетия Толстой приобщается к всемирному антивоенному движению и до конца своих дней остается его активным участником. Однако эта сторона многогранной деятельности Толстого пока остается почти не освещенной как его биографами, так и исследователями творчества писателя, тогда как «она была настолько значительной, что, во-первых, должна быть отмечена в летописи борьбы за мир и, во-вторых, должна быть взята на вооружение миролюбивыми силами нашего времени»¹.

В этой «Летописи», восстанавливающей глубочайшие связи великого писателя со всемирным движением против войны, заслуженное место, бесспорно, займет толстовский памфлет «Одумайтесь!», который имел огромное значение для японских борцов за мир в дни русско-японской войны. Слово Толстого, заклеившего позором захватническую войну и призывавшего к братанию народы двух воюющих стран, дошло до сердца народа этой страны. С большой силой прозвучало толстовское предостережение и в годы «пятнадцатилетней войны» японского милитаризма, завершившейся, как известно, позорным крахом. На первый взгляд может показаться сомнительным, что памфлет Толстого сыграл такую роль для этой «воинственной» Японии начала века.

Дело в том, что антивоенная литература не имеет в Японии глубоких традиций. На протяжении многовековой истории Япония никогда не была оккупирована чужеземными войсками. В новое и новейшее время она вела войны далеко за пределами своей территории. Классический эпос Японии повествует главным образом о кровопролитных междоусобных войнах, убеждая читателя

¹ Ломунов К. Н. Лев Толстой в современном мире. М., 1975, с. 184.

в тщетности и непостоянстве всего земного, как это проповедовал унаследованный японцами буддизм.

Японо-китайская война 1894 г. существенно изменила отношение японцев к войне. Победа, конечно, усиливала националистическое настроение в стране. Возникает шовинистическая доктрина «японизма», объявленного основой национальной морали. Такаяма Тёгю — теоретик «японизма» с предельным цинизмом обнажал его сущность: «Теперь настало время, когда японцы должны осознать свое призвание как нации-колонизатора. Рост населения внутри страны, развитие торговли и промышленности. . . — все это с необходимостью призывает к колониализму» («Японцы как нация-колонизатор»). «Мы действуем на основе принципа, по которому определяются различия между коренными японцами как нацией господствующей и другими народами как народами подчиненными. Иными словами, наш империализм не признает одинаковых прав между покорителями и покоренными. Государство, которое не придерживается подобного принципа при покорении других народов, само погибнет» («Империализм и колонизация»); «Короче говоря, вера в будущее своего государства, которой должен обладать лояльный народ, это только национализм, только японизм. . . В них должны распуститься цветы гуманности, созреть плоды личности: («Религия и государство») ². Едва закончив войну с Китаем, идеологи «японизма» приступили к подготовке новой захватнической войны, на этот раз с Россией.

Однако японо-китайская война, вызвавшая стремительное развитие японского капитализма, обострила социальные противоречия в стране. Победа не только не облегчила положение рабочих, но и принесла им новые налоги, которые пошли на возмещение военных расходов, на увеличение новых вооружений. Начинается заметный рост рабочего движения, все шире распространяются идеи социализма. Шовинистический лозунг «Это моя страна — права она или нет» повергает японцев в глубокое раздумье. Все более очевидной становится зависимость между политикой агрессии и внутренними социальными проблемами.

Знаменательна в этом отношении речь лидера японских социалистов Катаяма Сэн на антивоенном митинге 8 октября 1903 г. в Токио: «Вспомните японо-китайскую

² Такаяма Тёгю. Полн. собр. соч. Токио, 1905, т. 4, с. 507, 515, 204.

войну. Генералы ценой гибели тысяч солдат добились славы. А чего добились рабочие? Только того, что их тела остались лежать на полях Кореи и Маньчжурии. Рабочих не было среди тех, кто получал ордена „Золотого коршуна“. Зато воевали рабочие. Военные расходы оплачивали тоже рабочие. Разве это не так?».

«Я против надвигающейся войны с Россией, — продолжал Катаяма Сэн, — потому что рабочим приходится подготавливать войну, а когда она начинается, их посылают на фронт и используют как пушечное мясо. Когда война кончается, рабочим приходится возмещать военные расходы, в силу чего они подвергаются еще более усиленной эксплуатации. Поэтому я против войны. Война — это дело капиталистического класса»³.

Впервые за многовековую историю в Японии возникает массовое движение против милитаризма, получившее название «хэймин ундо» («движение простых людей»), развернувшееся с большой силой во время русско-японской войны. Именно в этот период, когда закладывались основы антимилитаристских традиций в японской культуре, Толстой, выступая от имени миллионов обманутых народов, оказал сильнейшее воздействие на общественное сознание Японии.

Газетный отчет о вечере антивоенных выступлений, состоявшемся 20 октября 1903 г. в Токио по инициативе Социалистической ассоциации, дает представление о силе воздействия толстовского слова на японцев. «На вечере, где присутствовало свыше 600 сторонников мира, — писала „Хэймин симбун“ („Народная газета“), — Нисикава Кодзио ознакомил участников с антивоенными выступлениями Толстого, выразив полную солидарность с ним. Его речь была огненной, голос его был подобен звуку разрывающегося в яростном пламени молодого бамбука. Он рассказал в заключение о русских духоборах, отказавшихся от воинской повинности, и это произвело сильное впечатление на слушателей»⁴.

Что же именно во взглядах Толстого на войну привлекало японских социалистов? Как они воспринимали толстовский памфлет «Одумайтесь!»? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо выяснить характер антивоенного движения в Японии в начале века.

³ Катаяма Сэн. Моя жизнь. М.; Л., 1926. с. 41.

⁴ Сирё киндай нихон си (Материалы по новой истории Японии). Токио, 1953, т. 1, с. 15.

В обстановке лихорадочной подготовки войны с Россией происходит процесс дифференциации в лагере противников войны. Писатель Куроива Руйко — владелец газеты «Еродзу тёхо», единственной из всех буржуазных газет, выступавшей против войны, под влиянием нарастающей волны шовинизма занял националистические позиции, отойдя от пацифистского демократизма. Котоку Сюсуй и Сакаи Тосихико — лидеры японских социалистов, до этого времени сотрудничавшие с «Еродзу тёхо», порвали с ней. В ноябре 1903 г. они основали «Общество простого народа» («Хэйминся») и одновременно приступили к выпуску еженедельной газеты «Хэймин симбун» («Народная газета»), которая и стала органом антивоенного движения «хэймин ундо». Редакция «Народной газеты» разместилась в небольшом двухэтажном здании на одной из токийских улиц. На стене рядом с портретами Маркса, Энгельса, Бебеля, Золя висел портрет Толстого.

