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

Н.К.ГЕЙ

Художественность ЛИТЕРАТУРЫ

•

Поэтика
Стиль

•

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1975

В монографии Н. К. Гея получает дальнейшее развитие разрабатываемая автором концепция содержательной художественной формы, и, в частности, поэтики и стиля прозы.

В книге рассматриваются специфические свойства словесного художественного образа, место литературы среди других форм общественного сознания.

В работе исследуется проблема художественной ценности в искусстве. Концепция автора строится на анализе большого конкретного материала классической русской и советской литературы.

Ответственный редактор
А. С. МЯСНИКОВ

Г $\frac{70202-300}{042(02)-75}$ БЗ—20—37—75
© Издательство «Наука», 1975 г.

I

Введение

Художественность литературы — это проблема ее сущности, специфики и эстетической активности. Она сразу же выделяет предмет нашего исследования из других сфер, проводя четкую грань между искусством и неискусством.

Художественность является таким свойством и свойством *ведущим*, которое ставит произведение искусства в особое положение по отношению к другим областям человеческого сознания, к научному и техническому мышлению, достигшему блестящих успехов в космосе, в создании «электронного мозга», в раскрепощении грандиозных природных сил и циклопических энергий.

Открытия научно-технической революции и научная методология проливают свет на природу и назначение искусства, помогают понять современные механизмы эстетических процессов в художественных структурах. Однако, продвигаясь довольно далеко на узких участках изучения художественного феномена современными методами исследования, ученый сталкивается с дилеммой: или рассматривать эти методы в качестве сугубо вспомогательных в области искусства, или признать, что художественность искусства является последней цитаделью на подступах к самой сокровенной сущности искусства, которая должна пасть под натиском точных методов, уступить натиску математических выкладок. И снова, и снова возникают дискуссии, на которых одни стремятся уловить и передать в строгой формуле научного языка «пленительную иллюзию», а другие вспоминают пушкинский афоризм о невозможности «поверить алгеброй гармонию».

Иными словами, вопрос поставлен таким образом: точные методы современной науки и целостное ядро искусства. не сводимое к точной формуле. Подобное утверж-

дение не бросает тени на научный универсализм и не предполагает иррационализма художественного образа. Скорее всего исследователи искусства и литературы переживают ситуацию, аналогичную той, в которой оказались физики после введения Бором принципа дополнительности. Нильс Бор поставил вопрос об общеметодологическом значении этого принципа и о возможностях, допускающих более широкую его интерпретацию и применение. И не исключено, что научный анализ и научное обобщение, с одной стороны, и художественный синтез и художественная неповторимость — с другой, находятся в таком соотношении между собой.

В связи со спецификой и особенностями литературного произведения, прежде всего словесного художественного образа, необходимо помнить о превращении жизненного содержания в содержание искусства. В художественных образах и эстетических идеалах живет эпоха, их породившая, а жизнеспособность художественного творения — его практическое всестороннее испытание «на художественность».

Жизнь, окружающая действительность, реальные коллизии проявляются не только в тематике, проблематике, сюжетике и конфликте произведения, но и в формообразовании, в структуре образа, входят в него не только извне, но как бы и изнутри. Жизнь в искусстве становится и соавтором и оппонентом писателя. Сказать это — значит утверждать, что в искусстве художник творит, как сама природа (Гете), и вместе с тем художник приходит в мир, чтобы с ним не соглашаться (Горький). Таковы два несовместимых и вместе с тем необходимых принципа искусства.

Общеродовое свойство искусства получает конкретно-исторические формы проявления в литературном образе: соотношение объективного жизненного содержания и идейного содержания, их удельный вес и механизм взаимодействия в литературном образе меняются в зависимости от методообразующих принципов образной системы, претерпевая значительные сдвиги и изменения в зависимости от того, порожден ли этот образ романтическим, натуралистическим или реалистическим методом.

Искусство пришло из дымки тысячелетий. В эпоху мифов оно было единственной «наукой», а в наши дни

самая молодая из наук побуждает горячие головы «учить» электронно-счетные машины выполнять функцию писателя, композитора, художника.

И хотя трудно представить плодотворность подобных творений, еще труднее, видимо, объяснить, зачем нужны машинные сочинения. Проще вообразить роботов, «дорослих» до воспроизведения себе подобных и даже до услаждения своего электронного слуха опусами собственного сочинения, чем ответить на вопрос о «пользе» машинной музыки для человека. На первый взгляд, такой поворот мысли может показаться казуистикой уязвленного самолюбия человека; самолюбия, готового воздвигнуть преграду безграничному совершенствованию кибернетических устройств, которые способны уже теперь делать многие интеллектуальные операции лучше и быстрее человека. Но на самом деле суть вопроса в другом: в принципиальной незаменимости искусства не только «машинным производством», но и любым другим видом человеческой деятельности. Как бы близко ни шло образное и логическое мышление, «плечо к плечу», но если бы искусство отличалось от научного постижения мира лишь формой познания, то параллельное существование науки и искусства оставалось бы необъяснимым, по существу совершенно загадочным явлением.

С подобной трудностью уже встретился Гегель. При огромном диалектическом чутье немецкий философ вынужден был потеснить искусство, отдать предпочтение философскому сознанию. Он предвидел реальные трудности, которые ждут искусство в усложняющейся жизни.

И все-таки искусство не уступало своих позиций. На протяжении веков наука и искусство развивались не одно *вместо* другого, а *вместе*. Более того, познание мира было и самопознанием человека, а осознание своего значения в мире и своего отношения к нему было предпосылкой познания Вселенной. Поэтическая импровизация прокладывала дорогу смелому полету фантазии, без которой невозможно строгое научное мышление. Фантазия открывала бескрайние пределы за рамками известного, ограниченного тем, что есть. В свою очередь трезвый анализ фактов и мера удерживают полет воображения, чтобы не ринуться в бездну фантасмагорий.

В искусстве человек осознает свои творческие возможности, мыслит мир не только по законам необходимости, но и по законам красоты. В науке многообразие и богатство мира познаются в их закономерном отношении к общему, главному, тогда как неисчерпаемость мира, его сложность, а также многообразие выражения общего в индивидуальном оказываются в поле зрения искусства, выступают в качестве необходимого момента художественного исследования жизни. В древности существовало изречение: одно есть многое. Неоднократно В. И. Ленин отмечал неисчерпаемость единичного, в котором проглядывает множество [1]. Пожалуй, именно искусство в состоянии проникнуть во всеобщее, охватывающее собой и богатство особенного, и бесконечность индивидуального.

Овладение многообразием реального бытия открывает дорогу неповторимо индивидуальной человеческой личности, без которой немыслимо ни высокоорганизованное общественное развитие, ни современная цивилизация, ни зрелая культура. И в искусстве перманентно совершается процесс осознавания человеком себя и как творца и как личности. В акте творчества и в акте восприятия произведения происходит воплощение универсальной творческой личности и, следовательно, универсальное присвоение окружающего как объекта эстетического освоения. Личность самоутверждает себя в творческом акте.

И борьба за художественность, за гармонию, за идеальное содержание оборачивалась у большого художника, будь то Микеланджело, Рафаэль, Моцарт или Пушкин, борьбой *за* человека и *против* того, что мешает максимально осуществить свои человеческие потенции; за свободное и разумное человеческое общество.

«Чем больше я думаю, тем больше считаю, что нет ничего более художественного,— писал Ван-Гог,— чем любить людей» [2]. Есть все основания рассматривать художественное произведение как универсальную концепцию бытия, в которой жизнь отражена и осмыслена во всех звеньях содержательной формы, в органическом единстве его

[1] См.: *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 104.

[2] *В. Ван-Гог.* Письма. М.— Л., «Искусство», 1966, стр. 8.

эстетической природы и его гуманистической направленности. Искусство раскрывается навстречу человеческим потребностям и становится источником прекрасного.

Отказ от гуманистической направленности искусства равносилен отречению от человеческой личности, когда ее приравнивают электронному роботу, которому доступно быть «умнее» и «быстрее» человека, но которому никогда не стать человеком. Некоторые ученые допускали, что при высоком научном и техническом совершенствовании в принципе не будет преград для превращения человека на одном конце линии передач в закодированную информацию, а затем в любом отдаленном пункте земного шара по полученным данным восстановить его из новых элементов с исчерпывающей полнотой.

При этом вопрос, будет ли возникшая таким образом новая ипостась человека идентична той личности, которая была дематериализована, как говорят, «на входе», даже не был поставлен. Хотя обозначенные перспективы захватывают воображение, тем не менее в интересующем нас вопросе возможен лишь единственный ответ, основанный на принципиальной неповторимости личностного «Я» каждого человека, на неисчерпаемости индивидуального опыта и опыта предшествующих поколений, запечатлевших себя в данной личности, начиная с биофизики и кончая культурой.

Стихи Пушкина могут быть имитированы бездарным подражателем и блестящим пародистом. Они входят в качестве живой традиции в творчество современного поэта и становятся исходной программой для опытов электронно-счетной машины. Но пушкинская поэзия и гармония так же неповторимы, как и его личность и все то, что нашло в ней свое выражение.

Есть не только формальное, но и качественное несходство познания в науке и искусстве, причем такое, которое не допускает замещения одного вида другим. Сосуществование науки и искусства обусловлено различиями в подходе и освоении содержания жизни, реальной действительности. Отметим моменты несовместимости конкретно-образного и теоретико-логического мышления и вместе с тем подчеркнем их глубокое внутреннее един-

ство, заложенное в объективном характере постигаемого содержания.

То, что когда-то было у пифагорейцев мистической гипотезой, стало постепенно превращаться в научно переосмысленное представление о внутреннем единстве всего существующего.

В трактате Кеплера «Гармония мира» (1619) выражена мысль об общности законов, управляющих и Вселенной и лежащих в основе музыки. Спустя два века Гете сформулирует ту же мысль применительно к искусству вообще: «Прекрасное — манифестация сокровенных сил природы, без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми» [3]. А еще век спустя, отправляясь от кеплеровской всеобъемлющей идеи, Хиндемит создаст симфонию «Гармония мира», построенную на сопряжении большого и малого, космического и человеческого бытия.

Зависимость образной системы, художественного метода и стиля от научных концепций, господствующего научного метода и идеологических систем эпохи подчеркивалась многократно, но почти не изучено обратное воздействие искусства. Это то, что внесено в развитие нашей мысли современностью. Альберт Эйнштейн увидел в музыке Моцарта прообраз миродержавного гармонического принципа, и глубокое убеждение в истинности своего прозрения руководило ученым при разработке единой всеобъемлющей «простой» и «изящной» теории поля. Музыка была необходимостью и для Макса Планка, создателя квантовой теории, самая ранняя работа которого «Темперированная нормальная гамма» была навеяна Бахом.

По словам Луначарского, «музыка с необыкновенной силой отражает некоторые важнейшие законы и космоса, и человеческого общества, и человеческой натуры» [4], схватывает их в борении гармонии и дисгармонии, в устремлении к разрешению. Теперь крупнейшие ученые все настойчивее говорят о том же. Так, например, считают, что даже конструирование реакторов должно стать делом не только ядерщиков, технологов, электриков, меха-

---

[3] *И.-В. Гете.* Собр. соч. в тринадцати томах, т. X, стр. 717.

[4] *А. В. Луначарский.* В мире музыки. Статьи и речи. М., «Советский композитор», 1958, стр. 124.

ников, но и специалистов особого рода, которые бы были сродни во многом музыкальному мастеру, творцу эоловой арфы, благозвучный строй струн которой поет на ветру.

Архитекторы пишут о необходимости привлечь к разрешению градостроительных проблем наряду с инженерами и строителями также художников, скульпторов, поэтов и даже музыкантов, потому что, как считает Жан Луи Рей, «для решения проблем, стоящих перед нашей поистине фантастической эпохой, недостаточно одних инженеров; в этой работе должны участвовать и художники. Со свойственной им интуицией они должны даже принимать участие в решении самых сложных конструктивных задач.

Живопись служит мне одним из средств, способствующих непосредственному проявлению воображения и вдохновения. Современная живопись позволяет художнику в порыве вдохновения представить себе картину будущего, быть может более верную, чем та, которую получают на основе самых основательных расчетов» [5].

В эпоху теории относительности и квантовой механики, свергнувших истины, казавшиеся очевидными, происходит упрочение представлений о монизме эстетического принципа гармонии и гармонии мироздания. Прекрасное — соратник научного постижения истины и самостоятельное начало, без которого многое «навсегда» останется за порогом осмысления.

Исследование художественности идет сразу по многим линиям, но при этом ни одну из них нельзя оставить без внимания. Изучая художественность, мы занимаемся спецификой художественного образа, но берем его совершенно в ином аспекте, чем тогда, когда анализируются специфические черты искусства. Художественность как предмет исследования предполагает рассмотрение в комплексе формальных, смысловых и ценностных аспектов и сторон образа, произведения искусства.

Художественность не количественный, а *качественный* показатель, и поэтому нельзя найти «общий знаме-

---

[5] *Мишель Рагон.* Города Будущего. М., «Мир», 1969, стр. 177.

натель» для характеристики его и у Пушкина, и у Бенедиктова, и у Гоголя, и у Булгарина или в трагедиях и Островского, и Сумарокова. Если пробовать идти этим путем, в лучшем случае обнаружатся общеродовые свойства литературы, но мы ни на шаг не продвинемся в понимании художественного гения, способного совершить подвиг Прометея. Известно, что древнегреческий герой, заботясь о беззащитном человеке, похитил у Зевса огонь, а у Афины и Гефеста — премудрое умение и мастерство в обращении с огнем и металлом. Вместе с ремеслами, согласно древнему мифу, пришло мастерство, творчество, возникло искусство [6]. Итак, творчество предполагает мастерство, мастерство — творчество.

«Художественность есть творчество» [7],— сказано Белинским. Итак, художественность — нечто такое (воздержимся пока от более определенных терминов), без чего искусство не существует не вообще как родовое понятие, а практически, в каждом конкретном случае.

В. В. Виноградов предложил для обозначения вершинных степеней художественного качества употреблять термин «поэтический»: «Выражение «художественная литература» вовсе не указывает на то, что под этой вывеской представляются только поэтические произведения (даже если признать, что категория «поэтического» совсем не исчерпывается областью стихотворства). Ведь о многих стихотворениях можно с полным основанием сказать то, что когда-то совершенно несправедливо Тургенев произнес о стихах Некрасова: «поэзия в них и не ночевала»...

Далеко не всякое литературно-художественное произведение — произведение поэтическое. Между тем всякое поэтическое произведение художественно» [8].

В такой трактовке ослаблено значение термина «художественный», сделана невольная уступка малохудожественному в искусстве. Думать, что общеродовые признаки искусства присутствуют в любом произведении, даже в

[6] См.: *Платон.* Избранные диалоги. М., «Художественная литература», 1965, стр. 62—63.
[7] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, стр. 172.
[8] *В. В. Виноградов.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 161.

таком, «где поэзия не почевала», равносильно допущению искусства без искусства, улыбки чеширского кота у Льюиса Кэррола без самого кота. Такой улыбкой, по жалуй, улыбается современному человеку «массовое искусство».

Любая эстетическая категория, оторванная от своего конкретного носителя, превращается в абстракцию [9]. Такой же абстракцией будет и художественность, если она отождествляется не с сущностью искусства, а с ее видимостью, с претензией на сущность. Художественные и поэтические свойства искусства лежат в разных плоскостях, но предлагаемый В. В. Виноградовым принцип деления на художественное и на поэтическое узакопивает положение, при котором по одной шкале для исследователя-историка — искусство и имитация искусства «сосуществуют», а по другой шкале — при оценочно-критическом подходе — происходит их разделение.