Антимилитаристская борьба в Японии с самого начала смыкается с социалистическим движением. В тот момент, когда японский империализм и русский царизм гнали сотни тысяч людей на бойню за чуждые им интересы, японские социалисты направили письмо к русской социал-демократической партии, в котором говорилось: «...Правительства Японии и России начали войну ради осуществления своих империалистических замыслов. Для нас же, социалистов, не существует расовых или национальных различий. Мы — товарищи, братья и сестры, у нас нет ни малейших оснований воевать друг с другом. Ваш враг — не японский народ, а японский милитаризм и его так называемый патриотизм; соответственно нашим врагом является не русский народ, а русский милитаризм и его так называемый патриотизм».

Это неслыханно смелое для того времени заявление. Такова была антимилитаристская, интернационалистская платформа общества «Хэйминся». Через неделю после начала войны, 14 февраля 1904 г., газета «Хэймин симбун» печатает обращение к солдатам, отправляющимся на фронт:

«Солдаты! Ваши рисовые поля заброшены, опустели ваши рабочие места. Престарелые родители прислонились к воротам осиротевшего дома, дети и жены плачут от голода и не рассчитывают на ваше возвращение. А вам приказывают отправляться на фронт.

У русских солдат такие же родители, они тоже чьи-то мужья, чьи-то отцы. Они ваши братья. Не забывай-

те об этом и не допускайте жестокости по отношению к ним».

Журнал «Нихондзин» («Японец») в ноябре 1904 г. публикует письмо «черносотенца», возмущенного «антипатриотизмом» социалистов: «Если бы мне дали нож для убоя лошадей, я бы зарезал Котоку Сюсуй, Сакаэ Тосихико и им подобных, чтобы принести человеческую жертву тем, которые отправляются на фронт». Примкнувшая к милитаристам газета «Ёродзу тёхо» заявляла: «Надо изгнать сторонников мира за пределы страны. Раз они утверждают, что их дом — весь мир, то пускай уезжают, нам не жалко». В то же самое время «Хэймин симбун», редактируемая Котоку Сюсуй и Сакаэ Тосихико, писала: «Мы были убеждены, что во время войны самое лучшее — это разоблачать ее преступную сущность, поэтому и прилагали все усилия в этом направлении. Это очень раздражало милитаристов. Мы стали получать анонимные письма, адресованные «Русским шпионам, улица Юраку-тё, Токио», с угрозой отрубить наши головы, прежде чем завоюют Россию»⁵. Но общество «Хэйминся» продолжало разоблачать преступную войну. В разгар войны с Россией на Амстердамском конгрессе II Интернационала под гром оваций делегатов пожали друг другу руки Катаяма Сэн и Плеханов в знак солидарности рабочих Японии и России. Оценивая деятельность «Хэйминся», Катаяма Сэн писал впоследствии, что «впервые такая агитация проводилась в стране самураев»⁶.

Антivoенная платформа японских социалистов прямо перекликалась со взглядами Толстого — автора статьи «Одумайтесь!», в которой прозвучал страстный протест против братоубийственной бойни. Не случайно толстовский памфлет сразу же привлек внимание виднейших деятелей японского социалистического движения Котоку Сюсуй и Сакаэ Тосихико. Они перевели его с английского и напечатали в газете «Хэймин симбун» за 7 августа 1904 г. под названием «Трактат Толстого о русско-японской войне».

Когда памфлет появился в лондонской газете «Times» от 27 июня 1904 г., почти все центральные газеты и журналы Японии тотчас же откликнулись на него и

⁵ Хэймин самбун, 1904, 6 марта. № 14.

⁶ Цит. по кн.: Ж. Лонгэ. Социализм в Японии. Одесса, 1905, с. 37.

познакомили читателей с его содержанием. Полный перевод памфлета «Одумайтесь!» появился, помимо «Хэймин симбун», и в газете «Токио Асахи». Орган японского антивоенного движения «Хэймин симбун», тираж которого в первое время насчитывал 5 тыс. экземпляров, выпустил несколько дополнительных тиражей номера с толстовским памфлетом. Но и этого было недостаточно. Тогда издали памфлет отдельной брошюрой, которая разошлась в нескольких десятках тысяч экземпляров — тираж, невиданный для того времени. Номер «Хэймин симбун» с памфлетом Толстого вошел в историю антивоенного и социалистического движения в Японии как документ исключительной важности.

Антивоенное «движение простых людей» представляло собой соединение разнородных элементов — мелкобуржуазного радикализма, стихийного крестьянского демократизма и социализма «левого» и «христианского» направлений. Эта разнородность состава «движения» обусловила и разный характер отношения его участников к Толстому, к его взглядам на войну.

Разумеется, Толстой — непримиримый враг милитаризма, который, по его собственным словам, смотрел на происходящее «снизу, от ста миллионов», привлекает к себе всеобщее внимание, ибо его идеи отвечали интересам широких крестьянских масс, составлявших тогда основу японской армии.

Толстой гневно осуждал японских богословов, «не отстающих, как их военные в технике вооружения, в технике религиозного обмана и кощунства от европейцев, извращающих великое буддийское учение, не только допуская, но и оправдывая запрещенное Буддой убийство»⁷. И это осуждение нашло горячий отклик прежде всего в кругах японских религиозных деятелей. Укита Вамин, например, писал, что «в своем миролюбии Толстой превосходит самого Христа»⁸. Он с возмущением наблюдал, как религиозные учителя, в том числе Уэмура Масахиса, Като Наоиси, еще вчера поддерживающие антивоенное выступление русского писателя, теперь предают его анафеме в угоду военщине. Абэ Исоо, Киносита Наоэ и другим деятелям «христианского крыла» японского социалистического дви-

⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. (юбилейное), т. 36, с. 142.

⁸ Хэймин симбун, 1904, 28 февр.

жения были близки социальные принципы «толстовского христианства» как формы спасения человеческой жизни и разрешения современных социальных проблем. Под влиянием идей христианского гуманизма антивоенное движение Японии отвергло насильственный метод борьбы, отдав предпочтение борьбе мирными средствами, «силой разума и познания».

Абэ Исоо — один из редакторов «Хэймин симбун», завязал переписку с Толстым. В сентябре 1904 г., в разгар войны, он посылает Толстому письмо с двумя номерами «Хэймин симбун», где были напечатаны японский перевод памфлета «Одумайтесь!» и статья на английском языке о влиянии Толстого в Японии. Эта статья безымянного автора — свидетельство того, что для японских социалистов главным в Толстом было именно его безоговорочное отрицание войны.

«...Миссия Толстого как писателя и как мыслителя-проповедника, — говорилось в этой статье, — ярче всего олицетворяется в его протесте против войны. В настоящее время его образ представляется японцам исполинским воплощением миролюбия, без страха провозглашаемого независимо от условий и времени. Для него нет различий между русскими и японцами; поэтому он обличает обе стороны в ответственности за эту кровавую войну...»

Россия может справедливо гордиться тем, что она имеет такого великого человека, как Толстой, хотя он принадлежит скорее всему миру, чем одному народу...⁹.