Художественность — своеобразный «водораздел» между искусством и неискусством. Ею закрепляется наличие родовых признаков искусства, его специфика, они проявляют себя на известном качественном уровне, без этого уровня эстетическое явление перестает существовать. Оно перестает быть искусством, и видеть в нем наличие специфики искусства бессмысленно. Художественность, таким образом,— показатель творчески осуществленной природы искусства. Художественность — это искра жизни. Пока она не проскочит, произведение остается мертворожденным. Нехудожественное произведение претендует на то, чем оно не является. Понимание специфики, а тем более оценка произведения невозможны без объективного существования определенного уровня, генетической границы возникновения подлинного искусства. Внешне художественное от нехудожественного не отличается ничем, и вместе с тем — всем, как живая рука и слепок. Произведение «живет» высокоорганизованной жизнью,

---

[9] В. Шмид определяет поэтическое искусство как находящееся между вечным и временным, бесконечным и конечным, реальным и нереальным (см.: *W. Schmied.* Das Poetische in der Kunst. Nürenberg, 1960). Но это настолько широко, что, несомненно, распространимо почти на все эстетические категории.

включается в литературный процесс, участвует в «обмене» идей и чувств, идущем в обществе.

Проблема художественности ставит нас перед пониманием *целостного* (специфика искусства) и *ценностного* (аксиологический аспект) знания.

Сегодня во многих областях человеческого знания происходят поистине революционные преобразования. Бурные изменения совершаются в недрах существующих представлений о мире и человеке. Невозможно пройти мимо поразительных открытий в естественных науках, возникают новые специальные дисциплины, вырабатывается новая научная методология. Начиная с прошлого века литературоведение испытывает это воздействие «со стороны». Возникновение теории Ч. Дарвина привело к тому, что идеи эволюционизма стали прилагаться к историко-литературному процессу. Фердинанд Брюнетьер обращается к изучению эволюции жанров. З. Фрейд находит многих сторонников среди литературоведов и эстетиков. Начинается вторжение идей психоанализа в исследования художественного творчества. На Западе в литературоведении все больше проникают идеи позитивизма, прагматизма, структурализма и других философских школ.

Но механическое перенесение методологического принципа из точных наук в гуманитарные ставит одну область знания в вассальное положение по отношению к другой. При этом оказывается возможным в лучшем случае сказать о применимости общего принципа к фактам, которые иллюстрируют и подкрепляют уже найденное.

Решая вопрос, что́ следует видеть в произведении, Гегель редуцировал литературу до уровня идеи, И. Тэн — до факта, З. Фрейд — до либидо, К. Юнг — до архетипа, вульгарные социологи — до экономики общества. Известны направления в литературоведении, сводящие творческий акт художника и его произведение к отражению биографии творца, а то и патологических его отклонений; другая крайность — изучение оголенных логических идей, суммой которых произведение якобы и является.

Что же касается некоторых современных исследователей, то подчас литературное творение низводится ими до уровня формальной структуры, символа, семантического знака. Все это модус сведения сложного к простому.

Поразительные открытия последних десятилетий в области кибернетики, математической логики, теории информации, структурной лингвистики, а также в целом ряде других областей не могут не наложить отпечатка на тип и способ современного мышления в целом. Но принципы структуры и организации динамической системы, механизм обратных связей и основных положений теории информации не обладают универсальностью, которая позволяла бы им автоматически распространяться на искусство.

В определенных случаях возможно количественное выражение, математическая интерпретация явлений искусства и его восприятия. В этом отношении показательна книга профессора Страсбургского университета А. Моля, применившего данные теории информации к процессам эстетического восприятия. Вместе с тем французский исследователь сам отметил, что «наиболее очевидный недостаток теории информации в ее простейшей форме, когда ее применяют в области психологии, состоит в том, что в этом случае она выступает как *атомистическая* теория, пытающаяся описать действительность, разлагая ее на простейшие элементы» [10].

При таком разъятии предмета исследования и подстановки на место художественного организма отдельных его структур неизменно происходит то, что исследуемый объект и особое эстетическое качество искусства, «художественность», исчезают и можно легко пройти мимо и даже не заметить, что мы имеем дело уже не с произведением как таковым.

Наука об искусстве давно и упорно бьется над расшифровкой природы художественного творения, может быть, как раз потому, что эстетический объект является таким феноменом, который способен при дальнейшем глубоком исследовании открыть совершенно новые горизонты для многих научных областей человеческого знания [11].

---

[10] *А. Моль.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., «Мир», 1966, стр. 32. (Курсив автора.— *Н. Г.*)

[11] Исследователь мифа структурными методами К. Леви-Стросс отмечает плодотворность для его научных изысканий творческого

Исследователи подчас уходят от художественного целого, видя в нем что-то непонятное или несущественное, и тем самым проходят мимо главного — *художественного синтеза.* Они дают однозначные ответы, не совместимые с предметом исследования, разнимают на элементы нечленимое и найденное в частном принимают за сущность целого, но нельзя неисчерпаемое исчерпать формулой или тезисом. Решение не дается в руки по частям. Но, может быть, именно в этой особенности эстетического феномена содержатся скрытые от нас возможности, обнаружение которых даст много нового и для кибернетического моделирования. Принцип художественного синтеза должен быть положен в основу понимания эстетического освоения действительности.

Предостерегая против мифов о частях и целом, порожденных структурно-кибернетическим типом мышления на современном этапе его развития, известный английский кибернетик Ст. Бир обращает внимание на фетишизм морфологически-структурного принципа искусственных систем, которые в силу серийно-элементных сочленений конструкций, положенных в их основу, обладают «ничтожно малым разнообразием», и потому «металлические шкафы, в которые они заключены, сияют сверкающими циферблатами и тумблерами, и в то же время в них гремят скелеты богов и титанов, вышедших из сумерек мифологии» [12].

В подлинных произведениях искусства нельзя найти «скелет» живого или упрекнуть их в «ничтожно малом разнообразии». Но даже «ничтожно малое» в каждом из них обязательно содержательно и значительно настолько, что общее оказывается прочно соединенным с художественно-неповторимым. В искусстве общее выступает в индивидуальном, неповторимо конкретном выражении.

опыта музыки, творчества Рихарда Вагнера. Он пишет: «Следовательно, музыкальные формы могут быть для нас источником уже эталонированного опыта» и далее следует отсылка на пример исследований подобного рода в работах Марселя Гране, Жоржа Дюмезиля и Анри Грегуара (*Claude Lévi-Strauss.* Mythologiques, I, Le cru et le cuit. Paris, 1964, p. 23—24).

[12] *Ст. Бир.* Кибернетика и управление производством. М., «Наука», 1965, стр. 314.

Индивидуально-специфическое в содержании и форме не отрицает организующий принцип искусства, а делает его разветвленным, многообразным, многозначным и тем самым качественно отличным от любого логического принципа организации мыслительного материала. Тут-то и совершается столкновение исходного постулата неисчерпаемости и неповторимости содержательной художественной формы с однозначностью и общеобязательностью как принципа понимания и взаимопонимания, как принципа мышления.

Изучение художественности, понимаемой как синтетическое качество, предполагает рассмотрение общих закономерностей искусства на конкретном материале, в нашем случае — на материале словесного художественного произведения [13]. При таком подходе художественное качество не существует без реального носителя, а словесный материал в искусстве оказывается образованием иного порядка, чем в разговорной, научной, публицистической практике.

Исследователь художественности идет во многом одним путем с исследователями поэтики, стилистики, языка литературы, которые также исходят из принципа содержательной формы. Но если в ходе анализа поэтики суммируются и обобщаются приемы и средства, характерные для определенной совокупности явлений, взятых в значительной мере обособленно от других сторон художественного целого, то при исследовании художественности исходят прежде всего из конкретного произведения как единственно возможной системы осуществления творческого замысла. Поэтика допускает обращение к частным и изолированным явлениям формы, а изучаемый факт берется в контексте сопоставления с аналогичными или близкими фактами из другого ряда.

При исследовании художественности мы проникаем внутрь замкнутой системы, сложного и целостного организма, который предстает живым образованием бесконечных взаимодействий и связей, и наша мысль постоянно

---

[13] В дальнейшем определение «художественный» перед словами «образ», «произведение», «форма», «текст», «структура» — будет опускаться во всех случаях, где речь идет об искусстве.

пробегает путь от слова к образу, от образа к системе образов, от формальной структуры к художественной правде и концепции произведения, а затем от общего содержания возвращается через все звенья формы к материалу, организованному в структурное целое, подчиненное единому принципу.

«Секрет художественности» и заключен в нерасторжимом слиянии различных слоев, образований, структур в единую законченную значащую систему, целый неповторимый художественный мир, каким является произведение, носитель этого единства и многомерности.

В настоящей книге автор продолжает разрабатывать концепцию художественности, изложенную первоначально в монографии «Искусство слова» (1967) и развитую затем в ряде последующих работ, значительно обогатив ее новыми аспектами и дополнив новым материалом.

II

Поэтическое слово

СЛОВО-ЗНАК — СЛОВО-ОБРАЗ

Еще Лейбниц интересовался ролью языка в процессе познания. Эта проблема стала предметом развернутых и всесторонних исследований, посвященных отношению языка и познания, языка и мышления, логики и языка. Если для языковеда, исследующего закономерности языка и речи, слово предстает в диапазоне между чувственной и логической ступенями познания, если для психолога важна первая, а для логика — вторая ступень, то исследователя эстетических свойств интересуют художественные возможности слова, разомкнутого как в «мир вещей», так и в «мир мысли». Любое «расщепление» этого единства приводит к односторонности.

«Реальность для человека существует только как идея...идея реальности есть продукт искусства, и так как реальность есть идея, реальность есть создание художника» [1]. Это, так сказать, ставка на дематериализацию действительности и деконкретизацию материала образа в символе, это отталкивание от вещности, натуралистичности в искусстве. Ей противостоит тенденция с обратным знаком: на место романа воображения ставится роман наблюдения, эксперимента. При этом считается, что достаточно собрать фактический материал, и роман «сложится» сам сугубо конструктивным способом.

Лингвисты, естественно, исходят из двуединой, двумерной сущности слова. «Язык я рассматриваю,— писал Гердер,— как огромное количество зримых мыслей» [2]. «Зримые мысли» — словосочетание, предельно обнажающее двойственность и вместе — неразложимое единство словесного содержания. Двуединая природа последнего,

---

[1] *C. Gray.* The cubist conception of reality.— «College Art Journal», vol. XVI, 1953, N 1, p. 23.

[2] *J. Herder.* Werke in fünfte Bände, Bd. 2. Weimar, 1957, S. 369.

по-разному выявленная, становится достоянием различных сфер общественной практики. Речь при этом идет, разумеется, не об абсолютных признаках деления, а о некоторых качественных характеристиках такого деления. Так, смысловое начало слова «открывает» перед ним сферу абстрактных сущностей, выводит его на орбиту логического понятийного мышления, а конкретное — позволяет быть как бы слепком с действительности, предметно-объективным представителем действительности.

Художественное произведение, воссоздавая целый мир, передает не бывшее как бывшее, а точнее — как существующее *сейчас*, *здесь*, и через художественное свидетельство читатель приобщается к определенному жизненному содержанию как к своему собственному опыту.

Специальные работы о языке и мышлении позволяют считать, что за каждым словом стоят мысль (понятие) и реальной объект мысли, его свойства, качества и проявления. Для логика и лингвиста текст не просто связан с мыслью, а буквально содержит ее в себе [3]. Без предмета суждения не может быть суждения, но сам предмет суждения (т. е. подлежащее мысли, ее реальный объект) не входит в структуру суждения непосредственным ее элементом, потому что он существует вне сознания [4]. Он присутствует не прямо, а опосредованно, как содержание мысли. Отсюда и возможен переход к созданию логики в качестве общего основания всех наук (независимо от их конкретного предмета исследования). Это «то, чем пользуются для того, чтобы из него вести доказательства, а не то, относительно чего ведется доказательство, и не то, что доказывается [5]. Другими словами, логик имеет дело не с предметом мысли, а с самой мыслью. Именно она и является предметом суждения, так как знание общего невозможно непосредственно через чувственное восприятие.

---

[3] См.: *А. Д. Наседкин.* Язык как средство формирования мысли.— Сб.: «Язык и мышление». М., «Наука», 1967, стр. 70.

[4] *В. В. Бабайцева.* О выражении в языке взаимодействия между чувственной и абстрактной ступенями познания действительности.— Сб.: «Язык и мышление», стр. 58—59.

[5] См.: *Аристотель.* Аналитики. М., Госполитиздат, 1952, стр. 203, 241.

Однако язык способен не только обозначать предметы, но и изображать их по-своему. В логике этот «эффект присутствия» не идет далее поминативной, описательной функции языка. Но в художественном своем функционировании языка мы переходим от описания объекта, существующего вне и независимо от данного слова, к воссозданию объектов с помощью слов, в своем эмпирическом существовании объектов мнимых, но ни в чем не уступающих логическим реалиям языка, кроме их *фактической* истинности. В этой связи небезынтересно свидетельство Мохандаса Ганди: «Здравый смысл подсказывает мне теперь, что Харишчандра не мог быть историческим лицом. И все же Харишчандра и Шравана продолжают оставаться для меня действительно существовавшими людьми» (речь идет о персонажах произведений.— *Н. Г.*) [6].

В произведении рассказываемое не существует вне повествования, а возникает как художественная правда развертывающегося образа. Требуя в прозе мыслей и мыслей, Пушкин в собственном творчестве показал, что в повествовании речь идет не о логической, понятийно-абстрактной стихии мысли, а о мысли конкретной, ставшей особой действительностью. В прозаическом повествовании, в поэтическом выражении мысль и предмет мысли даются нам в самом осуществлении художественного произведения. В единстве разных сторон произведения происходит развертывание образа. Он строится в многоразличных отношениях конкретного и интеллектуального содержания. В опредмечивании мыслей и осмыслении вещей и реализуются художественные возможности образа.

Писатель мыслит жизнь в характерах, поступках, конфликтах героев, их отношениях, переживаниях, перед ним проходят картины природы, события, сопровождающие их эмоциональные образы, общая атмосфера произведения, но, чтобы возникла эстетическая реальность, он

---

[6] *М. Ганди.* Моя жизнь. М., Изд-во Восточной литературы, 1959, стр. 46. И как бы подтверждая сказанное Ганди, никогда не существовавшим на свете Ромео и Джульетте, Тому Сойеру и Гекльбери Финну, Шерлоку Холмсу, Дон Кихоту и Санчо Пансе, андерсеновской Русалочке поставлены памятники на улицах и площадях современных городов.

должен «положить» их на бумагу, выразить и изобразить в словах, и здесь-то и возникает логика иного порядка, динамический ритм развертывания содержания, образной необходимости соединения слов в новые единства, не известные понятийной логике и образующие поэтические идиомы. «Поэтический образ есть ... обмен формой, назначением или целью между предметами или идеями Природы. У него есть свои плоскости и свои орбиты. Метафора соединяет два антагонистических мира посредством конного скачка воображения» [7],— писал Гарсиа Лорка.

Разные художники могут по-своему использовать подвижную систему отношений, заключенную в номинативной и понятийной функции слова, но они не могут взять одну из этих сторон и отбросить другую. В образе существует особая система отношений между способом изложения содержания, его словесным развертыванием и событийной логикой того, что в образном содержании присутствует как внеязыковая, внесловесная данность.

До последнего времени не имелось достаточного материала для широкой постановки проблемы о знаке и значении в разных сферах. Развитие кибернетики, теории информации и математической логики сделали эти вопросы обязательными и для понимания искусства. В известных пределах в литературном произведении допустимо выделять логику словесного материала и логику жизненного содержания. Но такое разграничение условно, имеет строгие границы, когда же с ними перестают считаться, возникают крайности вульгарного формализма или натуралистического иллюстративизма.

Ошибка двух крайностей при подходе к литературе и заключается в том, что слово рассматривают или как изолированное от реальности явление, или в нем видят только переносчика чего-то внешнего этому слову, такого, что передается любыми другими средствами информации. При таком подходе словесный образ превращается в одну из разновидностей многочисленных знаковых систем: он указывает, сообщает, отсылает нас к внешнему для него содержанию, «называет», «информирует». При этом забы-

[7] «Вопросы литературы», 1969, № 1, стр. 127.

вают, что в искусстве слово содержательно в себе. Оно не только сообщает, но и как бы вбирает сообщаемое, мир присутствует в нем, оно не только утверждает существование объекта, но и «*изображает*» его, тогда как для логиков слово — лишь понятие, соотнесенное с предметом обозначения как *условный знак* некоей мыслительной сущности, приписываемый говорящим тому, о чем говорится.