Толстой немедленно ответил на письмо Абэ Исоо. «Большая радость для меня узнать, — писал он, — что в Японии у меня есть друзья и сотрудники, с которыми я могу быть в дружеском общении»¹⁰.

Вслед за публикацией в газете «Хэймин симбун» перевода «Одумайтесь!» Котоку Сюсуй и Сакаэ Тосихико выступили в ней 7 августа 1904 г. со статьей «Критика антивоенных взглядов Толстого». Хотя в заглавии и фигурирует слово «критика», но по существу статья констатирует близость антивоенных взглядов Толстого позиции японских социалистов, и авторы ее стараются разъяснить своим читателям смысл толстовской критики империали-

⁹ Цит. по кн.: Шифман А. Лев Толстой и Восток. М., 1960, с. 327.

¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 75, с. 178.

стического разбоя. Японские социалисты с восхищением подчеркивают смелость русского писателя, с которой он развенчивает зачинщиков войны и их прислужников, «смелость, с которой он прямо говорит о том, о чем до него не смели сказать сто тридцать миллионов русских и сорок пять миллионов японцев; смелость, с которой он прямо пишет о том, о чем до него никто не отважился писать»¹¹. Толстовский памфлет привлек к себе пристальное внимание японских социалистов еще и потому, что в нем картина общества, охваченного войной, отражает состояние обеих стран — и России, и Японии. Со своим воззванием «Одумайтесь!» Толстой обращается к совести миллионов людей по обеим сторонам фронта, призывая их к активным действиям. Японские социалисты в своей борьбе опирались на толстовскую критику милитаризма.

Но в то же время Котоку Сюсуй и Сакаэ Тосихико подошли к оценке содержания и значения памфлета «Одумайтесь!» с последовательно социалистических позиций, разъясняя читателям его сильные и слабые стороны. «Когда Толстой разоблачает зло, вред и все социальные недуги, причиняемые войной, мы не можем не восхищаться, — говорится в статье. — Но как только мы подходим к вопросу о том, каким образом это зло, вред и недуги излечить и предупредить на будущее, мы, к сожалению, расходимся с Толстым во взглядах»¹².

Японские социалисты расходились с мнением Толстого о том, что причины возникновения войн коренятся в утрате человечеством истинной веры. Не соглашаясь с религиозно-нравственными воззрениями писателя, они видели «корень зла» в «обострении экономической конкуренции между странами, в том, что современная социальная организация имеет своей основой капиталистическую систему». Поэтому избежать войн нельзя, если ограничиваться только моральным призывом «одуматься» и вернуться к заветам Христа.

Христианско-гуманистические тенденции движения «хэймин ундо», несомненно, связаны с увлечением идеями Толстого. Однако необходимо подчеркнуть, что писатель воздействовал на антивоенное движение Японии не паци-

¹¹ Лит. наследство, т. 75, кн. 1, с. 562. Статья «Критика антивоенных взглядов Толстого» переведена Г. Д. Ивановой под названием «Критика пацифизма Толстого».

¹² Там же.

физмом, не позицией пассивного «непротивленца» злу насилием. Толстой не был пацифистом, прикрывавшимся пустыми фразами о мире. Отвечая французскому писателю Жюлю Кларти, выразившему свои сомнения насчет его миролюбивой проповеди, Толстой писал: «Я хочу, чтобы любовь к миру перестала быть робким стремлением народов, приходящих в ужас при виде бедствий войны, а чтоб она стала непоколебимым требованием честной совести»¹³.

Анна Зегерс писала: «Толстой говорил языком борца за мир не потому, что он был пацифистом и толстовцем, но потому, что он был великим реалистом»¹⁴. Толстой влил пафос сопротивления в отважный лозунг «Долой войну!», впервые прозвучавший на «земле самураев».

Поначалу правящие круги Японии были убеждены, что «верноподданный народ» поддержит войну с Россией, и поэтому смотрели сквозь пальцы на выступления социалистов, на их антивоенные статьи и заметки, считая это, как писала потом «Хэймин симбун», «разговорчиками кучки недоучившихся студентиков». Но вскоре поняли, что глубоко заблуждались. Мощное воздействие на японцев толстовского слова «Одумайтесь!» серьезно встревожило их. И тогда они стали пытаться дискредитировать великого писателя.

Куроива Руйко, выступая на городском лектории в Токио в октябре 1904 г., заявил: «Каждый волен высказывать свое мнение о войне, но, когда война уже объявлена, сознательный гражданин обязан прекратить критику правительства и стать патриотом своей страны. Есть, однако, люди, которые и сегодня выступают против войны, деморализуют войска, колеблют патриотические чувства народа. Это русский писатель Толстой и социалисты нашей страны». Стремясь отвратить японцев от «дурного влияния», Куроива Руйко добавлял: «Трактат Толстого — это лишь частное мнение, а частное мнение нельзя считать авторитетом»¹⁵.

Но это «частное мнение» Толстого овладело умами не отдельных групп людей, а народных масс Японии, потому что он был не только «адвокатом стомиллионного земледельческого народа» России. Страдания японских

¹³ Там же, с. 48—49.

¹⁴ Там же, с. 49.

¹⁵ Хэймин симбун, 1904, 23 окт.

крестьян, гонимых на верную гибель, писатель переживал так же тяжело, как и муки русских крестьян, умирающих на полях Маньчжурии. Патриотизм Толстого исключал вражду к другим народам.

Японские сторонники мира не оставили без внимания ни одно из антивоенных выступлений Толстого. Так, например, 29 мая 1904 г. газета «Хэймин симбун» дала изложение беседы писателя с корреспондентом парижской газеты «Фигаро» Жоржем Анри Бурденом в Ясной Поляне ранней весной 1904 г. На вопрос Бурдена: «Какие последствия, по вашему мнению, может иметь победа той или другой расы?» Толстой ответил: «Не все ли равно! Я не делаю различия между расами. Прежде всего я думаю о человеке, мне все равно, русский он или японец, — я за рабочего, за угнетенного, за несчастного, к какой бы расе он ни принадлежал. При всех обстоятельствах — что выиграет он от этой схватки?»¹⁶.

Может быть, японский публицист Сайто Синсаку имел в виду именно эти высказывания писателя, когда в своей заметке «Толстой о русско-японской войне», напечатанной в сентябрьском номере журнала «Тэйкоку бунгаку» за 1904 г. писал, что «наши восторги от военных побед напоминают мне жалкое жужжание полудохлых мух»¹⁷.

Доморощенным филистерам, «занимающимся словесным торгом насчет справедливости и мира», Сайто Синсаку противопоставляет Толстого, называя его «властителем дум человека XX столетия». Сайто выступает со статьей «Прочитав трактат Толстого о русско-японской войне, думаю о его миссии перед современной цивилизацией» (1904). Он видит всемирную миссию Толстого в том, чтобы «вернуть человечеству утраченную духовность и таким образом восстановить величие человека». Будущее человеческой цивилизации японский критик мыслит в рамках нравственного самоусовершенствования, для нас же более интересна его безоговорочная поддержка антивоенного пафоса русского писателя. «Граф Толстой, — пишет Сайто Синсаку, — решительно не одобряет позиции, занятой как японским, так и русским правительствами. Он называет эту войну бедствием, обманом народа, видит

¹⁶ Лит. наследство, т. 75, кн. 1, с. 484.

¹⁷ Тэйкоку бунгаку, 1904, № 9, с. 104.

в ней признак того, что человек превращается в нелепого зверя. Толстой говорит, что в так называемом патриотизме уже заключено преступление»¹⁸. Для Сайто Синсаку голос Толстого — это «стон простых людей всего мира, придавленных игом государства»¹⁹. Именно за это, говорит Сато, ученые-филистеры нападают на Толстого, обвиняя его даже в безнравственности и в антипатриотизме. Говоря так, японский критик, несомненно, имел в виду и своего знаменитого брата Такаяма Тёго (псевд., наст. имя — Сайто Риндзиро), воинствующего националиста и ницшеанца, глашатая шовинистического «японизма», Сайто Синсаку отвергает «японизм», он решительно размежевается с ним, и в этом идейном размежевании важную роль сыграло, несомненно, его идейное общение с Толстым. Величие нации, подчеркивает Сайто, измеряется не мощью меча, не размерами завоеванных земель. Истинное величие России заключается, по его мнению, в том, что она имеет Толстого — мужественного правдоискателя. И с горечью добавляет, что Япония, опьяненная военными успехами, не имеет своего «пророка», который воплотил бы в себе вечную справедливость человека, страстно бичующего пороки современного мира, каким является Толстой²⁰.

В трактате «Одумайтесь!» есть знаменательные слова. Заклеймив позором как царское самодержавие, так и японских милитаристов, Толстой пишет: «Еще с большим рвением, вследствие своих побед, набрасываются на убийство подражающие всему скверному в Европе, заблудшие японцы. Так же делают парады, награждает Микадо. Так же храблятся разные генералы, воображая себе, что они, научившись убивать, научились просвещению»²¹.

Со времени «открытия страны» правящие круги Японии делали все возможное, чтобы, заимствовав у Запада технику вооружения, с ее же помощью двинуться на соседние страны Азии, а затем и на тот же Запад. Толстому глубоко чужда эта Япония, заблудшая, подражающая всему скверному в Европе. Будущее просвещенной Японии он видит не на путях империалистического

¹⁸ Там же, с. 8.

¹⁹ Там же, с. 106.

²⁰ См.: Тэйкоку бунгаку, 1903, № 11.

²¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 36, с. 141.

разбоя, не в возвеличивании «бусидо» — традиции самурайства, а на ниве мирного труда одаренного народа.

И как созвучны слова Толстого с мыслью Окакура Тэнсин, выдающегося деятеля японского искусства, автора знаменитой «Книги о чае» (1906). Вступая в диалог с зарубежными читателями, Окакура Тэнсин утверждал, что подлинный ключ к характеру японцев следует искать не в «бусидо», а в эстетике мирного чайного обряда (тядо).

«Иностранные обыватели называли нас варварами, пока мы предавались мирному занятию искусством, — говорит Окакура. — Но с тех пор как Япония устроила на полях Маньчжурии кровавую бойню невиданного масштаба, они называют ее цивилизованной страной. В последнее время стали много говорить о „бусидо“, но почти никто не обращает внимания на „тядо“. „Бусидо“ — это искусство смерти, оно учит наших солдат умирать в ложном воодушевлении. „Тядо“ — это искусство жизни. Если цивилизованность зависит от успеха кровавых войн, мы скорее согласимся остаться варварами»²².

В пору шовинистического угара Окакура Тэнсин был убежденным противником войны и возвеличивал не «бусидо», этот самурайский кодекс чести, а мирный обряд, в котором проявилось особо развитое у японцев чувство красоты. «Тядо» для японцев — это путь чистоты, путь достижения гармонического единства с окружающим миром. Вступая в спор с иностранными обывателями, отстаивая мирный путь исторического развития Японии, Окакура Тэнсин, можно сказать, видел в Толстом своего единомышленника в западном полушарии.

Толстой стоял у истоков антивоенной литературы Японии, формировавшейся после японо-китайской войны. Она развивалась в острой борьбе с апологической тенденцией прославления войны, с идеологией пресловутого «японизма».

В период японо-китайской войны правящие круги Японии еще не осознали необходимости придать своему разбою некий благопристойный вид, точно так же как в средние века хищный и коварный Тоётоми Хидэёси, покоряя огнем и мечом соседние феодальные кланы, даже и не думал о том, чтобы как-то оправдать свои действия:

²² Окакура Тэнсинсю. (Избранное Окакура Тэнсина). Токио, 1970, с. 158.

победителей не судят. Но во время русско-японской войны японский милитаризм уже пытается играть роль миротворца, защитника азиатских народов от нашествия Запада. Официозная «военная литература» и была призвана оправдать захватническую войну и выдать империалистический разбой за героические подвиги, прославляя доблесть жертвенности, самоуничтожения ради расширения сферы влияния японской империи.

И вот Такаяма Тёгю выступает с требованием создать «национальную литературу, отвечающую духу времени». Он упрекал японских писателей за то, что они слишком долго пребывают в сфере утонченной красоты, а время требует масштабных произведений, воспевающих национальных героев. Один за другим стали появляться низкопробные романы и повести, сборники стихов и пьесы, воспевающие «романтику войны». Все они были глубоко чужды традициям высокой поэзии Востока, и честные писатели Японии не вняли милитаристскому призыву создать «литературу тигра и меча». Еще в 1897 г., спустя два года после японо-китайской войны, Такаяма Тёгю горько сетовал в статье «Литература эпохи Мэйдзи»: «У нас нет писателей, воспевающих патриотизм и героизм, если не считать второстепенных авторов, создавших несколько сырых военных повестей. Мало того. К тем, кто пишет о войне, относятся с пренебрежением, называют их торговцами сезонными товарами. У меня не хватает слов для выражения негодования. В это исключительно благополучное для литературы время у нас нет ни одного Арндта, ни одного Кёрнера. Это поистине достойно сожаления»²³.

Такаяма Тёгю не смог найти ни одного «образца» для «литературы японизма» ни в национальной, ни в мировой классике. Не случайно он называет лишь имена довольно второстепенных немецких «патриотических» писателей. Японскому критику, естественно, импонировали как крайний национализм Эрнста Арндта, так и шовинистическая окраска поэзии Карла Кёрнера, однако он не учитывал, что основным мотивом их творчества было осуждение наполеоновской агрессии.