Готлиб Фреге установил грань между смыслом и значением слова и предложения. Он считал, что смысл возникает не из значения имени, которое есть прямое соотношение звукового комплекса и факта, но из способа, каким имя обозначает предмет. Поэтому, согласно его взглядам, следует относить к «пустым» слова, которые имеют смысл, но не соотнесены с предметом, т. е. определенным конкретно-вещественным значением [8]. Исследователь устанавливает запрет на употребление «пустых» слов в логической системе, так как они вводят нас в обман тем, что играют роль «собственных имен», выступая в качестве мнимых объектов. И не случайно наука ставит знак равенства между метафорой и фикцией [9].

Нетрудно увидеть, что на «пустых» словах, словах-фикциях, перед которыми захлопываются двери храма науки, строится словесное искусство. Искусство не претендует на буквальную действительность своих вымыслов. Поэтому с точки зрения строгой логики и возникает представление о несерьезности и известной бессодержательности произведений, целиком составленных из слов, за которыми, казалось бы, ничего не стоит. И возникает утверждение, показывающее огромную дистанцию между научным и художественным произведениями. Сошлемся на Шольца, одного из современных логиков-программистов, кратко сформулировавшего идею Ч. С. Пирса: «Утверждения, не поддающиеся преобразованию в суждения, которые как-то могут быть проверены...вообще не подлежат обсуждению» [10]. Они остаются за рамками предмета логики.

---

[8] *G. Frege.* Über Sinn und Bedeutung.— «Zeitschrift für Philosophische Kritik», 1898, Bd. 100, S. 26—27.

[9] *Г. Клаус.* Сила слова. М., «Прогресс», 1967, стр. 173.

[10] *H. Scholz.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce.— «Deutsche

Брехт в статье «Лирика и логика» приводит фразу, сказанную одним математиком в адрес «Ифигении» Гете: «Хорошо, но что это доказывает?» — и иронизирует над таким подходом к творению художественной фантазии [11].

Утверждения искусства не поддаются ни эмпирической, ни логической проверке, они не могут быть «доказаны» с помощью преобразования в логические суждения.

Но постулаты, которые, казалось бы, ставят под сомнение словесный образ, способствуют пониманию его эстетической функции, исходя из заключенного в слове конкретного содержания. Вот, например, как обосновывает свою ассоциативную, хотя и очень конкретно-изобразительную, поэтику Витезслав Незвал: «Я не представляю себе дерево как понятие естествознания, как понятие вообще. Для меня это дерево, с которого служанка срывает белье перед грозой, в тот самый момент, когда по городу тарахтит мотоцикл местного архитектора» [12].

А в собственных стихах поэт говорит:

Я леплю шевелением уст
Современности облик, как бюст.
Мысль моя мотыльком на страницу
Неизвестно откуда садится.
. . . . . .
Бытия красоту я рисую.
Миг заковываю в броню,
Впечатленье, как камень, граню.

«Сигнал времени». Перевод
Б. Пастернака.

Читая книги, Алеша Пешков так отчетливо представлял себе прочитанное, что был поражен колдовской силой печатной строчки и, не понимая скрытой в художественном слове тайны, рассматривал страницы на свет.

Исходя из конкретного содержания слов, писатель воссоздает художественную правду, причем соединение слов

Literaturzeitung». Wochenschrift für Kritik der Internationalen Wissenschaft. Berlin, 1963, Heft 14, S. 137.

[11] *B. Brecht.* Lyrik und Logik.— «Brecht Schriften zur Literatur und Kunst». Berlin und Weimar, Aufbau' Verlag, 1966, Bd. II, S. 145.

[12] *Витезслав Незвал.* Избранная лирика. М., 1968, стр. 77.

не произвольно, а зависит от смысла и значения составляющих элементов, и с этим необходимо считаться. Но чем более завершен в себе образ как целое, тем более определен его организующий принцип и реализованная в нем необходимость. В результате слово получает особый, уже не словесный, а образный смысл, и в этом его отличие от «пустых» имен в логике. Поэтическое содержание слова предполагает существующим в художественном мире то, что в нем названо.

При явной несоизмеримости слово и обозначенный им факт — одно целое в произведении. И суть искусства заключается в том, что слово выступает не как средство информации или сообщения, но как актер, в котором видят не его самого, а его перевоплощение в другого человека. Когда писатель пишет: «В мире было яблоко. Оно блистало в листве, легонько вращалось, схватывало и поворачивало с собой куски дня, голубизну сада, переплет окна» [13], то это не называние объектов в слове, а скорее превращение слов в называемые объекты. Поэтому читатель не замечает и не запоминает слов, а в его сознании возникают, складываются образы, позволяющие воспринимать их как доподлинную реальность, обладающую объемом, цветом, вкусом, запахом и звуком.

Условно и приблизительно разделение, которое мы находим у Э. Сепира, считающего, что «литература движется в языке, как в своем средстве, но это средство обнимает два пласта: скрытое в языке содержание — нашу интуитивную регистрацию опыта, и особое строение данного языка — специфическое «как» этой нашей регистрации опыта».

И далее:

«Литература, которая питается по преимуществу (никогда полностью) низшим пластом,— скажем, пьеса Шекспира, переводима без особого ущерба для своего содержания. Если же литература движется более по верхнему, чем по низшему, уровню,— хороший пример являет лирика Суинберна — она фактически непереводима» [14].

---

[13] *Ю. Олеша.* Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1956, стр. 272—273.

[14] *Эдуард Сепир.* Язык. Введение в изучение речи. М.— Л., Соцэкгиз, 1934, стр. 174—175.

Предложенное разделение в данном случае весьма условно. Однако сказанное проливает свет на словесный и событийный уровень литературного произведения. Трудность заключается в том, чтобы согласовать факты так, чтобы с помощью одних не опровергать того, что вытекает из других. Писатель может прибегать к разным формам использования возможностей, заложенных в словесном материале, варьировать заключенное в словах абстрактное и конкретное содержание, искать «точных» слов для прозрачного стиля или прибегать к орнаментализму, в словотворчестве находить конструктивный момент становления образа. Природа литературного образа едина, и это единство возможно тогда, когда оба уровня образа не вытесняют друг друга, а дополняют и надстраиваются один над другим. В правильности сказанного мы убедимся, когда закономерность, во многом пока априорная, будет прослежена внутри конкретного произведения. Здесь мы ограничимся посылкой о соотнесенности и взаимосвязанности сюжетной логики словесного образа и событийного его содержания, которые входят в «снятом» виде в единую художественную необходимость образного мышления.

Мы исходим из понимания образа, по которому литературное произведение и есть не что иное, как художественный синтез языка жизни и языка материала, логики событийной и логики художественной. Для искусства «эффект присутствия», о котором пишет В. Катаев,— все, но вряд ли автор «Кубика» прав, считая, что «Метафора, рожденная в моем воображении, в один прекрасный день сможет материализоваться в комнате моего читателя в полном своем объеме, в абсолютной своей подлинности. Вероятно, к этому с помощью науки в конце концов и придет искусство будущего — мовизм» [15].

Метафора, которая в состоянии «материализоваться в полном своем объеме»,— отрицание самой себя, отрицание образа, образного содержания. Никакая «техническая» революция не заменит непреложного чуда, которым обладает простое слово, способное ввести в наш опыт все — от «мышьей беготни» до того, как —

---

[15] *В. Катаев.* Кубик.— «Новый мир», 1969, № 2, стр. 91.

Вселенная в мокрых ветках
Топорщится в небеса.
Шаманит в сырых беседках
Оранжевая оса,
И жаворонки в клетках
Пробуют голоса.

Э. Багрицкий.
«Весна, ветеринар и я»

Конкретное содержание образа ищет опоры в вещественной определенности составляющих его слов:

Черный крест корабля.
Одинокий,
Прихожу на заре и даже в душе своей чувствую
влажность.
Шумит и снова шумит зеленое море.
Это гавань.
Здесь я люблю тебя.
. . . . . .
На меня твоими глазами смотрят огромные звезды.
Я люблю тебя — и поэтому темные сосны
Поют на ветру твое имя бубенцами иголок.

П. Неруда. Я люблю... тебя...
Перевод М. Вакмахера

У Багрицкого: «Вселенная ... топорщится в небеса» и метафора и меткая деталь — в небо топорщатся мокрые ветки. И дальше до предела конкретно: оранжевая оса в настойчивом полете на одном месте. У Неруды происходит внутренний сдвиг конкретных значений: «Черный крест корабля», «бубенцы иголок», «в душе своей чувствую влажность», но и за этими осложненными переживанием приметами времени и места — удивительно точная фиксация мира в совершенно точных поэтических деталях. В искусстве нет границ внешней дематериализации образа, если это не приводит к полному обессмысливанию его. И зачастую словесный образ становится сугубо смысловым речением — вроде прибауток, присказок, поговорок, сказовых и стилистических оборотов, характеризующих сам процесс говорения, рассказывания, повествования, что является во многом органически присущей литературе стихией.

В ряде случаев образ почти целиком опирается на смысловое содержание словесного материала, выводит его наружу, делает одним из моментов «обнаружения» идейного содержания произведения или активного интеллектуального поиска писателя, его героев, которые рассуждают, сталкивают противоборствующие посылки. Писатель может декларировать через героя или прямо от себя самые обобщенные истины, придавая им форму афоризма или крылатого речения.

В обыденном языке оба пласта обобщенного и конкретного плана переплетаются и взаимно проникают друг в друга и разными сторонами присутствуют в одном и том же словесном образе, но они — не суть исходные начала для образования следующего синтезирующего пласта. Художественный синтез происходит в художественной организации. Новый пласт по отношению к первым двум выступает как особая форма языка и логики, новая стадия конкретизации и изображения объекта речи и его обобщения и выражения. Словесный образ как бы замыкает две разные сферы в одно целое.

Литература использует разность потенциалов между словом в бытовом, повседневном, общеобиходном его употреблении и словом поэтическим. Отправляясь от этого нетождества слова в двух контекстах, литература создает свои образы из потока событийного «языка» и из словесного потока. Она сталкивает логику фактов и характеров с логикой суждений, создавая свой язык, в котором и логика суждения и логика событийная предстают в опосредованном, снятом виде. Литературный образ строится на громадном растяжении свойств словесного материала, на реализации заложенных в каждом слове возможностей, подчас доведенных до полярных пределов.

«Обычный язык» — корень, уходящий в жизнь и питающий ее соками как науку, так и искусство. И все-таки, несмотря на всю красочность подобной метафоры, нам придется исходить из строгого дифференцированного употребления языка в науке и искусстве. Один и тот же язык всякий раз перевоплощается до неузнаваемости. Но мы не замечаем этих перевоплощений только потому, что слово, которое встречается в научном трактате и лирическом стихотворении, мы отождествляем по его внешне-

му виду, упуская различия его функционирования, его внутреннего наполнения.

Для большинства лингвистов сущность слова ограничивается смыслом. Слово рассматривается как понятие, обычно говорится лишь о его значении, считается, что слово — выражение мысли, средство познания и общения. И в этой связи верное в лингвистическом смысле суждение: слово прежде всего передает понятие — вряд ли применимо к словесному ряду в художественном его бытии. Здесь каждое слово наряду с обобщающей абстрагирующей функцией, несомненно, наделено номинативно-конкретизирующей функцией. Конечно, значение слова в его логическом содержании соотнесено «не с одним данным конкретным предметом или конкретным явлением, а с рядом признаков, связанных целой *категорией* определенных предметов» [16]. Но в художественном содержании слово неизмеримо более тесно связано не с *категориями* определенных предметов, но именно с *конкретным* предметом или индивидуальным переживанием, которые оно представляет в тексте. И, разумеется, предпосылки такого художественного функционирования слова потенциально заложены в его природе, в его двуединой сущности.

Проходя мимо «конкретного» содержания слова, американские исследователи Р. Риченз и А. Бут начинают изложение принципов машинного перевода с замечания: «Язык — это последовательность символов, представляющих идеи» [17].

Эта точка зрения отражает энтузиазм «современного взгляда на вещи». Его сторонники охотно берут за основу то, что легче поддается логическому анализу и формализации. Но, как заявляет профессор Мортимер Таубе, взгляд на слово как символ идеи приводит к конструированию «стандартного языка», для которого «не существует ни синонимии, ни словарей, ни физического мира» [18]. Для нас особенно важно указание на последнее — физический

---

[16] *Р. А. Будагов.* Многозначность слова. Научные доклады высшей школы.— «Филологические науки», 1958, № 1, стр. 7.

[17] «Machine Translation of Languages». N. Y., John Willey and Sons, 1955, p. 24.

[18] *М. Таубе.* Машинный перевод и здравый смысл. М., «Прогресс», 1964, стр. 39.

мир, реальную действительность, объективное содержание языка. Таубе подчеркивает, что слова: «памятник Джорджу Вашингтону» — означают физическую конструкцию в городе Вашингтоне, а не чью-либо мысль об этой конструкции. Взгляд на слово как символ идеи — одна из модификаций представлений, будто в глубь явлений можно проникнуть лишь с помощью научного познания, понятийно-логического мышления, а понятийное содержание слова — достаточная гарантия превосходства науки над искусством, которое не в силах поспешать за современными скоростями и ритмами на крылатом Пегасе.

В слове, безусловно, имеется все для того, чтобы оно безотказно служило самым различным потребностям человеческого общества. Оно заключает в своей природе и логическое и символическое начала. Но ему присущи в полной мере и свойства, отражающие прямые отношения человека и окружающего мира, отношения, отражающие мир в слове и тем самым особенно существенные для понимания его эстетического содержания, выявляющегося при определенных условиях.

Один из современных лингвистов, Гардинер, пишет: «Утверждение, что речь служит для выражения мысли, просто не принимает во внимание тот факт, что я могу говорить о пере, которым пишу, о своем доме, книгах, семье наконец, обо всем на свете. Если языкознанию суждено получить когда-нибудь более широкий отзвук, то его решительно необходимо поставить на основы более реалистические, чем теперь. Самый примитивный крестьянин знает, что он может говорить обо всех вещах, которые он замечает или которых он касается. Отчего же эта правда должна быть скрыта от исследователя языка?» [19]. Для наглядности несколько огрубляя мысль, скажем, что в одном случае нас интересует прежде всего «идеальная» сторона слова, в другом — «вещественная», или «предметная». Вычленение одной или другой стороны помогает понять, что человек думает и о чем он думает.

Было бы заманчиво разграничить науку и литературу в зависимости от использования понятийно-символи-

[19] *A. Gardiner.* The Theory of Speech and Language. Oxford, 1951, p. 22.

ческих свойств слова и предметно-вещественных (и попытки делались не раз), но такое деление в конечном счете обнаружит свою искусственность, так как обе сферы языка используются и внутри научного, и внутри образного мышления. Следовательно, необходимо разобраться, как это происходит.

Некоторые объясняют различия философского мышления Гегеля и Ницше использованием одним — понятийного, а другим — конкретного содержания слова. В силу чего гегелевский духовный мир, по их мнению, *не является*, он только *обозначен,* тогда как у Ницше «мысль хочет быть картиной» [20]. Метафоричность стиля Ницше позволила Томасу Манну считать автора книги «Так говорил Заратустра» больше художником, чем философом. Но то, что внутри философского ряда проступало у Гегеля и Ницше как тенденция, теперь отчетливо и полно сказывается в расхождении специфики понятийно-логического и художественного текста. Различия рождаются в использовании языка, причем от «употребления» изменяется сущность употребленного.

Это позволяет говорить о последовательном разграничении понятийного и конкретного содержания в слове, вовлеченном в сферу эстетических отношений. На этой основе прорастает особое свойство слова в отражении действительности, позволяющее использовать его в качестве материала, в чем-то аналогичного природным материалам — краскам, звукам, мрамору — в живописном, музыкальном, скульптурном образах.

Художественный анализ начинается с языка произведения, со словесного образа. Признание этого факта не предполагает, будто литературоведческое исследование принципиально ограничено словом, не выходит за его пределы. И как бы много ни значила лингвистическая поэтика для понимания элементарных структур, она не дает исчерпывающего представления о «первом этаже» художественного произведения. Знакомясь с произведением, будь то лирика Сапфо или Рильке, проза Фильдинга или Стерна, Томаса Манна или Кафки, мы в состоя-

---

[20] *R. Wildbolz.* Die Philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Bern, 1962, S. 78.

нии проникнуть в его содержание, лишь войдя под «словесные своды». Действительно, логика и смысл воспринимаемого возникают из последовательности слов, фраз, периодов, абзацев или строф.

Но нет ничего более бесперспективного для понимания словесного образа, чем представление о нем как о простой сумме застывших элементов. Словесная ткань и словесный образ примерно так относятся друг к другу, как плоское двумерное изображение к объемному, трехмерному бытию. Сторонники анализа художественного целого «от слова к слову» игнорируют превращение словесного материала в «тело образа». Они принципиально ограничивают исследование литературного творения одной плоскостью. И выход к содержательному рассмотрению формы, восприятие ее не как однолинейной, а многомерной последовательности считается отступлением от строго научной методологии. Они утверждают, что, очутившись за пределами словесного ряда, покинув твердь «поэтического слова», исследователь вступает на зыбкую почву [21].

Но в результате многие впадают в другую крайность, ставят под сомнение рассмотрение литературного произведения как многоступенчатого, многоярусного и вместе с тем целостного явления. Аналитический принцип «от слова к слову» отгораживает от других плоскостей и измерений словесного целого. Взгляд устремлен вдоль строк, подчиняясь лексико-грамматической необходимости и количественной последовательности «нанизывания» элементов. А все, что надстроено над словесной структурой, представляется чуждым точному научному подходу, «трансцендентальным», и потому выводится за пределы предмета исследования.

Изолированное, обособленное от других, изъятое из контекста слово лишается существенных качеств и свойств. С развитием машинного перевода со всей очевидностью проявилось, что значение слова равно нулю, если оно не выступает элементом системы, взято без связей и не соотнесено со своими соседями. Чтобы оно «зазвучало», не-

[21] *W. Kayser.* Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München, 1961, S. 12—17; *Emil Staiger.* Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1953, S. 11; *J. Pfeiffer.* Die dichterische Wirklichkeit. Hamburg, 1962, S. 9—10.

обходимо его подключить хотя бы в самую элементарную систему, построить хотя бы двучлен, на чем и основан любой словарь. Но значение многих слов может быть получено только с помощью более развернутого контекста, что требует увеличения членов системы. И чем сложнее образования, в которые включены простейшие элементы, тем выше потенциал самого элемента и более многозначны его функции. Как бы поднимаясь из одной сферы в другую, более высокую, слово обретает качества включающей его общности.

Мы близки к тому, чтобы вслед за К. Фосслером считать, что каждая новая встреча с бесконечно знакомым словом таит неожиданности. Слово всегда хранит в себе вечный огонь жизни, и потому оно под коркой понятийной определенности копит в себе вулканическую энергию. Вступая во взаимодействие друг с другом, образуя словесный контекст, слова преображаются.

Хорошо известно, что звуки, образующие слово, вступают в подчиненное фонетическим закономерностям взаимодействие: предшествующие влияют на последующие, а те, в свою очередь, оказывают обратное влияние. Взаимодействие и взаимовлияние фонем — простейший аналог отношений между словами. Соединяясь, реагируя друг на друга, они изменяют форму, смысл и значение в зависимости от того целого, которое образуют и которому служат [22].

Движение вдоль словесных элементов: слово — фраза — фрагмент — еще не позволяет выявить накопление нового качества в самом слове. Одно и то же слово проходит через научные трактаты, пропагандистскую статью и лирическое стихотворение. Даже в словарном значении оно во многом зависит от текста и контекста употребления. Но можно ли принимать за текст простую последовательность слов или даже печатных знаков, в которых присутствует то или иное сообщение? Сделать это, конечно, заманчиво. Казалось бы, что более достоверно, несомненно и объективно, чем графические знаки, доступ-

[22] Не случайно Бертран Рассел и Уиллард Куайн предлагают считать предложение, а не слово наименьшим носителем смыслового содержания.

ные восприятию каждого и сохраняющие информацию на века? Не позволяет ли текст, фиксированный в знаках, встать на незыблемое основание?

В строгом понимании текста есть резон, в первую очередь для тех отраслей знания, где точность и определенность, формализация и математизация являются необходимостью. Но точность и определенность достигаются при этом дорогой ценой, строгим разграничением текста и контекста, их расчленением, хотя они по сути дела только и существуют в своем соотнесении, подобно полюсам магнита.

Ограничивая произведение рамками «графического» текста, приходится вывести за пределы «точного» анализа исследование словесного образа, и в погоне за точностью проститься с ним, отказаться как от пространной гипотезы. И тогда вновь возникает опасность неразличения текста художественного от всякого иного. Разве не встречаются яркие, безупречные сравнения, метафоры, символические картины и даже целые развернутые фрагменты поэтической, эмоциональной речи в публицистике Герцена или поистине образные картины и характеристики у Маркса? Разве философско-абстрактные рассуждения не составляют существенную часть художественной ткани «Войны и мира»?

С позиций атомарной поэтики не преодолеть принципиальную неразличимость драматической сцены и философского диалога, трактата в стихотворной форме и поэтического монолога. Чтобы быть последовательным до конца, придется считать «литературой» все, выходящее из-под печатного станка, как это неоднократно и предлагалось.

И все-таки человек в состоянии с первого взгляда определить, с чем ему приходится иметь дело — с фрагментом из романа или служебным циркуляром, лирической миниатюрой или рекламой в стихах. Текст вообще и текст художественный оказываются несовместимыми понятиями, стоит обратиться к их реальному бытию. Понятие художественного текста с самого начала выводит за рамки печатной строки, закрепленного в знаке содержания: «... далеко не всегда,— пишет С. Шервинский,— мысль (точнее — художественный смысл.— *Н. Г.*) выра-

жается теми именно словами, которые несут, казалось бы, самое ее содержание» [23].

Художественный текст надстраивается над своим графическим закреплением, заявляя о себе как о носителе художественного смысла — ритмом, паузами, темпом, интонацией, звуковой огласовкой произносимого, особым поэтическим временем. Из графического ряда мы должны перейти в сферу поэтической, не соизмеримой ни с каким другим жанром речи, чтобы в произведении открылся его внутренний смысл, чтобы оно ожило в первозданной естественности и живости.

Возьмем у Пушкина:

> Анчар, как грозный часовой,
> Стоит — один во всей вселенной.

Несмотря на безупречную точность приведенных строк, не представляется возможным дать одну-единственную их интерпретацию. Система пауз претерпевает значительное смещение и передвижку в зависимости от того, имеется ли в виду прежде всего смысл:

Анчар стоит *один* во всей вселенной;

или другой оттенок:

Анчар стоит, как *грозный часовой.*

Здесь-то и выступает наружу иллюзорность и призрачность незыблемости печатного текста как основы поэтики. Рядом с лингвистом на сцену выходят искусствовед, литературовед, и каждый заявляет о своих правах на последнее слово. Строка уподобляется туго натянутому канату, удержаться на котором не просто. Словесная форма не исчерпывает, не покрывает образа, а лишь служит его основанием, отправной точкой его оформления и реализации как некоей совершенно особой динамической реальности.

Исследователи поэтики и стиля сталкиваются с огромными трудностями при раскрытии поэтического содержания слова в силу его многозначности. «Более двухсот лет существует шекспирология. За это время предложено

---

[23] *С. В. Шервинский.* Ритм и смысл. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 66.

огромное количество различных толкований отдельных слов к контекстам Шекспира» [24],— констатирует исследователь творчества драматурга. С точки зрения языка, Шекспир для нас является самым «неясным» из писателей своего времени, хотя никто в ту эпоху не называл его «темным». Напротив, о Шекспире существует масса преданий, но нигде не содержится и намека на запутанность, трудность его языка для зрителя. И для объяснения этого факта часто ссылаются на Уолтера Ролея, который, процитировав отрывок из «Бури», не поддающийся грамматическому анализу, замечает: «Тот, кто бежит, прочитает; тот, кто остановится и задумается, задохнется в этой грамматической путанице» [25].

Целое произведение делает непонятное понятным, тем более это справедливо по отношению к сценическому контексту трагедии, где слово связано с жестом, мимикой, интонацией, игрой актера.

Слово в произведении несет печать целого. Драматический язык, по справедливому замечанию Г. Винокура,— это не разговорная речь, перенесенная на сцену, а особый язык. Слово, прежде чем лечь на бумагу, возникает в творческом сознании, отягощенным свойствами ритма, композиции, жанра произведения, потому, что с самой изначальной стадии оно связано с организующим принципом целого во всех его конкретных разветвлениях.

Образ и тем более литературное произведение — это многоярусное сооружение, прочно покоящееся на монолитном фундаменте объективного словесного содержания. Без понимания многомерности целого невозможно найти принцип, который позволил бы отличать не интуитивно, а в самой структуре текста — роман в письмах от действительной переписки двух корреспондентов, повесть в форме дневника от документальных заметок, рассказ, построенный на преимущественном использовании диалогических форм, от философского диалога и т. д.

Художник подчас сознательно строит произведение на смысловом, выразительном и жанровом столкновении этих

---

[24] *М. М. Морозов.* Избранные статьи и переводы. М., Гослитиздат, 1954, стр. 105.

[25] Там же.

разных плоскостей. Как только мы поставим вопрос и задумаемся о различении письма реального корреспондента и написанного вымышленным героем, так сделаем переход от текста вообще в сферу искусства и от функциональной поэтики обратимся к эстетической. В самом деле, чем отличаются на лингвистическом уровне письмо молодого Джолиона из «Саги о Форсайтах» Голсуорси, адресованное сыну, от эпистолярного жанра своего времени, или письмо Энтони Кларендона, героя Олдингтона, от писем англичан, прошедших фронтовое крещение 1914 г.? Скажут, что в литературном письме запечатлены приметы стиля, черты характера автора письма и автора произведения, что письмо или дневник как человеческий документ и как особый жанр или прием стилизации реализуются в несовместимых плоскостях, потому что в одном случае они обусловлены и вписаны в контекст жизненных фактов, событий и людей, в другом — включены в эстетическую систему и имеют иную установку, чем передача определенной информации. И это действительно так. Но перешагнуть от письма-документа — к произведению, собственно, и значит покинуть почву эмпирического или формального подхода к объекту с тем, чтобы обратиться к анализу содержательной формы внутри целого художественного мира, т. е. прибегнуть к широкому охвату законченного единства, которое обладает многогранным смыслом, требует интегрирования формальных элементов и предполагает обусловленность каждого характерами, сюжетом, композицией, жанром.

Рассказанное в письмах у Голсуорси и Олдингтона известно читателю из предшествующего повествования и поэтому грозит превратиться или в «избыточную информацию» или в художественное излишество. Но попробуйте убрать эти письма из повествования, а если это необходимо для интриги, ограничиться констатацией факта: да, такого рода документы были написаны, отосланы и получены или не получены адресатом. Объем информации не изменится. Сюжетное развитие не пострадает. Но вместо, казалось бы, вытекающей отсюда большей компактности произойдет непредвиденное обеднение произведения. В форме письма в названных произведениях со-

держится, несомненно, большее, чем могло заключать в себе обыкновенное письмо. Мы выходим за рамки локального подхода к поэтической структуре.

Писатель руководствовался не логической целесообразностью, но художественной необходимостью параллельного эпистолярного и повествовательного представления событий. Он решал определенную задачу: не письмо, но последовавшая за ним смерть отца приводит к разрыву Джона с Флер. Без этого пережитое родителями и рассказанное в письме остается для Джона «далекой» действительностью. Словесный пересказ событий не в состоянии снять преграды непонимания, которая готова встать между отцом и Джоном. Жизнь родителей, переданная в «обычных» словах, остается «чужим опытом» для Джона. И раз это осознается читателем (а это именно так), то жизненный опыт Ирэн и Джолиона — чужой для Джона — оказывается вовсе не чужим для читателя. Жизнь героев становится его собственным опытом. И эта сопричастность, приобщение к «чужому» опыту — существеннейшее свойство художественного произведения.

В письме сказано: «Подумай, что пережила твоя мать... Мне случилось увидеть ее тогда. Твой дедушка послал меня помочь ей, если будет можно. Я ее видел лишь мельком — ее муж захлопнул передо мной дверь».

И та же сцена в авторском изложении. Мы видим Ирэн, «сжавшуюся в комок, словно подстреленная, умирающая птица, которая ловит последние глотки воздуха, медленно поднимает мягкие невидящие глаза на того, кто убил ее, прощаясь со всем, что так прекрасно в этом мире: с солнцем, с воздухом, с другом».

Правда факта, рассказанная в письме, и правда жизни, ставшая художественной правдой произведения, далеко расходятся по значению и характеру. Из их «стягивания» в одно целое, из их соотношения возникает *дополнительное* содержание, которого не было бы в книге без письма Джолиона. Пример из Голсуорси указывает на возникновение надтекстового содержания, более емкого и многомерного, чем движение внутри словесной плоскости. Налицо функционально-смысловое различие структуры, из которой возникает образ, и словесного сообщения, передающего фактографическую информацию.

Индивидуальные потребности использования подобного приема бесконечно многообразны. Так, в романе Олдингтона «Все люди — враги» пересказ известных читателю событий в письме Энтони к возлюбленной играет роль психологической призмы, через которую раскрываются «смещения» внутреннего мира героя. Можно сказать, что подлинный смысл писем Джолиона или Энтони даже не имеет ничего общего с тем, что в них говорится, т. е. словесный ряд несет прежде всего эстетическую функцию, его структура выполняет роль не передатчика информации, заключенной в словах, а подчинена законам художественного целого. Обнаруживается качественное различие словесного материала, организованного по законам логики и по законам эстетической необходимости.

Специфические свойства эстетического объекта будут свободно проскакивать сквозь ячейки понятийной «сети», не рассчитанной на уловление специальных закономерностей и ничего «не знающей» об их существовании. Как уже не раз бывало, перенесение понятий из области точных наук в область смежных с ними дисциплин приводит к скромным результатам. Так был сделан вывод о невысокой информационности содержания литературного произведения, поскольку учитывалось не его художественное содержание, а лишь логическая информация различных элементов художественной формы.

Наука давно и упорно бьется над расшифровкой природы творений искусства, может быть, как раз потому, что эстетический объект является особым феноменом, который способен при дальнейшем глубоком исследовании открыть новые горизонты не только для литературоведения, но и для других сфер человеческого познания, передать информацию, которая скрыта при кибернетическом и структурном подходе с их принципами атомарного членения объекта на содержание и структуру и обособлением формального принципа от содержательного. Дело в том, что в произведении мы сталкиваемся с неразложимым по существу единством, которое до сих пор не получило еще принципиального осмысления.

В кибернетике структура и содержание, электрический импульс и значение сигнала разделены между со-

бой. Это обстоятельство, как известно, и способствовало опасному разделению смысловых и формальных критериев содержательного и структурного моментов, разделению, которое приобрело особое значение в структурализме, где принцип формализации утверждается за счет очищения анализируемых объектов от содержательного момента как внешней функции структуры и зависящего от алгоритма и программы. Опасность подобного членения обнаружилась уже при применении общего принципа к пониманию языковых явлений. В свете этих принципов слово начинает рассматриваться как простой знак. Видный представитель структурной лингвистики, Н. Хомский утверждает, что исследователю необходимо освободиться от «семантического аспекта при изучении лингвистических форм по той простой и достаточной причине, что, видимо, только такой подход позволяет ему получить ясное представление о грамматической структуре» [26].

Сформулированный подобным образом методологический принцип разделяется многими специалистами, занимающимися структурным анализом языковых и эстетических систем [27]. Может показаться, что этим исходным и по сути дела фундаментальным постулатам кибернетического мышления противостоит обобщенно-философское суждение о том, что под формализацией надо понимать не отделение формального субстрата от содержательного, а «уточнение *содержания,* производящееся посредством выявления его *формы*» [28]. Суждение, безусловно, заслуживающее всяческого внимания и поддержки в своей методологической направленности и особенно плодотворное в применении средств формализации к анализу искусства. Однако сами авторы приведенного высказывания констатируют, что уже на самых ранних стадиях формализации «форма решения научных задач впервые настолько

---

[26] *N. Chomsky.* Logical Structure in Language.— «American Dokumentation». N.— Y., 1957, vol. VIII, N 4, p. 284.