С выступлениями Такаяма Тёгю и его единомышлен-

²³ Цит. по: Кодза нихон киндай бунгаку си (Лекция по истории современной японской литературы). Токио, 1956, т. 2, с. 14—15.

ников полемизирует Котоку Сюсуй в статье «Так называемая военная литература» (1900)²⁴. Японский критик-социалист убежден, что перспектива развития национальной литературы не имеет ничего общего с военной беллетристикой шовинистического толка, «оскверняющей совесть искусства». Выступая против милитаризации литературы, Котоку Сюсуй вновь обращается к творчеству Толстого. С древнейших времен, пишет он, произведения писателей становились бессмертными не потому, что они прославляли зверство, а, напротив, потому, что стремились к Истине, Добру и Красоте. Мы почитаем Гомера не за то, что он превосходно изобразил гнев Ахилла и его триумфальное возвращение с поля битвы, а за изображение страданий и гибели Гектора. Творчество великих китайских поэтов Ду Фу (псевд., наст. имя — Цзымэй) и Ли Бо бессмертно потому, что они писали о бедствиях войны, желая мира народам. И кто скажет, что их творчество лишено возвышенного начала, что в их стихах нет патетики. Котоку призывает писателей создать произведения, не проповедующие ложь и варварство, а проникнутые духом Истины, Добра, Красоты и великого сострадания, которые только и могут обессмертить их имена и принести им мировую славу. И в заключение он пишет: «А нашей литературе сегодня не нужны сотни „киплингов“, она ждет не дождется своего Толстого!»

Знаменательные слова. И если Такаяма Тёгю в поисках «образца» не поднялся выше второразрядных немецких «патриотических» писателей, то антивоенная литература Японии с первых же шагов обращается к великому наследию мировой классики — Гомеру, Ду Фу, Ли Бо и Льву Толстому. Именно гуманистическая позиция Толстого — страстного обличителя милитаризма — послужила ярким примером для молодой антивоенной литературы Японии.

В разгар русско-японской войны поэтесса Есано Акико написала стихотворение «Не отдавай, любимый, жизнь свою!», имеющее подзаголовок «Брату в войсках, ведущих осаду Порт-Артура». Это замечательное произведение, ставшее бессмертным памятником антивоенной японской

²⁴ Статья Котоку Сюсуй вошла в серию «Киндай нихон сисо тайкэй» (Современная японская идеология) (Токио, 1975, т. 13), но под другим названием: «Антивоенная литература». В переводе на русский язык статья впервые публикуется в настоящем сборнике.

поэзии, было написано под непосредственным воздействием толстовского памфлета «Одумайтесь!»:

И что тебе твердыня Порт-Артура?
Пускай падет иль устоит навек.
Купец — твой предок, а не воин хмурый —
Не завещал разбойничий набег!
Сам государь нейдет на поле брани,
В бой не ведет нас во главе колонн.
Когда ж и вправду он сердец избранник,
То разве может слепо верить он,
Что доблестно лить кровь людей как воду,
За жертвой в поле рыскать, как зверью,
И пасть таким велениям в угоду?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!

Пер. В. Н. Марковой

Это была неслыханная дерзость, вызов ортодоксальной морали, господствовавшей в Японии в течение столетий. Впервые за свою многовековую историю японская литература заговорила об императорской особе с такой откровенной прямоотой, по-иному рассматривая судьбы народные, вовлеченные в водоворот захватнических войн. Официозный критик Омати Кэйгэцу прямо угрожал поэтессе расправой, называя ее «мятежницей» и «предательницей».

Защищая жизнь, японская поэтесса заговорила со смелостью Толстого, впервые поднявшего голос в защиту гуманности, против братоубийственной войны. Толстой верил, что наступит время, когда обманутый русский народ опомнится и скажет своим правителям: «Да идите вы, безжалостные и безбожные цари, микады, министры, митрополиты, аббаты, генералы, редакторы, аферисты и как там вас называют, идите вы под ядра и пули, а мы не хотим и не пойдем. Оставьте нас в покое пахать, сеять, строить, кормить . . . вас же, дармоедов» ²⁵.

Ёсано Акико испытывает ту же, толстовскую потребность непосредственно говорить с обманутыми людьми, чтобы освободить их от шовинистического дурмана. Эта позиция, естественно, шла в разрез с официозной «моралью».

Промилитаристская газета «Ёродзу тёхо» писала 7 февраля 1904 г., накануне русско-японской войны: «Доблестные наши воины встречают смерть как возлюблен-

²⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 36, с. 143.

ную... Вы, воины, не должны поддаваться чувствам к родным, женам и детям. Государство и есть ваши родители, ваши жены и дети».

Японские газеты взалхлеб сообщали о жертвенном самоубийстве «матери-патриотки». Поручик Судзуки перед отправкой на фронт приехал к 63-летней матери Юки, чтобы проститься, но нашел ее мертвой. В ее предсмертном письме к сыну были такие слова: «Если я буду дольше жить, то зря буду занимать место в твоей душе и ты из-за этого можешь отставать от других на фронте. А если так, то нет большей неверности государю. Поэтому я и решила покончить с собой, чтобы под сенью листьев и трав услышать о твоём ратном подвиге».

Газета «Токио нити-нити» назвала Юки «разумной матерью», которая своей смертью воодушевляет сына на подвиги во имя императора. Верноподданническая мораль культивировалась в Японии в течение столетий. В знаменитой пьесе для театра кабуки «Кустарник хаги былых времен» («Сэндай хаги», 1778) Масаока — кормилица наследника феодального дома Асикага заранее обучает своего сына самопожертвованию ради сюзерена. В час опасности, когда наследника хотели отравить его враги, малолетний сын Масаоки по сигналу матери съедает пирог, начиненный ядом, и своей гибелью предупреждает господина о вражьих кознях. Вплоть до конца второй мировой войны образ Масаоки превозносился официозной пропагандой и литературной критикой как типичный образ отважной японской женщины, которая, не задумываясь, жертвует сыном во имя спасения жизни своего господина. Матери, жены и сироты не смели плакать, получив известие с фронта о гибели сына, мужа или отца. Такова была культивируемая веками японская добродетель. И Ёсано Акико бросает смелый вызов этой рабской психологии, обусловленной ортодоксальной моралью японского абсолютизма:

О, вспомни, милый брат, за дальним морем,
Что, одинока во вдовстве своем,
Убелена тревогами и горем,
Мать ждет тебя в твой опустевший дом!
Так в царствование, что за кротость славят,
По сыну плачет мать в родном краю.
И броситься на смерть, ее оставить?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!

Твоя жена проводит дни в печали.
Ты помнишь ли еще в чаду войны,
Как свадьбы день вы радостно встречали? —
Не длилось счастье и одной весны.
Про юную любовь ее так скоро
Ужель забыл ты в боевом строю?
В ком без тебя найдет она опору?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!