[27] *И. Ревзин.* Формальный и семантический анализ синтаксических связей в языке.— В сб.: «Применение логики в науке и технике». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 119, 137.

[28] *Б. В. Бирюков, Е. С. Геллер.* Кибернетика в гуманитарных науках. М., «Наука», 1973, стр. 20.

отделяется от ее содержания, что возникают специальные приемы работы» [29].

Отправляясь от принципа структуры, мы, собственно говоря, уже заранее предполагаем рассмотрение определенной системы как совокупности составляющих ее элементов. Подобная установка мысли не может быть компенсирована ни последующим суммированием или даже интегрированием автономных элементов, ни раскрытием в каждом отдельном элементе тех его свойств и качеств, которые сигнализируют о целом. Так возникает *атомарное* рассмотрение явлений. Оно плодотворно и даже необходимо в известных пределах при научном описании явлений, но часто оно переносится и в сферу искусства и его изучения. Вот, например, одно из таких суждений: «В любом случае, когда исследователь имеет дело с многоярусным текстом, он должен прежде всего расслоить его, выделив элементы, несущие... информацию. При этом часть элементов текста оказывается несущественной»... [30] Благодаря такому разъятию текста и достигается осмысление информационной системы.

Исследователи исходят из правомерных и необходимых принципов создания строго логического описания языковых явлений. Но эти принципы не могут быть универсальными. Художественное целое меньше всего поддается членению на информационную и неинформационную структуру, да еще такую, которая может быть определена, как «несущественная».

Против расширительного подхода к новой методологии выступил известный специалист по программированию Мортимер Таубе [31]. Структурный принцип, результативный в определенных рамках и сферах, допускающих членение и унификацию предмета исследования, переносится на искусство без учета особой природы этой области и жестко на нее накладывается.

---

[29] Там же, стр. 21.

[30] *А. Зализняк, Вяч. Иванов, В. Топоров.* О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семантических систем.— В сб. «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 136.

[31] *М. Таубе.* Машинный перевод и здравый смысл. М., «Прогресс», 1964.

Давая выигрыш в понимании отдельных сторон и механизмов связей, структурный универсализм ограничен именно в силу утверждения своего принципа *достаточным* для понимания художественного произведения. Структурный подход уравнивает организационный принцип «машины» и художественного произведения, ставит знак равенства между ними [32]. Сделав это, можно довольно легко двигаться в избранном направлении, но движение это скоро оказывается бегом на месте. Особенно противоречит аналитический принцип, членение объекта исследования на смысловой и структурный уровень принципу художественности в искусстве, сущности образного синтеза.

Произведение условно может быть разъединено на содержательные и формальные элементы. И дело не только в том, что форма содержательна, а содержание формировано (как это имеет место везде), но главное еще и в том, что художественный синтез основан на принципиальной неповторимости содержательно-формального единства в образе, и неповторимость эта в высшей степени значима для сути искусства.

Мы можем провести вполне определенную грань между подходом к содержательной и формальной стороне явления в научной методологии и в искусстве. Наука не в состоянии подняться в понятийную сферу, в область абстракции без членения объекта изучения. Еще Энгельс заметил по поводу понятий числа и фигуры, что они «заимствованы исключительно из внешнего мира», но «чтобы быть в состоянии исследовать эти формы и отношения в чистом виде, необходимо совершенно отделить их от их содержания, оставить это последнее в стороне как нечто безразличное» [33].

Абстрагирование отдельных моментов бытия от его конкретных форм — необходимость самого мышления и дальнейшего развития науки.

Развитие искусства показало другое: здесь как раз невозможен принцип формализации, получивший особое

[32] См.: *А. Жолковский, Ю. Щеглов.* Структурная поэтика — порождающая поэтика.— «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 81.
[33] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 20, стр. 37.

распространение в науке, потому что содержание ни на минуту не становится безразличным по отношению к форме, которая только и существует в этой своей неповторимости закрепления данного содержания, а не всякого, как это имеет место, например, в геометрических фигурах или математических символах.

Теория информации обладает качественным уровнем в постижении разнообразия элементов значительно более высоким, чем уровень исчисления. Г. Кастлер пишет: «Статистика рассматривает разнообразие как зло и пытается выяснить, что же можно все-таки утверждать или сделать, *несмотря* на разнообразие. Теория информации рассматривает разнообразие как положительное явление...эта теория стремится выяснить, чего можно достичь благодаря некоторой степени разнообразия» [34].

Но искусство разнообразно, как сама жизнь, тут не может идти речь о «некоторой степени разнообразия». Это совершенно иной, качественно новый уровень в постижении бесконечного многообразия и богатства мира. И в этой связи эстетический объект представляет интерес для исследования в качестве антитезы структурного подхода к явлениям. Произведение как многомерное единство потому зачастую и ускользает от рассмотрения, что сно не позволяет взять одну сторону без всех других его сторон, вне организованного целого, сущность которого и заключена в единстве и цельности, в универсальном бесконечном взаимодействии составляющих его элементов и соподчиненном единстве их функций. Стоит не посчитаться с особенностью эстетического предмета, и из него уйдет то, что делает его «*этим*». Однако, не будучи «этим» единственным в своем роде, он перестает быть фактом искусства.

Художественный феномен — не частный случай приложения открытых на стороне закономерностей и принципов, а особая сфера, противостоящая атомарно-структурному подходу к явлениям.

Принцип художественности, возникающий и реализующийся в произведении с его неповторимыми особенно-

---

[34] *Г. Кастлер*. Азбука теории информации.— В кн. «Теория информации в биологии». М., ИЛ, 1960, стр. 10—11.

стями, далеко не второстепенными для понимания его сущности, по самой своей природе обладает свойствами «тотального синтеза», пока совершенно не доступного кибернетическому моделированию. Машина может дать перевод определенного текста, прочитать его вслух или даже самостоятельно составить стихотворные строки, но всякий раз она имеет дело лишь со словами-символами, словами-знаками, сугубо равнозначными по своей роли с элементами любых других знаковых систем. И в этом методологическая суть атомарно-структурного принципа. Он чисто внешне соединяет разные уровни явлений, с которыми оперирует, а практически членит их, разъединяет структуру и ее функции, знак и значение, слово и его живое содержание [35]. Оттенок разделительного принципа присутствует и в определении соотношения языковой и литературной структуры в произведении.

Но текст чисто условно может быть выделен из образуемого им произведения со многими стилистически-композиционными надстройками. Разделительную черту в образе нельзя провести нигде, ни один элемент, ни один уровень художественного целого *не отъединен* от целого, а переходит во все другие, взаимодействует, резонирует вместе, отвечает на каждый голос и сливает свой в унисон с другими. Ни одна метафора в подлинно художественном творении не существует *в отъединении* от целого, а целое без нее теряет то «чуть-чуть», без которого нет искусства; когда мы говорим о штампах, мы имеем в виду то, что убивает произведение, хотя сами штампы могут быть вовсе не низкопробными.

Образ — целостен, в этом условие целостности произведения, а целостность произведения в свою очередь гарантирует внутреннее единство образа.

---

[35] См., например, *М. Таубе.* Машинный перевод и здравый смысл, *А. Моль.* Теория информации и эстетическое восприятие, *Ст. Бир.* Кибернетика и управление производством.

ВОПЛОЩЕНИЕ ЗАМЫСЛА

У одного из исследователей творчества Шекспира сказано: «Он иногда так увлекался ситуацией, что забывал оглянуться назад. Отсюда — обилие противоречий в отдельных деталях. Это заметил еще Гете: «Когда леди Макбет хочет побудить своего мужа к действиям, она говорит: «Я выкормила детей» и т. д. Правда это или нет — не важно, но леди Макбет это говорит и должна это сказать, чтобы усилить этим впечатление своей речи. Однако в дальнейшем течении пьесы, когда Макдуф получает известие о гибели своей семьи, он восклицает в дикой ярости: «У него нет детей». Эти слова Макдуфа противоречат, таким образом, словам леди Макбет, но Шекспир об этом нисколько не беспокоится. Он думает только о силе каждого данного монолога, и как леди Макбет для большей выразительности должна была сказать: «Я выкормила детей», точно так же Макдуф для этой же цели должен был сказать: «У него нет детей...» Вообще Шекспир в своих пьесах вряд ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно пересчитать и сопоставить между собой; скорей он видел перед собой сцену, когда писал...» (Эккерман. Разговоры с Гете)» [36].

Приведенный фрагмент чрезвычайно показателен, потому что он содержит два в общем несовместимых подхода к одному и тому же явлению. В самом деле, если сделать ударение на мысли, что Шекспир так увлекался ситуацией, что забывал оглянуться назад, то хотим этого или не хотим, мы констатируем нарушение и разрушение единого целого: каждая сцена имеет свою логику, и противоречие между ними — факт, который приходится извинять «увлеченностью» драматурга, «сиюминутной» потребностью произвести впечатление на зрителя. Иного рода оттенок содержится в словах Гете. При первом чтении это может ускользнуть, но будем мыслить строго последовательно, и нам откроется «перепад» в аргументации: почему строгий к каждому слову и точному вы-

---

[36] См. *М. М. Морозов.* Избранные статьи и переводы. М., Гослитиздат, 1954, стр. 147.

ражению мысли писатель заговорил вдруг о «рядах букв», которые «можно пересчитать и сопоставить между собой», когда речь идет совсем не об орфографических или грамматических, или даже синтаксических сторонах трагедии, а о подаваемых со сцены репликах, которые и на слух, и не только в печатном тексте обнаруживают свою противоречивость и несогласованность и могут вызвать недоумение у внимательного зрителя, тем более что каждая из этих реплик эмоционально значима, впечатляюща и, следовательно, не проходит бесследно мимо сознания.

Дело как раз состоит в том, что с помощью элементарного логического анализа не составляет труда обнаружить подобного рода противоречия и несогласования, на каждом шагу превращающиеся у Шекспира в запутанные клубки, которые исследователи тщетно стараются распутать или объяснить с помощью логических доводов. И их беда в том, что они забывают слова Макбета: «Жизнь — повесть, рассказанная дураком».

И неожиданный, казалось бы, переход в аргументации Гете от логики суждения к логике «рядов букв» совершенно точен. Гете прекрасно понимает и стремится этим переходом из одного уровня в другой показать, что у Шекспира, как и во всяком подлинном произведении, наряду с логикой суждений, существует логика художественная, включающая в себя, если нужно, и алогизм, и, следовательно, не единство аргументации (ее как раз нет у Шекспира), а совсем другое единство и другая цельность имеют место в искусстве.

Если бы это было не так, то отмеченные несоответствия были бы губительны для произведения, как и бывает с творениями авторов, когда в репликах и поступках их героев не сходятся концы с концами, и нет ничего сверх того, что могло бы объединить и сплавить произведение в нечто значащее и цельное. Но Шекспир мог себе позволить «забыть» несогласованность реплик, потому что эта несогласованность несла совершенно определенную художественную нагрузку объединения целого.

Художественная цельность — явление иного плана, чем логическая или фактографическая последовательность и непротиворечивость. Последнее, разумеется, не означает

признания неправомерности научного подхода к произведению, как это показалось А. С. Бушмину [37]. Художественное произведение может и должно быть предметом научного исследования, но его содержание — то, для чего оно собственно и существует (не для критиков же и литературоведов пишутся книги!), не исчерпывается в логических категориях, в единицах информации. И дело тут, естественно, не в том, что логический способ отражения и познания «хуже», чем образное познание, образное мышление, но в том, что оно *есть иное*. Если бы художество могло быть исчерпано в научных философских формах осмысления мира, искусство просто стало бы ненужным. Если бы мир мог быть исчерпан в образных формах, была бы не нужна наука. Искусство может быть предметом научного анализа, но не может быть им заменено. Дело в том и заключается, что невозможно выразить в рамках логически стройной системы хотя бы самую суть происходящего на сцене, когда потрясенный зритель следит за поступками Макбета и его жены. Художественная логика трагедии Шекспира просто несводима к логике в буквальном смысле слова без огромных содержательных потерь, без разрушения художественного мира, который нас потрясает.

Чем мотивировано убийство Дункана в трагедии? Страшной сценой с ведьмами-прорицательницами? Чрезмерным честолюбием Макбета? Сильным психологическим воздействием его собственной жены? Помрачением ума, в котором борются взаимоисключающие страсти и побуждения? Видимо — и то, и другое, и третье. И одновременно с этим каждая из названных причин вступает в особое взаимодействие еще со многими другими, не названными здесь. Конечно, в сцене с ведьмами необязательно видеть вмешательство злой силы в судьбы людей. Она может быть понята и как художественная условность, как проекция внутренних сил личности и неконтролируемых толчков воли, пробуждения дремавших в скрытом виде наклонностей, вспыхивающих при соприкосновении с подсказкой судьбы. И в этой связи сцена

---

[37] *А. С. Бушмин.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., «Наука», 1969, стр. 112—113.

поддается истолкованию и как символическая картина внешней для человека ситуации, провоцирующей его на поступки, которые определяются, по выражению Стефана Цвейга, «звездными часами». Но здесь же возникает новый вопрос: зачем ведьмы появляются одновременно перед Макбетом и Банко?

И так шаг за шагом, отвечая на одни вопросы и сталкиваясь с новыми, мы должны будем пройти через всю трагедию.

Мы сказали о возможном, но не обязательном истолковании одного мотива трагедии, но она буквально соткана из противоречий, подчас не объяснимых с точки зрения «здравого смысла», подчас исключающих друг друга, но в совокупности создающих удивительно сильный и цельный ансамбль. Казалось бы, неразрешимое противоречие несет в себе формула: «несчастный, но зато счастливый» или мотивировка, толкающая Макбета на овладение престолом Дункана и одновременно дающая ему знание бесперспективности этого шага, так как трон, согласно предсказанию, перейдет к детям Банко. Каждый из названных мотивов многозначен, и это увеличивает сложность и противоречивость происходящего, придает объемность характерам, что несводимо без потерь к значимым и количественным интерпретациям в другой системе. Речь в данном случае идет не о том, что невозможно свести их в определенную систему «величин» и «значений», но о том, что эта система по необходимости будет внешней по отношению к системе художественной.

Жизнь осмысляется в понятиях и законах, но сама по себе — она «инобытие» этих понятий, и искусство именно в этом последнем ее качестве и подходит как к событиям, так и к человеческим характерам. Вернуть образ к «величине» и «значению», следовательно, отвлечь его от самого себя, от его художественной природы.

Ведьмы для Банко сначала «призраки», потом «существа земные», потом «пузыри, которые рождает земля». Для Шекспира — это соотносимые между собой проявления некоего единого явления, емкого и, несмотря на «логическую» неясность, вполне определенного художественного образа. Для логики первое понятие альтернативно второму, а третье — «пузыри земли» — вообще не под-

дается логической формализации. Макбет, совершив свое злодеяние, появляется с руками по локоть в крови, и это не одномерный символ, не эмблема убийцы, а та художественная условность, которая обязательно многомерна и воспринимается в контексте многих элементов произведения и всего произведения в целом в самых разных аспектах и смысловых оттенках, это предпосылка последующего психологического сдвига в сознании Макбета, это тема рока, тема возмездия, это внешнее, становящееся внутренним, и внутреннее, выходящее наружу.

Так же объемен во внутреннем содержании эмоциональный образ черного солнца в «Тихом Доне» Шолохова, которое видит Григорий Мелехов в финале эпопеи: «Он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». Проще всего было бы свести приведенную фразу к тому или иному информационно-значимому эквиваленту, но возьмем на себя смелость утверждать, что в этой фразе, как в зеркале, можно увидеть всю эпопею, всю сжатую, сконцентрированную до нескольких слов энергию, накопленную для понимания незаурядности героя, способного на такое сильное внутренне трагическое движение, и его одиночество. В этом и осуждение мира, толкнувшего героя на отщепенство, и одновременно печаль природы по нему, психологический параллелизм, столь же древний, как и сама поэзия.