В стихотворении Есано Акико настолько очевидны толстовские реминисценции, что японский исследователь Кимура Ки прямо проводит параллель между стихотворением «Не отдавай, любимый, жизнь свою!» и строками из памфлета Толстого «Одумайтесь!», когда пишет об источнике поэтического вдохновения японской поэтессы. На творческую перекличку толстовского «Одумайтесь!» со стихотворением Есано Акико указывает и видный историк японской литературы Хомма Хисао в капитальном труде «История японской литературы эпохи Мэйдзи» (1943).

Одним из лучших произведений ранней антивоенной прозы Японии является роман Киносита Наоэ «Огненный столп» (1904). Киносита Наоэ был не только известным писателем, но и видным деятелем японского социалистического движения. С творчеством Толстого он познакомился рано и всю жизнь остался его последователем. Статья его «Оборотная сторона войны» (1904) отражает не только антивоенные позиции «хэймин симбун», но и идейную перекличку японского писателя с Толстым. «Мы, социалисты, — писал Киносита, — должны смело противостоять воинственным крикам и употребить все усилия на то, чтобы в условиях духовного климата нашего современного общества распространять свои идеи пером и словом. Никакие бешеные восторги по поводу морских побед Японии не могут поколебать нашего отношения к войне. . . Разве не верно то, что эта война приносит огромные выгоды лишь горстке капиталистов, а для пролетариата — это самое ужасное событие»²⁶.

Роман Киносита Наоэ отличается многоплановостью: в нем представлены высшие военные касты, раскрывается

²⁶ Цит. по кн.: Гольдберг Д. И. Очерк истории рабочего и социалистического движения в Японии в 1868—1908 гг. М., 1976, с. 122.

коррупция правящих кругов, лицемерие церкви, показана забастовка шахтеров острова Кюсю и т. д., но главная его идея — протест против войны, главная задача — показать войну так, чтобы народ возненавидел ее.

В романе есть запоминающийся эпизод: во время японо-китайской войны погиб на фронте парень из деревни. Сочтя это честью для деревни, односельчане построили ему памятник, на открытие памятника съехались многие чиновники, устроили шумное празднество. А старики, потерявшие единственного кормильца-сына, уже не могли обрабатывать арендованную землю, и помещик отобрал ее. За неуплату налогов забрали их скудный скарб и, наконец, выгнали их из хижины, напоминавшей конюшню. Оставшись без средств к существованию, старики повесились у каменного надгробия памятника. Критика Киносита носит не частный характер, она направлена против абсолютизма, порождающего войну. И в этом японский писатель близок к Толстому, который утверждал: «Деспотизм производит войну, и война поддерживает деспотизм. Те, которые хотят бороться с войной, должны бороться только с деспотизмом»²⁷.

Устами главного героя романа Синота Тёдзи автор высказывает мысль о том, что грабеж, война, ставшие «основными принципами японской жизни сегодня», обусловлены самим социальным строем, где «человек обкрадывает человека, государство грабит государство». Грабеж, совершаемый именем бога, узаконивается, а так называемый патриотизм только содействует этому. Автор страстно обрушивается на святая святых частной собственности и всеобщую воинскую повинность, называя их «условными знаками», обозначающими грабеж. Однако Синота — молодой пастор, приверженец христианского социализма, следует принципу непротивления злу насилием. Как видим, в романе «Огненный столп» отразились как пафос толстовского разоблачения войны, так и черты пацифизма русского писателя.

Но мужество и сила разума, с которыми Киносита Наоэ разоблачал войну и идеологию развязавших ее господствующих классов, принесли роману «Огненный столп» огромный успех. Он был выпущен издательством Хэйминся в 1905 г. и сразу же разошелся в 3500 экзем-

²⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 36, с. 12.

плярах. Если учесть, что сборник рассказов одного из выдающихся писателей Японии — Куникида Doppo «Судьба», изданный в 1906 г. и утвердивший его имя в литературе, имел тираж две тысячи экземпляров, то становится очевидным, что читательский успех «Огненного столпа» обусловлен прежде всего его народным, антивоенным характером. Именно в этом, наиболее существенном и главном, роман Киносита Наоэ и перекликается с творчеством Толстого.

Антивоенные традиции Толстого оказали глубокое воздействие на сознание японцев не только в начале века, но и в 20—30-х годах — в годы «пятнадцатилетней войны», когда японцы вновь опираются на Толстого в своей антимилитаристской борьбе.

Под влиянием идей Толстого в Японии участились случаи отказа от службы в армии, от участия в захватнической войне. И это уже нельзя рассматривать как выступления одиночек. Хара Хисаитиро, которому принадлежит исключительная заслуга в распространении произведений Толстого в Японии (он же является и «единоличным переводчиком» 47-томного Собрания сочинений Толстого на японский язык, изданного в 1949—1955 гг.), вспоминал уже после войны о том, как часто поступали письма от молодых людей призывного возраста в адрес «Общества распространения Толстого», основанного им в 1933 г.: «Ради тех, которые будут жить после нас, я хочу заявить во всеуслышание об отказе от воинской повинности, о своей ненависти к войне. Я знаю, что за это меня ожидает смертная казнь. В этой связи хочу спросить, какого мнения придерживается Общество распространения Толстого? Таких писем было не пять, не десять, а гораздо больше, я отвечал им однозначно: в современных условиях это безрассудство. У нас нет другого выхода, как отправляться на войну, но стрелять в воздух. Не только к военнопленным, но и ко всем народам оккупированных территорий необходимо относиться с душой Толстого... Я до сих пор с болью в душе вспоминаю эту свою нерешительность в ответах на письма молодых людей. Но тогда я не смог дать другого ответа. Ответить иначе — означало бы погнать их на собачью смерть. Это было слишком очевидно»²⁸.

²⁸ Л. Н. Толстой. Токио, 1966, с. 83.

Это написано в 1966 г. Чтобы понять Хара Хисаитиро, перенесемся мысленно в ту атмосферу шовинистического угара, в которой проходила его деятельность в «Обществе распространения Толстого». В декабре 1931 г. японские газеты сообщали о «патриотическом поступке» японки-фанатички под крупным заголовком: «В праздничном наряде молодая женщина совершила самоубийство, сделав подарок отправляющемуся на фронт мужу-поручику». И далее подробности: комната украшена фотографией императора и императрицы, пол покрыт белой хлопчатобумажной тканью. Тиёко — жена поручика Иноуэ, 21 года от роду, оделась в праздничное платье, напудрилась и перерезала себе ножом сонную артерию. На кухне для мужа был приготовлен рис с красной фасолью, на тарелке жареный окунь, что подается в особо радостных случаях. На столе оставлено предсмертное письмо Тиёко мужу: «Мой господин! Радостью наполнилось мое сердце, право, не знаю как выразить эту радость. Завтра Ваш отъезд на фронт, и я с радостью расстанусь с этим миром. Пожалуйста, о нас не беспокойтесь. И прошу Вас, отдавайте все силы без остатка родине. Это моя единственная просьба. . . На том свете, не знаю через сколько лет, увижу Вас, но буду ждать Вас. Я слышала, что в Маньчжурии очень холодно. Меня тревожит Ваш больной желудок, будьте внимательны и не простуживайтесь. В конверт вложила 40 иен, отдайте их Вашим солдатам. Молю, чтобы Вы преданно служили. Жена».