И как у Шекспира его образы продолжаются за рамки литературного измерения, требуя «музыкального» дополнения[38], так и у Шолохова возникает образ, выходящий за рамки изобразительности: «черный диск солнца» на «черном небе» — дает предельную концентрацию эмоционального содержания.

Дело не только в несводимости образа к понятию, а в их известной «несовместимости». Конечно, «черное солнце» в небе может быть объяснено с помощью вполне определенных доводов, почему и как это могло представиться Григорию Мелехову, и можно привести из лите-

[38] См. об этом: *М. В. Урнов, Д. М. Урнов.* Шекспир. Его герои и его время. М., «Наука», 1964, стр. 171—187; *Н. И. Конрад.* Шекспир и его эпоха.— В кн.: «Запад и Восток». М., «Наука», 1966, стр. 290—291.

ратуры другие случаи появления «черного диска» в небе как результата психических аффектов или даже оптических и физиологических аберраций. Но такое объяснение ничего не прибавляет, а скорее «обедняет», засушивает образ, лишает его художественного смысла и внутренней для произведения логики.

Методологическая суть художественного синтеза в том и заключается, что сфера его безгранична, он вбирает бесконечности, расходящиеся в разные стороны (бесконечность содержания и бесконечность отношений структур формы на всех уровнях произведения), сводит их в нечто целостное и вполне определенное в каждом отдельном случае и в их общей сумме. Это принцип *всего во всем* (при сохранении удивительной четкости и определенности звеньев, дифференцированности их отношений), это принцип многозначности единого и единства многозначного.

Сказанное содержит отрицание атомарно-структурного принципа и метода точного математического исчисления применительно к искусству (когда исчисляется все, что угодно, кроме эстетического содержания и эстетической ценности искусства) и противопоставление им другого в своей основе подхода к вещам, суть которых не может быть выражена в точных величинах и определенных формулах. Но было бы, однако, рискованно на этом основании столкнуть научное и художественное мышления, которые вовсе не отрицают друг друга, а скорее вступают в дополняющие друг друга отношения, в чем-то соответствующие соотношению логического и интуитивного знания, без которого наука не могла бы существовать [39].

Мы говорим о безграничности человеческого знания, о научном постижении окружающего мира и о безграничности постижения себя самого, творческой реализации сущностных сил человека, бесконечных в своих возможностях, в своем многообразии, постоянном развитии и

---

[39] В этой связи представляет интерес следующее суждение рационалиста-философа Рене Декарта: «изящные вымыслы пробуждают ум». (*Р. Декарт.* Избранные произведения. М., Госполитиздат, 1950, стр. 262); см. об этом у В. Ф. Асмуса в кн.: «Проблема интуиции в философии и математике» (М., «Мысль», 1965).

борении. И тем не менее эстетическая «информация» полагает себя как нечто совершенно отличное от информации в принятом понимании и доступной исчислению. Марк Барбю отмечает, что теория математических структур предполагает точные рамки и изящные способы, но в то же время поражает, насколько бедны «синтаксис» и «словарь» этих структур.

Как все по-другому в искусстве! Если прав А. Н. Колмогоров и чисто логическое и фактографическое содержание лирического стихотворения может быть до предела незначительно, то никак нельзя сказать о бедности поэтического синтаксиса, «словаря», содержания образа, обращенного к осмыслению жизни и к ее конкретике. Тогда как теория информации имеет «в виду не конкретные события со всеми их особенностями, а только результат их абстрагирования в виде примеров событий той или иной категории» [40]. Одно указание на это несоответствие подводит к пониманию многого. Математики различают бесконечности разного порядка, имеющие некоторые объективные показатели их мощности. Биологами установлено, что количество информации в наследственном веществе одной клетки намного превосходит объем информации, заключенной во всех книгах крупнейших библиотек мира.

С другой стороны, известно, что если между двумя понятиями существует пять различных отношений (полное включение, равнозначность, перекрещивание, отношение, обратное полному включению, и, наконец, несовместимость), то для трех понятий общее число различных отношений уже будет равно — 109, а для четырех — 32 тысячи! И дальше следует соответствующее лавинное нарастание.

На наших глазах возникает новая бесконечность.

Гениальное творение неисчерпаемо. И это один из непременных показателей художественности. В исчерпанности произведения — его смерть, в бесконечном богатстве — бессмертие. Произведение псевдоискусства похоже на шарманку, из художественного шедевра каждый раз

---

[40] *Г. Кастлер.* Азбука теории информации.— В кн.: «Теория информации в биологии», стр. 13.

извлекаешь новое содержание. Искусство позволяет человеку осознать свое неисчерпаемое богатство.

Словесное произведение не имеет дела с понятиями как таковыми, но многозначность слова в поэтическом тексте, богатство оттенков, которое оно получает из контекста, только увеличивает мощность возникающих здесь отношений и смысловых оттенков. Художественная система и строится на практически бесконечном отношении конечных элементов языка, еще как бы умноженных на стоящие за ними факты, жизненное содержание, которое не просто присутствует, как в логическом использовании понятий, но вступает в реакцию взаимодействия с пониманием и оценкой изображаемого,— и тем самым еще во много раз повышается многомерность содержания, заключенного в образе.

Но для того, чтобы богатство мира и человеческого бытия вошли в произведение, стали его богатством, они должны получить особую организацию. Без этого движения между конечным по необходимости числом элементов-слов и бесконечным жизненным содержанием и между этим последним и конечной художественной формой целого — материал будет по существу инертной массой, а не художественным миром.

Современная логика знает инобытие логической необходимости как в ее понятийно-сужденческом выражении, так в логике событий, фактической. Любая логическая фигура, любая схема логического суждения имеет аналогию в материальном выражении (например, определенная электрическая схема). Это заставило логиков поставить вопрос о двух рядах, о логике мышления, или логике суждения, и логике события [41], или «логике вещей» [42].

Более того, логика из параллелизма логической необходимости внутри сужденческого ряда и внутри ряда событийного выводит смысловую зависимость и универсальное значение сужденческой необходимости. За «событием» в предложении стоят реальное событие, реальные

[41] *Г. Н. Поваров.* Событийный и сужденческий аспекты логики в связи с логическими задачами техники.— В сб.: «Применение логики в науке и технике». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 415—420.

[42] *Н. И. Кондаков.* Введение в логику. М., «Наука», 1967, стр. 169.

отношения и связи действительности, или, как их называют, «базисные события» [43].

Исчисление высказываний изоморфно исчислению событий, а связи между суждениями отражают связи между базисными явлениями или событиями. Это соответствие блестяще подтверждается моделированием сужденческого метода событийным, в частности — теорией релейных схем.

Сужденческая и событийная система логических отношений не только две рядом существующие, но и две взаимосвязанные сферы отношений. Индуктивная логика начинается от событийной, фактической точки отсчета и постоянно исходит из нее, а дедуктивная — возвращается к этой точке, так как постулирует выводы и общие посылки, исходя из их действительности и доступности эмпирическому обнаружению и проверке. Это позволяет «переводить» язык суждений на равноструктурный этому последнему событийный язык. Однако при всей внутренней соотнесенности и связанности означенных сфер каждая представляет замкнутую систему, внутри которой все элементы имеют смысл и значение, функционируют в присущем им качестве. И в этой связи логика утверждает наличие двух самостоятельных «теорий» или, условно говоря, «языков» — базисную теорию и метатеорию, базисный язык и метаязык. Наука использует и то и другое, прибегая к логике эксперимента и к логике математического аппарата. Но операционное определение, описание опытов и математическое выражение этого определения — две разные системы закрепления истины, два самостоятельных языка для ее выражения.

К какому из этих видов языка следует причислить язык искусства, а точнее, язык литературы? Всегда находятся сторонники языка сужденческой логики в искусстве и языка событийной логики. И тем не менее вряд ли можно согласиться с таким решением.

Литература использует разность потенциалов между словом «естественным» и словом поэтическим. Она от-

---

[43] См.: «Логика». Под ред. Д. Горского и П. Таванца. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 16; *Н. И. Кондаков.* Введение в логику, стр. 180—181.

правляется от нетождественности слова в разных контекстах. Литература опрокидывает свои образы в поток событийного языка и в поток чисто словесного ряда, сталкивает логику фактов и характеров с логикой суждений, создавая новый язык, в котором и логика суждения и логика событийная предстают в опосредованном, снятом виде, который не тождествен ни словесному, ни событийному ряду, но обязательно основан на них и обращен к жизненному содержанию и реальному человеческому смыслу живого слова. Словесный образ как бы замыкает между собой эти разные сферы в одно, новое целое [44].

Конкретность образа — одно из главных эстетических качеств, причем «конкретность является свойством обеих сторон искусства, свойством как изображаемого содержания, так и формы изображения» [45]. Если скульптор все, с чем приходится ему иметь дело, превращает в фигуры, то «поэтическая фантазия отличается от творческих приемов любого другого художника тем, что она должна облекать свои создания в слова и сообщать их посредством языка...», поэзия поэтична «тогда, когда она действительно воплощается в словах, приобретая тем самым завершенность» [46]; она не может существовать иначе, чем в «словесном выражении».

Утверждение, казалось бы, не вызывающее сомнений. В каком-то смысле оно тавтологично, звучит чуть ли не как утверждение: литература — искусство слова. Но не все так просто, как кажется с первого взгляда, стоит лишь высказанную истину сопрячь с не менее очевидным утверждением, согласно которому искусство — это особое специфическое мышление посредством образов. Возникает два тезиса или принципа, не исключающих друг друга, но и далеко не однозначных. И как следствия их появляются полярно противоположные определения:

«В поэзии внешний материал совершенно обесценивается» [47], и вместе с тем «только речь в состоянии во-

---

[44] Подробнее об этом см. в связи с анализом очерка М. Горького «Л. Н. Толстой», стр. 170—181 настоящей книги.

[45] *Гегель.* Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 75.

[46] Там же, т. XIV. М., 1958, Соцэкгиз, стр. 199.

[47] Там же, т. XII, стр. 94.

брать, выразить и поставить перед представлением все, что сознание замыслит и духовно оформит в своей внутренней деятельности» [48]. Будем условно и приблизительно называть это понимание образа общеэстетическим, т. е. таким, когда образ берется как категория, равновеликая для всех искусств, независимо от специфики и конкретного материала, в котором он выполнен.

Другую крайность представляет поэтика, которая базируется на рассмотрении словесного текста как замкнутой в себе структуры, этой единственно объективной данности изучаемого явления.

При всей диалектичности Гегеля, последний вынужден был в угоду целостности системы допустить существование общей идеи искусства, а образ в его конкретных проявлениях сводился философом к чувственному и материальному существованию [49], в которое идея внедряется, входит извне, а на определенной стадии развития снова отлетает от образа в сферу более полного и свободного самовыражения.

К. Маркс писал: «Целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы» [50]. Это и есть научное мышление, которое отлично от искусства, потому что голова (т. е. разум человека, научная мысль, понятие или логика) осваивает мир исключительно ей присущим образом, к которому нельзя свести другие сферы человеческой деятельности, как то: искусство, религию, практически духовное освоение мира, где интеллектуальное умопостижение занимает иное место, чем в сфере научного и философского мышления.

Действительно, искусство развивается в противоречии между свойствами «идеального» содержания образа и его закреплением и оформлением, между материальной стороной формы и «нематериальным», «надстроечным» характером поэтической ее природы.

Писатель закрепляет образно мыслимое содержание в словах, в материале, который несет в себе огромный за-

---

[48] Там же, т. XIII. М., Соцэкгиз, 1940, стр. 185.
[49] См.: там же, т. XII, стр. 313—315.
[50] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 12, стр. 727—728.

ряд обобщения, абстракции, понятийного содержания. Эта реальная дилемма выражения в «общих» словах «невыразимого» особенно настоятельно формулировалась писателями-романтиками [51].

Потребность овеществления мысли, эмоции, пластического изображения видимого мира в слове — универсальная проблема. Обращаясь к стихам, К. Маркс воскликнул: «О, слова! Сокровищ духа воры!» [52].

Ф. Достоевский писал: «Целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык». И далее: «многие из ощущений наших, в переводе на обыкновенный язык, покажутся совершенно неправдоподобными» [53]. Но слово и только слово передает именно то, чего в нем казалось бы нет; так же, как неподвижная краска на холсте — движение, холодный камень скульптуры — ощущение человеческого тепла. Писатели всегда стремились выявить внутренние пластические возможности слова, вещественную реальность его конкретного содержания, чтобы заставить зазвучать так, как будто оно произнесено впервые. Подчас для этого прибегали к словотворчеству, к свободному ассоциативному соединению несоединимого, к отказу от общих норм грамматики и синтаксиса, а заодно и от логики. Все средства казались хороши, чтобы избавиться от «тирании» материала и подчинить слово требованиям эстетического выражения.

Для литературного образа характерно подобное противоречие и постоянное его преодоление. Художник мыслит жизнь в неповторимых формах индивидуального проявления жизни даже тогда, когда его образы не имеют жизнеподобного эквивалента. «Говорить о мире через вещи» [54],— сказал Б. М. Эйхенбаум. Слово не превращается в условный знак реальности, оно как бы сама реальность.

---

[51] «Душа жаждет излиться,— писал А. Бестужев-Марлинский о Жуковском,— и не находит вещественных знаков для выражения» (*А. Бестужев-Марлинский.* Собрание стихотворений. М., «Советский писатель», 1948, стр. 160).

[52] «Иностранная литература», 1962, № 1 (вкладка).

[53] *Ф. Достоевский.* Собр. соч. в десяти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, стр. 15—16.

[54] *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Сборник статей. Л., «Academia», 1924, стр. 16.

Вместе с тем общая мысль в слове, становясь картиной, не перестает быть мыслью:

В свете порта затерянного
пристают корабли — эхо из
всех веков.
(Тише... Ночь по ветру колышется!)
Древние гневы
вокруг пальцев моих обвились...

«Гербарии»

«Все спрашивают,— комментирует Гарсиа Лорка,— кто написал слова этих песен? Какой безымянный поэт бросил их на некрашенные подмостки народной традиции?» И объясняя природу метафорического мышления, он считает, что, когда поэт пытается выразить поэтическую правду любого из этих мотивов, он неизбежно вынужден прибегнуть к человеческим чувствам и ощущениям, какие испытывали его глаза и слух: «Метафора всегда управляема зрением — порою обостренным,— и это именно зрение придает ей реальность» [55].

Художественная мысль развивается в целостно-определенных образованиях, ищет опоры в вещественном закреплении, черпая материал, вещественность в жизни. Возьмем, например, «горячие маки» у И. Друцэ и возникающее отсюда метафорическое суждение: «Этот пожар поля был переделан в умеренную, нужную человеку теплоту. А он так долго мерз, так нужна была ему в жизни эта теплота» [56]. Здесь наглядно конкретное «переходит» в общее, общее — в конкретное.

Предметность, стоящая за содержанием словесного образа, совершенно явственно означена Н. Заболоцким:

И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним.
И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,
где на первой странице растения виден чертеж.

[55] «Вопросы литературы», 1969, № 1, стр. 126.
[56] *И. Друцэ.* Бремя нашей доброты. М., «Известия», 1969, стр. 82, 106.

И черна, и мертва, протянулась от книги к природе
то ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь.
И цветок с удивленьем смотрел на свое отраженье
. . . . . .
И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему.

Н. Заболоцкий. «Вторая книга»

И потому особенно показательна дематериализация образа, который теряет прочный остов реальности, и пытается целиком опереться лишь на «внутреннюю форму» самого слова. Происходит трансформация реальных, вещественных форм образа и усиление ассоциативных и необязательных, мотивированных звуковым сходством связей.

Если не видеть внутреннего движения от материала к форме и от формы к содержанию, то нельзя найти соотношения смысла и структуры образа, содержания и словесного материала. За содержанием образа стоит реальное жизненное содержание или предмет отражения и осмысления, за формой — материал образа. Двучлен — содержание и форма — распадается на сложную систему элементов, соотнесенных между собой и взаимосвязанных: предмет изображения или жизненное содержание, которое допускает трансформацию в самые разные виды образов; содержание образа, обусловленное особенностями авторского ви́дения, средствами претворения содержания жизни в образ, и неповторимое композиционно-формальное решение, переходящее в художественную форму, продиктованную видом искусства, родом и жанром произведения; затем структура и, наконец, материальная сторона всей конструкции — звук, краска, слово. Перед нами цепь разнородных и неразрывно связанных звеньев, соединенных между собой, переходящих друг в друга и составляющих становой хребет образа.