Через год, в октябре 1932 г., в печати появилось сообщение, что капитан — командир японского гарнизона, стоявшего в местечке Фушунь, собственноручно расстрелял из пулемета всех женщин, детей и стариков деревни, заподозрив их в укрытии партизан. Этим капитаном был муж той самой фанатички, которая собственной кровью и смертью вдохновляла его на ратные подвиги. . .²⁹

Фанатическое самоуничтожение «матери-патриотки» во время русско-японской войны и кровавое жертвоприношение «патриотки-жены» во время японо-китайской войны. . . Невольно вспоминается самурайское ритуальное самоубийство писателя Мисима Юкио, совершенное теперь, в наше время, в ноябре 1970 г. в центре Токио. Мисима с членами созданной им ультраправой органи-

²⁹ См.: *Гомикава Дзюмпэй. Сэнсо то нингэн* (Война и люди). Кн. 4. Токио, 1957, с. 285.

зации «Общество щита» напал на штаб Сил самообороны, чтобы спровоцировать путч солдат с целью пересмотра конституции, провозглашающей отказ Японии от войны. Когда попытка не удалась, Мисима обнажил меч и совершил харакири. Тут же тем же способом покончил с собой еще один член Общества щита...

Четыре смерти обнажают то цепкое и страшное зло, которое посеял японский милитаризм в сознании японцев. Срывать беспощадно маски лицемерия и лжепатриотизма всех форм — в этом, несомненно, главный урок Толстого для нашей современности.

В период «темного ущелья», как называют японские историки военное пятнадцатилетие (1931—1945), когда подавлялась в зародыше всякая свободная мысль, японцы вынуждены были молчать, а Хара Хисаитиро с болью в сердце советовал молодым призывникам, ненавидящим войну, стрелять в воздух, чтобы оградить их от «собачьей смерти». И даже в эти черные годы японцы не расставались с Толстым. Еще в 1941 г. Ёкэмура Ёситаро писал: «Нельзя забывать, что есть сотни и тысячи читателей, которые отдадут свои последние 50 сэн, чтобы приобрести книги Толстого...»³⁰.

...В последние годы в связи с возрождением милитаризма в Японии забываются уроки прошлого. Утрачивается чувство национальной вины, которое испытали японцы после второй мировой войны. Все чаще стали появляться произведения, апеллирующие к патриотическим чувствам читателя, в том числе биографическое повествование об офицере Хиросэ Такэо, отличившемся в годы русско-японской войны. В мае 1984 г. были организованы пышные торжества в честь адмирала Того, командовавшего японской эскадрой в цусимском сражении 1905 г. Особый шум был поднят вокруг полнометражного фильма «Высота 203» — об осаде Порт-Артура. В кадре — русский офицер, убивающий выстрелом в упор японца, которому только что дал напиток из своей фляги. Японцев опять отравляют шовинистическим дурманом.

Во время русско-японской войны Толстой решительно опровергал измышления казенной печати об агрессивности и воинственности как чертах национального харак-

³⁰ Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Антология современной японской литературы), Токио, 1954, т. 94, с. 390.

тера японцев. Ему очень понравился рассказ Н. Г. Русанова, вернувшегося из японского плена: он заверял, что японские крестьяне, рабочие, интеллигенты не питают ненависти к русским; когда пленных русских солдат и матросов вели по улицам Токио, простые японцы выражали им сочувствие, давали хлеб и одежду³¹.

С такой же решительностью Толстой опровергал ложные измышления о «кровожадности» русских, об их якобы стремлении «стереть с лица земли желтую расу». Вместо воинствующей проповеди шовинизма и расовой ненависти официальной пропаганды Толстой провозглашает идею братства и вечного мира между народами. В этом нестареющее, современное значение антивоенного наследия Толстого.

Примечательно, что еще в 1957 г. критик Кавамори Ёсидзо, размышляя о значении переводной литературы, писал: «Если бы идеи и произведения Толстого вошли в плоть и кровь японцев, Япония, может быть, не развязала эту скверную войну»³². Чтобы Япония не повторила ошибку прошлого, Кавамори Ёсидзо считает необходимым заново осмыслить толстовское предостережение «одуматься».

И сегодня набатом звучат слова из стихотворения Ямагути Кокэна «Толстой», написанного в разгар русско-японской войны:

Этот драгоценный крест
Охраняют пушки Круппа.
На священной горе Будды колокол любви
Призывает к битве кровавой.
Дикий вопль заглушил культуру,
Люди с животными побратались.
Близится конец света!
Не ошибся ли наш язык?
Неужели мы все погибнем?
Надо вытравить слово «война»,
Это украшение дьявольского словаря.
Нитью слез
Выткана книга любви.
Ее священным огнем охвачено небо.

³¹ См.: Шифман А. Лев Толстой и Восток. М., 1960, с. 356.

³² Бунгаку (Литература). Токио, 1957, т. 3, с. 243.

Взгляните! Осень печали покрыла Европу,
Бледен закатный свет,
Желтая мгла гложет крутой берег,
Скала перерезала застывшее озеро,
Кнут занес великий седобородый старец
И слышен его призыв:
«Одумайтесь! Люди!»

Пер. В. Куприянова

Слово Толстого сохраняет свое значение и в наше время потому, что «он, как писала Анна Зегерс, говорил языком борца за мир», и за это его чтут «белые, и желтые, и черные люди»³³.

³³ Лит. наследство, т. 75, кн. 1, с. 52.

АНТИВОЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Котоку Сюсуй

В последнее время от нашей литературы требуют все больше крупных произведений о войне и о военных, да и сами писатели, похоже, все больше сил отдают этой теме. Не исключено, что это в интересах будущего нашей литературы, но я опасаясь, что найдутся люди, которые используют все во вред, ибо мало кто избегает участи обратить т(ак) н(азываемую) военную литературу в средство воспевания войн и прославления воинов. Я считаю необходимым обратить на это внимание нынешних писателей и критиков.

Они утверждают, что используют бойкую свою кисть для панегириков войне и славословия в адрес воинов с тем, чтобы подогревать патриотические чувства соотечественников, поднимать их боевой дух, и что именно в этом заключается гражданский долг писателей и поэтов. Таким образом, их кисть рисует величественные панорамы грандиозных сражений и не рисует ужасных картин человеческой бойни, учит ненавидеть противника и не учит являть ему сострадание, повествует о грандиозных военных затратах и умалчивает о преступных грабежах и мародерстве, воспекает подвиги отдельных полководцев и умалчивает о десятках тысяч трупов, оставшихся на поле брани, учит тому, что гибель в бою почетна, и умалчивает о том, что имена погибших будут тут же преданы забвению, говорит о славе государства и умалчивает об опустошении казны, смакует сцены варварских схваток и не скорбит о гибели цивилизации. И они утверждают: «Мы подогреваем патриотические чувства!». Может быть, и следует поощрять того, кто исполнен любви к Родине, но откуда тогда черпать любовь к человечеству? Может быть, и следует поддерживать тех, кто поет хвалу победителям, но как тогда обрести сострадание к побежденным? Может быть, и следует вдохновлять на варварские схватки, но как тогда сохранить мир и цивилизацию? Может быть, и следует подстегивать звериные инстинкты, но как тогда быть с нашими нравственными идеалами? И если в том, что провозглашает и что воспекает поэт и писатель, нет уже ни Правды, ни Добра, ни Красоты, то как же ему тогда выполнять свою миссию и как отстаивать ценность подлинной литературы?

Если литература, призванная «стимулировать патриотические чувства», достигает своих целей, то в результате люди повсюду начнут упиваться войной, мечтать о посмертной героической славе, пускать на ветер сотни миллионов, посылать на убой десятки тысяч солдат, тормозить прогресс и приводить в упадок науки и искусства. И все это — только ради удовлетворения честолюбия отдельных политиков от военщины, только во имя тщеславия «Великой державы», только ради утоления чувства ненависти к противнику. Тут не просто упущение «чистой литературы», а на самом деле — свидетельство ее полной деградации.

Джон М. Робертсон в своей новой книге «Патриотизм и империя» рассуждает: «Некоторые считают, что наиболее качественная литература во всем исходит от звериной сущности, несовместимой с образом жизни цивилизованного человека. Это чудовищное оскорбление для литературы: когда во всем произведении нет любви, а местами только дикая ревность, и все это прикрывается псевдофилантропией, то с точки зрения этики универсальной духовности оно превращается в нечто непотребное. Кто видит в литературе духовную пищу и источник наслаждений, никогда не станет проповедовать столь низменные чувства». Я тоже хочу сказать, что это «вдохновение-воодушевление» ни в какой мере не служит благотворительным целям, а только разжигает животные страсти, и поэтому в интересах будущего нашей литературы подобные явления приветствовать не стоит.

Говорят, что воспевать войны и прославлять доблестных солдат необходимо, ибо наша литература замкнулась в сфере изысканности, утонченности, и мы не находим в ней больше произведений величественных, возвышенных, гениальных. Может быть, такое суждение небесполезно для настоящей литературы. Мы знаем, что и бессмертная классика богата произведениями о войнах и о героях. Но мы должны знать и другое: бессмертной классикой их сделало не воспевание звериных схваток, а идеалы Правды, Добра, Красоты, которые они несли в себе, и еще то, что выдающийся талант их создателей служил высоким идеалам. Да, в бессмертных произведениях прошлого, о чем или о ком бы они ни повествовали, не было нужды в войнах, в призывах к ним. Разве кто-нибудь из великих призывал: «Прославляйте священное знамя!» или: «Воспевайте Отечество!»? Возьмем Гомера — не только Грецию он славил. Шекспир творил не только ради

одной Англии, Данте — не только ради Италии. «Гамлет», «Лир», «Отелло» обрели бессмертие вовсе не потому, что вызвали к патриотизму англичан. И имя Гомера свято не из-за описаний гнева Ахилла и его триумфального возвращения, а из-за описания страданий и гибели Гектора. Гордость древнегреческой литературы составляют не военные песни троянцев, обращающие противника в бегство, а подлинная глубина чувств и глубина мысли трагедии. Не для одной страны — для всего мира творили великие писатели. Не на временную потребу — а на века. Не ради чувственных желаний — а ради духовных устремлений. Не с жестокостью — а с великим состраданием. Не во славу государственного флага — а во славу Человека. Не из ненависти к врагу — а из любви к ближним. Вот в чем их величие.

Некоторым писателям казалось: чтобы создать величественное, возвышенное, гениальное, трагическое, необходимо обращаться к войне и ее воспеванию. Но возьмем Библию, возьмем Сутру Лотоса как литературные источники — они вдоль и поперек пронизаны идеями мира и любви. Кто посмеет сказать, что это не величественно, не возвышенно?! Ду Цзымэй и Ли Бо пишут о разорении, которое несет с собой война, и молят о мире народы. Кто посмеет упрекнуть их в том, что они не достигают высот трагичности и гениальности? Я далек от того, чтоб запрещать кому-то: «Не пиши о войне!», «Не пой хвалу героям!». Вы вправе выбирать любую тему, писать о ком угодно и о чем угодно: можно и о войне, можно и о мире, можно и об отваге, можно и о любви, можно и об оружии, можно и о костяшках счетов, можно о Пекине и Тяньцзине, можно о Хаконэ и Камакуре. Нельзя только допускать лжи, подстрекательства, дикости. Нужно уповать на идеалы Правды, Добра, Красоты, на великое сострадание, на вечное, на универсальное. И если писатели изберут делом всей жизни поощрение войны и преклонение перед военными, то надо полагать, что нашу литературу погубит нечто иное, так называемая военная литература. А нашей литературе сегодня не нужны сотни «киплингов», она ждет не дождется своего Толстого. Так, как же нам быть, господа писатели и критики?

Нихондзин, 1900, 5 сент.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии .	3
------------------	---

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Метаморфозы критического субъективизма	5
--	---

М. Б. Храпченко

К проблеме истоков русского речевого стиха	41
---	----

Б. П. Гончаров

Грифос: предметное и словесное воплощение греческого мифа .	77
--	----

Г. Ч. Гусейнов

Эстетический феномен в поэзии .	108
---------------------------------	-----

Д. П. Ильин

О различии эстетических и художественных ценностей .	155
---	-----

В. В. Кожин

Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчи- вости	178
---	-----

Н. Ф. Копыстянская

Советская литература. Проблемы восприятия зарубежным читателем	205
---	-----

Л. Г. Федосеева

ПУБЛИКАЦИИ

Лев Толстой и антивоенное движение в Япо- нии	226
--	-----

К. Рехо

Антивоенная литература	249
------------------------	-----

Котоку Сюсуй

КОНТЕКСТ • 1986

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

Редактор *В. Ф. Журавлева*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Н. П. Кузнецова*
Корректор *Т. С. Козлова*

ИБ № 31941

Сдано в набор 20.06.86
Подписано к печати 24.11.86
А-10681. Формат 84×108¹/₃₂
Бумага офсетная № 1
Гарнитура литературная
Печать офсетная
Усл. печ. л. 13,4. Усл. кр.-отт. 13,65
Уч.-изд. л. 14,9. Тираж 3200 экз. Тип. зак. 566
Цена 1 р. 60 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.

1 р. 60 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»