Из разделительного принципа в подходе к эстетической специфичности формы искусства и внеэстетической природы его содержания по необходимости вытекает следствие о переводимости или, как теперь говорят, «перекодировки» художественного образа. Причем принцип адекватной «переводимости» содержания произведения получает широкое распространение. Э. Межелайтис в книге о

Чюрленисе пишет: «...музыка ли, краски, поэзия... Важна суть. Важна мысль. Звук — скорлупка ореха. Мысль — его ядро. Гений — это прежде всего творец мысли. А звук, цвет, слово — это лишь средство, чтобы поведать ее» [57].

И происходит это потому, что за исходное положение берется принцип мышления и его отношения к средствам его закрепления. Действительно, разнородность естественных языков не исключает единства мышления, равно как и разнородность видов искусства не исключает известную общность художественного мышления в своих общеэстетических проявлениях. Но не более того. Что же касается конкретного содержания данного образа, данного вида искусства, то оно не может без потерь (в одном отношении) и приращении (в другом) быть трансформировано в любой другой образ, воссозданный на основе иного вида искусства.

М. Б. Храпченко считает, что, «учитывая специфику литературы, ту особую роль, которую играют внутренние семантические возможности слова, морфологическая и синтаксическая структура языка при воплощении образного содержания литературных произведений, следует сказать, что и художественные обобщения, их качества отнюдь не сводятся к особенностям тех или иных языков, на которых они созданы». Но из этого не следует вывод, согласно которому «Толстой на разных языках остается Толстым» [58].

Копии живописного и скульптурного произведения, повторенного в том же материале и, следовательно, воссоздающая ту же структуру образа, а тем более перевод словесного произведения с одного национального языка на другой не могут быть тождественны оригиналу. И как бы хорош, верен и глубок ни был роман Толстого об Анне Карениной на немецком или произведение Ромена Роллана о Кола Брюньоне на русском языке,— это не «немецкий» Толстой и не «русский» Роллан, а их немецкие и русские художественные аналогии с художественно-структурной точки зрения.

[57] *Э. Межелайтис.* Мир Чюрлениса. М., «Искусство», 1971, стр. 16.
[58] *М. Б. Храпченко.* Семиотика и художественное творчество. Статья первая.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 74—75.

Образ одного вида искусства потому и не переходит без остатка и без потерь в образный строй других видов искусства, а одно литературное произведение (особенно поэтическое) непереводимо адекватно с языка оригинала на иностранный язык как раз потому, что материально-объективная структура образа неотделима ни от его «внешнего облика», ни от его формального осуществления, ни от смыслового и содержательного начала, в этой форме уже закреплённого как данность.

Образ разомкнут в жизнь *дважды*. С одной стороны, он обращен к богатому, неисчерпаемому жизненному потоку реальных характеров, конфликтов и коллизий; с другой — он также целиком устремлен в действительность, которая предоставляет в его распоряжение свои краски, формы, объемы. Движение жизни и ее материя преобразуются в искусстве в новые формы, становятся движением и формой самого искусства, его самодвижением.

Глыба мрамора идет на плиты для облицовки зданий, на технические цели, на колонны храмов и на воссоздание человеческой фигуры. Одни и те же слова используются в повседневном разговоре, в научном труде, в оперной арии или остром театральном диалоге. Но если материал «безразличен» к своему употреблению, то образ целиком зависит от «строительного материала». И в этом смысле, как близко ни передавали бы опера или фильм события, изображенные в «Войне и мире» Л. Толстого, создаются несовместимые музыкальные, живописные и словесные образы, различные между собой и в содержательном отношении. Близкие образы в разных видах искусства могут рассматриваться не как параллельные варианты общего содержания, а как в чем-то очень близкие и вместе с тем бесконечно самостоятельные. Сопоставление родственных произведений «Sposalizio» Листа и одноименной картины Рафаэля, его же «Il Pensieroso» и скульптуры Микеланджело, симфонической картины весны у Дебюсси и картин Боттичелли, картин знаменитого Изенгеймского алтаря немецкого художника XVI в. Матиса Грюневальда и содержания частей симфонии Хиндемита «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение святого Антония», «Колоколов» Рахманинова и

поэмы Эдгара По, «Носа» Гоголя и одноименной оперы Шостаковича, сказки Прокофьева «Петя и волк» и фильма Диснея, замечательных рисунков Р. Сеймура и «Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, «Похождения бравого солдата Швейка» и иллюстраций Йозефа Лады,— все эти и бесконечное множество других примеров, когда одно произведение служит источником и в известной мере содержанием другого, демонстрируют, как один вид искусства вовсе не повторяет другой, а, опираясь на лишь ему присущие возможности, создает свои собственные образы, раскрывающие содержание, не доступное смежным видам искусства.

Близкая и еще более наглядная закономерность выступает у художника, творящего в пределах одного вида образов, но выполненных в различном материале. Скульптор Эрзя заявил о себе композицией из бетона «Ночь перед казнью». Зная его последующий творческий путь, сразу обращаешь внимание на характерную для будущего особенность: неодинаковую проработанность фигуры; внимание художника сосредоточилось на лице и руках, тогда как нижняя часть торса теряется в бесформенных наплывах бетона, производит впечатление незаконченности. Манера скульптора искала подходящий материал, чтобы стать «экспрессивным» средством выражения содержания. А в далекой Америке аргентинские древесные породы альгарробо и кебрачо ждали того, кто «прочтет» и заставит «заговорить», казалось бы, бесформенные и бессмысленные наплывы и необычные наросты. Эрзя оставляет нетронутыми причудливо-прихотливые древесные изгибы и узоры, но рядом с обработанными поверхностями они не вызывают представления о незавершенности, а создают яркий эмоциональный образ, полный стихийной силы и динамики.

Леонардо да Винчи советовал живописцам пристально рассматривать узоры плесени на старых стенах и открывать причудливое и неожиданное сходство с образами своей фантазии. Известна своеобразная отрасль китайского искусства, творцы которого, чуть-чуть дорисовывая хитросплетения прожилок на куске мрамора, обрамляют его, и возникает картина бушующего моря, скопления облаков, горный ландшафт или волшебные сады.

Если образ — не копия, не муляж, то он «вытекает» и «вырастает» из материала, «продолжает» его. Изогнутые сучья и причудливые камни, нагромождения облаков и какое-нибудь световое пятно или странная тень превращаются в ужасных драконов, передают повадки и облик зверей, напоминают истуканов и вымерших мастодонтов. Это поистине мучения неживой материи, стремящейся ожить, прикинуться, обмануть, заговорить. В «мучении» материала художник прозревает форму, порождающую содержание. И в подобном мучении дерева или камня — материальное выражение трудного поиска формы.

Формирование образа может начаться с неясного гула, ритмического движения или цветового пятна. Неоформленное, расплывчатое, неуловимое угнетает художника, требует огромных усилий, чтобы прояснить свое содержание, воплотиться, стать эстетической реальностью.

Скульптор мыслит объемными, пространственными, видимыми и даже осязаемыми представлениями. Один и тот же образ, воссозданный в мраморе, гипсе, бетоне, бронзе, дереве, «звучит» неодинаково. Как дирижер извлекает особые голоса и тембры в сложном симфоническом звучании для огласовки той или иной музыкальной темы, так и скульптор прислушивается и присматривается к неслышному другим «звучанию» материала. Пушкин, отлитый из бронзы, высеченный из камня, вырезанный из дерева, повествует на «скульптурном» языке о разных ипостасях изображаемой личности, а ваятель словно находит более точное выражение своим мыслям и чувствам в значимости материала, в форме его обработки.

Самая лучшая копия, снятая с оригинала, отличается от него. «Почерк» автора и неповторимые особенности мраморной глыбы всякий раз дают о себе знать, как бы прилежный копиист ни старался «забыть» себя. И ни одна копия Венеры Милосской, полученная самыми совершенными техническими средствами, при безупречной точности и соответствии внешних форм подлиннику, не сможет передать ту «художественную информацию», что есть у оригинала.

Форма образа «переходит» в живую человеческую плоть, в таинственный взгляд и неразгаданную улыбку.

Легенда о Пигмалионе полна сокровенного смысла — художник стремится вдохнуть жизнь в кусок мрамора. И именно *этот* кусок должен ожить, стать мягкими волосами, теплым телом, упругими щеками, чистым лбом, обрести мягкость и тонкость кожи.

Лессинг в «Лаокооне» выявил разницу «измерений» образа живописца, скульптора и поэта и задумался о соизмеримости и несоизмеримости пространственных и временных искусств. Скульптор передает муки Лаокоона, но не стенания и крики, о которых поэт и писатель в состоянии поведать неизмеримо полнее.

Художник, иллюстрируя литературное произведение, ищет зрительного эквивалента образам книги, но ему не дано передать словесную метафору, словесный портрет графически [59]. И дело тут не в том, что каждый вид искусства, как думал Э. Мейман, имеет четко означенную, лишенную переходов границу [60]. Границы как раз очень условны, безусловны принципы материальной структуры. Художник передает движение, «совместив» на картине временные мгновения, показывает скачущую лошадь так, как в жизни зритель увидит не «одномоментно», а в два мимолетно следующих движения, и благодаря этому лошадь «бежит» на картине, тогда как на фотографии она застывает в противоестественном положении.

С. Эйзенштейн, опираясь на живописный образ, использовал технические данные движущегося изображения, чтобы организовать повествование на языке кино. Живописная композиция соприкасается с музыкальной, музыкальная в чем-то позволяет понять ассоциативность лирического потока в поэзии, и так без конца.

И все-таки адекватная передача содержания одного вида искусства образами другого невозможна. Исходя из потенций образа, заданных материалом, из которого этот образ строится,— будь то звук, цвет, или слово — художник просматривает действительность в определенном разрезе, в определенном аспекте. Бесчисленные характери-

---

[59] *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы. М., «Прибой», 1929, стр. 501.
[60] *Э. Мейман.* Эстетика, ч. II. М., Госиздат, 1919, стр. 189—190.

стики и описания Венеры Милосской или Рафаэлевой Мадонны, которые делались поэтами и писателями разных времен и народов, свидетельствуют и о неисчерпаемости шедевров, и одновременно о невозможности живописное или объемное перевести без потерь или приращений в словесное выражение. Это классические примеры неразрешимой задачи, аналогичной нахождению квадратуры круга. Можно сотворить *конгениальное* произведение, но нельзя создать *тождественное*.

Одна и та же тема, общий сюжет, представая в цвете, в звуке, слове, актерском рисунке или скульптурной композиции, становятся «многими действительностями», дают представление о многих, отличных друг от друга качествах, свойствах, сущностных силах изображаемого. И не в том ли заключен смысл эллинского жанра экфразиса (словесного воссоздания памятников изобразительного искусства), что здесь содержательный момент картины или скульптуры передается одновременно с описанием художественного его осуществления.

Приведем пример из Каллистрата: «Скопасом была создана вакханка из паросского мрамора; она могла показаться живою; камень, сам по себе оставаясь все тем же камнем, казалось, нарушил законы, которые связаны с его мертвой природой. То, что стояло перед нашими взорами, было собственно только статуей, искусство же в своем подражании ее сделало как будто обладающей жизнью. Ты мог бы увидеть, как этот твердый по своей природе камень, подражая женской нежности, сам стал как будто бы легким, и передает нам женский образ, когда его женская природа исполнена резких движений. Лишенный от природы способности двигаться, он под руками художника узнал, что значит носиться в вакхическом танце... Созерцая это лицо, безмолвно стояли мы, как будто лишившись дара речи,— так ярко во всякой детали написано было проявление чувства, где, казалось, не было места для чувства. Так ясно выражен был на лице вакханки безумный экстаз, хотя ведь камню не свойственно проявление экстаза... Волосы как бы отданы были на волю зефира, чтобы имп играл он, и камень как будто бы сам превращался в мельчайшие пряди пышных волос. Это было выше всякого понимания, выше всего, что можно

представить себе; будучи камнем, этот мраморный образ сумел передать всю тонкость волос...» [61]

И трудно сказать, что в описании вызывает большее эмоциональное напряжение — восторг перед удивительной вакханкой и ее экстазом или перед камнем, ставшим этой вакханкой и этим экстазом? Или свидетельство иной эпохи — о «Деве Марии» Альбрехта Дюрера, «который вырезал из черного дерева женскую фигуру, достигнув полной передачи телесности под тройным покровом одежд, причем поражает обработка волос, падающих на грудь и плечи мягкими волнистыми прядями, каких никогда еще не доводилось причесывать ни одной горничной» [62].

В искусстве нет мраморных или деревянных волос, а мрамор, или дерево, или бронза стали волосами. Одно подражает другому, не превращаясь в него, а лишь уподобляясь ему, и становится первой ступенью универсального иносказания, из которого рождается *осмысление* жизни, эксперимент, гипотеза, раздумье о возможном и необходимом в человеческих отношениях, мечта о человеческом совершенстве.

Между двумя полюсами — объектом отображения и средствами, в которых оно осуществляется, возникает каскад многосложных превращений. Или, если воспользоваться строгим языком, целая система отношений содержательно-формальных уровней в образе. А вместе с тем возникает также то, что может быть названо как необходимая антиномия искусства. Одно не существует без другого, выступает в форме этого другого, зависит от него и вместе с тем отлично, несовместимо с ним, отрицает его. Это не кантовские категории исключения, а сосуществование и сложное взаимодействие: *притяжение — отталкивание.*

Уже в материале, в структуре материала и его организации присутствует определенное соответствие отображенного предмету отображения. Для того чтобы передать процесс движения, структура образа должна быть дина-

---

[61] «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 1. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 220—221.

[62] *О. Бальзак.* Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1954, стр. 216.

мичной, чтобы передать зрительные представления,— обладать такими свойствами видимых предметов, как линия, цвет. И вместе с тем заложенная в художественных средствах необходимость уподобления порождает и обязательное несходство, разуподобление [63]. И иначе не может быть. Если материал аналогичен во всем отображаемому объекту, то происходит акт простого удвоения. Достигнув совершенства, подделка не позволяет даже вблизи отличить муляж от оригинала, восковое «яблоко» от снятого с дерева. Сходство всегда вызывает восхищение удивительной тонкостью подражания и мыслью о кропотливости работы. Но результат не имеет другого назначения, кроме того, чтобы вводить в заблуждение. И как только обман рассеется, предмет, вызвавший заблуждение, теряет для нас интерес.

Не «сходясь» с предметом, материал обладает свойствами, позволяющими перевести реальный факт на «другой» язык. Диалектика сходства и несходства, уподобления и разуподобления начинается в образе с материала и его организации. Линия и цвет — соединительное звено между объектом и его изображением, это — мостик, который позволяет воображению переходить от жизни к художественной правде и обратно. На картине контуры и цвет абстрагированы от реального носителя, от других многочисленных свойств объекта изображения. Однако, не став просто зеленым или синим, оранжевым или карминовым пятном на холсте, но выступая заместителем этого объекта, цвет выступает от имени *всего* предмета. Краска становится на полотне небом и землей, деревом и степью, жемчугом и морской волной, синевой старческих губ и блеском молодых глаз — ярким эмоциональным образом действительности. Материал образа оказывается полномочным представителем реальности. Искусные подделки под природу у Аристарха или Аполлодора обманывали голубей и обезьян. Александр Македонский, рассматривая свой портрет, не воздал подобающей хвалы мастерству художника Апеллеса, зато конь Александра приветство-

[63] Иногда в этой связи говорят о «самотождестве» и «саморазличии» предмета в образе. См.: *А. Ф. Лосев.* Диалектика художественной формы. М., 1927, стр. 46.

вал ржанием изображенного на картине, точно живого.

Как известно, Гегель иронизировал над подобными ухищрениями иллюзионистов, которые не в состоянии ничего прибавить к существующему в природе.

Движение художественного содержания начинается с движения от известного к неизвестному, от существующего — к несуществующему, от необходимого обязательного сходства или тождественного основания (синяя краска и синее небо, форма головы и мраморного бюста) — к несходному, обновленному, отделенному от объекта разуподоблением между мягкостью и подвижностью человеческого тела и каменной неподвижностью и крепостью, бездонностью небесного свода и плоскостью холста. И эту противопоставленность двух планов, их одновременное присутствие и несовместимость в образе и можно называть антиномией. В образе одно обязательно выступает через другое, имея тождественную основу с изображенным, благодаря несходству с ним, начинает свое говорение, свое повествование об объекте изображения, возводит это изображение в *идею* изображаемого.

Подобие мира неожиданно оказывается открытием мира, сообщает нам такое, о чем мы никогда не узнали бы без этой единственной и неповторимой интерпретации.

Образ — это выражение и осмысление одного через другое. Ван-Гогу старые ветлы напомнили процессию стариков из богадельни. Вид столбов у заставы на фоне заката послужил для Перова толчком к созданию картины «У последнего кабака». Намек, становясь источником кристаллизации содержания, обретает все более развернутое содержание, определяется и проясняется. Так было с замыслом пьесы Л. Андреева «Революция», которая возникла, по свидетельству автора, из предшествующего ей звукового образа, протяжного, ровного, нарастающего из темной дали, «У-у-у-у-у-у!»

Горький, который внимательно следил за творчеством Андрея Белого, автора «Петербурга», так суммировал свои наблюдения: «Он думает не образами, а словами» [64]. Действительно, у Андрея Белого в «Московском гудке» в одном периоде из 35 слов дано 12 комбинаций однозначн-

[64] «Архив А. М. Горького», т. VI. М., Гослитиздат, 1957, стр. 210.

ных звукосочетаний. Или в «Начале века»: «*Ру*беж двух столетий настолько в*ру*бался в многих из нас, что иных пе*рерубал*». В стремлении Белого «оформить» звуки Горький видел тот же источник, что и у А. Рембо, пытавшегося звуки «окрасить» [65].

Игнорирование смыслового содержания, как одна из крайностей, смыкается с игнорированием эстетического значения словесной формы образа. Объем закрепленного содержания в подобных звуковых модуляциях сведен почти к нулю, но субъективно, как бывало и с «музыкой» Блока и «гулом» Маяковского, звуковой образ, ощущение ритма служили сигналом для кристаллизации целостного образа.

Любой элемент формы, не включенный в систему произведения, конечно, страшно обеднен. В нем содержится, в лучшем случае, провозвестник того, что будет в развернутом виде. И замысел при всей своей ясности и яркости в сознании художника — инобытие будущего творения. Бесплотный замысел в чем-то сродни сновидениям, ясным и отчетливым до очевидности, животрепещущим в своей непосредственной эмоциональности и субъективности. Но именно передача сновидения в словесном выражении или на холсте — бесконечно трудная задача, увиденное во сне гораздо труднее поддается закреплению в слове, чем пережитое наяву. Вспомним вопрос Толстого к Горькому о самом страшном сне в его жизни. И неудовлетворенность его горьковским рассказом [66].

Даже в стадии вынашивания и созревания замысла идея не остается «бестелесной». Это не «головная» идея, а комплекс ассоциаций и представлений, «заземленных» на материал. Для скульптора — «все превращается в фигуры» (Гегель). У поэта выпевается из «музыки эпохи», накладывается на «гул», на неоформленное биение ритма. «Художники должны рассуждать только с кистью в руках» [67], а если продолжить эту мысль,—«рассуждать кистью».

---

[65] «Архив А. М. Горького», т. VI, стр. 210.

[66] *М. Горький.* Л. Н. Толстой.— Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1951, стр. 271.

[67] *О. Бальзак.* Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 13, стр. 385.

Моцарт говорил о высшем блаженстве творчества, когда в одно мгновение он слышит всю не написанную еще симфонию или оперу; однако это свидетельство ни в коей мере не ставит знака равенства между интуитивным, бесплотным существованием произведения в голове творца и осуществленным произведением, материально данным для восприятия.

Пушкин горько сетовал, что сцена у фонтана для «Бориса Годунова» сложилась в голове у него во время верховой прогулки, но, когда он вернулся и записал воображаемую сцену, слова легли на бумагу по-другому — словесный образ разошелся с идеальным замыслом и много потерял, по свидетельству поэта. Но в отличие от своего «идеального» собрата словесный образ приобретает качество объективной данности, он *существует* и, воплотясь в материал, как бы обретает другое измерение, свою внутреннюю логику. Любое материальное осуществление замысла вносит необходимые коррективы, дополнительную конфигурацию, ту особую эстетическую концептуальность, которой нет в образе без носителя, без слова в литературе, без краски в живописи и т. д.

Абсолютизация бесплотного или «зародышевого», утробного существования образа снимает вопрос о динамике, движении, превращении идеального в объективно-формальное и формально-материального в его содержательно-невещественное отражение большого мира человека.

Даже Достоевский допускал известную односторонность в понимании реальности образа, когда писал:

«Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта, как *создателя* и *творца*... душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. Тут поэт, почти только что ювелир» [68]. Перед нами свидетельство художника, оказавшее влияние на авторитетные представ-

[68] *Ф. М. Достоевский.* Письма в четырех томах, т. II. М.— Л., Госиздат, 1930, стр. 190.

ления о творческом процессе, но оно оттеняет по существу лишь одну сторону дела. У самого Достоевского на этот счет можно найти и совсем другого рода мнения. Он, например, пишет: «...прочувствовалось и много кой-чего выдумалось; но написанного, но *черного на белом* еще немного, а ведь *черное на белом* и есть окончательное» [69]. Он часто жалуется, что ему не хватило чего-то для полного осуществления своих замыслов. И неоднократно отмечает несоответствие между замыслом и осуществлением у Гюго, даже у боготворимого им Пушкина (письмо Н. Страхову от 5 мая 1871 г.). И исследователь творчества Достоевского Б. И. Бурсов справедливо заключает: «Величайший реалист, он знает по собственному опыту, что процесс написания произведения есть и процесс формирования его идеи» [70].

Представление о двух этапах возникновения и создания художественного творения: сначала идеальном бытии образа и последующей его «ювелирной» обработке и отделке переносит акценты на «бесплотное» существование образа. На самом деле стадия вынашивания и обдумывания произведения требует так много времени и сил потому, что это кропотливый и трудный процесс осуществления образа, переход его из «потустороннего» по отношению к произведению существования в чувственную реальность. В частности, у самого Достоевского это «вызревание» и «опредмечивание» образа начиналось и шло задолго до писания произведения, в рабочих тетрадях, в черновых набросках и фрагментах.

Подготовительная работа Достоевского, его тетради для записей к «Подростку» или «Братьям Карамазовым»— фиксированный процесс оформления и воссоздания образа во плоти, формирования художественной идеи в материале, развитие образа под пером [71]. И пока не возникнет

---

[69] *Ф. М. Достоевский.* Письма, т. II, стр. 26.

[70] *В. Бурсов.* Толстой и Достоевский.— «Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 79.

[71] См.: *Ф. М. Достоевский.* Письма, т. II, стр. 61. Автор статьи «Творческая лаборатория Достоевского-романиста» Л. М. Розенблюм считает, что «сменяющиеся планы каждого романа Достоевского могут быть рассмотрены как определенным образом записанные различные его редакции». (Ф. М. Достоевский в рабо-

материально закрепленное содержание, пока не ляжет «черное на белое», всякий иной эквивалент, выражающий мысль пока еще несуществующего творения, есть не более, чем побудительный стимул для лавинного образования содержания, которое и называют вдохновением.

Образ-зародыш как бы в зашифрованном виде заключает будущее полнокровное содержание. И шифр не равен обозначаемому им. Вот что писал А. Блок о работе над поэмой «Возмездие»: «Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все у́же и у́же, и самый маленький круг, съежившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду... Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался,— в сознании и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас...» [72].

Нельзя пробиться к новому содержанию, не открыв новых художественных возможностей. Б. Кроче писал: «Мадонну Рафаэля — так полагают — мог бы вообразить себе любой человек; Рафаэль же сделался Рафаэлем, благодаря механическому умению изобразить ее на полотне. Нет ничего ошибочнее такого взгляда» [73]. И тем не менее, как часто подобные подкупающие своей очевидностью, но неверные в своей основе представления упорно перекочевывают из работы в работу о художественном мастерстве. Мастерство и постижение мира, художественность и правда жизни в произведении пронизаны от замысла до осуществления единым законом необходимости: «Самый опытный дилетант бродит наощупь в неведомом, и, по мере того, как продвигается выполнение, все более заметной становится неуверенность первоначального наброска. Только в самом конце обнаруживаются сделанные в начале ошибки, которых нельзя исправить, и поэтому произведение и не может быть закончено» [74].

те над романом «Подросток».— «Литературное наследство», т. 77. М., «Наука», 1965, стр. 26).

[72] *А. Блок.* Собр. соч. в восьми томах, т. 3. М.— Л., Гослитиздат, 1960, стр. 297.

[73] *Б. Кроче.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920, стр. 12.

[74] *Вольфганг Гете.* Статьи и мысли об искусстве. М.— Л., «Искусство», 1936, стр. 332—334.

И не проявление ли это самой основной эстетической необходимости, что связывает слова, цементирует и кристаллизует их в нечто неизмеримо большее и прекрасное, чем они сами по себе? Если за работой над словом не видеть объединяющего общего, то возникает мучительный, но во многом лишенный смысла труд, тогда как, по словам Гете, «всякая хорошая мысль выскажется хорошо; думайте о том, что́ сказать, не о том, как сказать». Слова поэта часто воспринимаются как свидетельство принесения формы в жертву содержанию. И как бы в подтверждение этого находим следующие строчки:

Богатой рифмой дорожат:
Вполне естественно; и все же
Есть кое-что и подороже
Для тех, кто мыслями богат!

Но тот же Гете скажет в другом случае:

Толпа послушна звонким фразам
И презирает мудреца;
Конечно — привлекает разум
Немногих избранных сердца;
Но у искусства есть законы,
Как есть они у злобы дня,
И чудотворные иконы
Обычно — жалкая мазня...

Перевод Б. Заходера

Нужно искать «хорошую» мысль, которая не существует вне слов, нужно искать «хорошее» содержание, общий принцип, который организует целое в «хорошее» произведение. Но не бывает «хороших» и «плохих» слов, которые надо уметь распознавать, чтобы создавать настоящее произведение искусства. Художественное целое основано на глубоком постижении духовных потребностей и обладает концентрированным выражением правды жизни, последнее существует постольку, поскольку оно *осуществлено* в самом произведении. Без этого эстетическое просто не доступно восприятию, его нет, на него можно указать описательно, но попробуйте убедить зрителя в красоте человека, ставшего жертвой бездарного портретиста. Действительная жизнь, бытие для других, а следо-

вательно, истинная объективность произведения закрепляется в форме. И жизненная реальность становится его содержанием по мере того, как это последнее превращается в эстетическую реальность.

Образ растет из материала, в который творец вдохнул жизнь, обратил его в форму содержания, но материал, в свою очередь, наделяет образ конкретно-чувственным бытием. Идет процесс взаимодействия предмета или объекта отображения, образного содержания произведения, его формы, ее компонентов. Любое изменение в одном вызывает лавину преобразований остальных. На прикосновение вся цепь отвечает, реагирует как целое. Такое, казалось бы, локальное изменение, как перемена фамилии персонажа, требует у настоящего писателя переписывания каждой фразы, в которой оно встречается. А исправление во фразе ведет к переделыванию целых страниц.

Отношения между содержанием и его оформлением складываются в динамике — это определенная форма движения. Поэтому было бы точнее говорить не об элементах ряда, а о стадиях процесса, каждая из которых подготовлена предшествующей и обусловливает последующую. Произведение можно назвать овеществленным движением между материалом образа и предметом отображения, фиксированным процессом осмысления писателем окружающего мира и себя самого.

В динамике невидимых взаимодействий рождаются встречные потоки: содержание требует для себя и ведет за собой форму, а форма позволяет ему осуществить себя, оформиться, развернуться, проявить себя многосторонне во всех своих возможностях. Не понимая зависимости содержания от формы (без которой произведение просто не существует), нельзя понять обусловленности, детерминированности формы содержанием.

Когда речь идет о художественности, необходимо иметь в виду по крайней мере три аспекта: во-первых, каждое звено произведения может быть рассмотрено с точки зрения творческого акта; во-вторых, как динамическая система и структура, в которой находит вещественное закрепление и выражение творческий акт; и, наконец, в-третьих, как объект восприятия, когда место творца замещается зрителем или слушателем. Отсюда следует предполо-

жение о плодотворности сотрудничества многих научных дисциплин в изучении творчества, включая данные биологии, физиологии, психологии [75].

Однако при таком комплексном подходе результаты будут позитивными, а не негативными при условии, если изучение творческого процесса и образа его материализации будет вестись не под углом зрения «частного случая» некоторых общих закономерностей, открытых данной областью науки, а с учетом самостоятельности предмета исследования и соответствия метода и предмета исследования. Изучение искусства всегда «особый случай», требующий радикальной коррекции исходных постулатов. Нельзя рассматривать образ в виде «промежуточного» образования между двумя сознаниями — творца произведения и его реципиента в качестве «временного тела» или некоторой «порожней» формы для «вчувствования» — эмоций и переживаний зрителя или читателя, как это делали Л. Сантаяна, В. Ли, Т. Липпс. При таком подходе образ становится внешним вместилищем для наших чувств, не играющим самостоятельного значения, лишенным собственного содержания, которое каждый вкладывает в него от себя.

Русский формализм и Пражская школа и были своеобразной реакцией на трактовку произведения искусства «извне». Исходным постулатом сторонников формализма стала внутренняя самоорганизация образа, искусства как «приема». Казалось бы, это предполагает приближение к эстетическому явлению как таковому. Формалисты декларировали освобождение его от логической, психологической, культурно-исторической интерпретации. Но «обособление» образа от содержания, присущего ему, повело вновь к тому, что художественная структура при всей специализации ее рассмотрения как литературного образования оказывается все-таки лишь частным случаем структуры вообще, только одной из разновидностей структурной системы.

В признании закрепленного в образе объективного содержания и в анализе этого содержания в особом его

---

[75] *Б. Мейлах.* Еще о «содружестве наук» в изучении творчества.— «Вопросы литературы», 1965, № 7.

эстетическом бытии заложена основа для научного понимания произведения. Самые разные стороны художественного творения — от предмета изображения до психологии и мировоззрения автора — входят в орбиту исследования в своем художественном *инобытии*. Они зафиксированы в произведении, в его структуре, реально существуют в каждом элементе этой структуры, превращены таким образом в *содержательную форму*. И необходимо, чтобы отдельное звено не выдавалось за единственное, не разрывалась живая связь элементов целого или чтобы одна сторона этого целого считалась всем целым. Многообразные жизненные отношения, определившие данное неповторимое творение, так или иначе накладывают глубокий отпечаток на его структуру, закреплены в форме произведения, его поэтике и стиле.

Диалектический метод Гегеля позволил ему увидеть взаимосвязанность и взаимообусловленность материала и образа, содержания и формы. Но, исходя из представления об искусстве лишь как *разновидности* понятийного мышления, философ допускал раздельное существование в искусстве материала и образа, способного адекватно перевоплощаться в самых разных творениях и видах искусства. В этом случае слово переставало существовать в качестве необходимого состава образа. По мнению Гегеля, для произведения и более того — для художественного достоинства (!) его якобы безразлично, звучит ли это произведение на языке оригинала или хорошего перевода. Гегелем руководило вполне понятное для идеалиста стремление изолировать «духовное содержание от чувственного материала», а потому произведение, считал он, переводимо на любой другой язык без существенного ущерба и даже вполне переложимо «из стихотворной в нестихотворную речь и приведено в совсем другие связи в звуковом отношении»[76] и опять же не теряя ничего существенного для себя. Очевидно, что язык при этом — лишь средство создания образа, а слово — знак выражения стоящего за ним содержания, идентичный в функциональном отношении любому другому способу передачи информации.

---

[76] См.: *Гегель*. Сочинения, т. XIV, стр. 162.

Эта авторитетная идея чревата умалением *словесной* природы образа в литературе. У Гегеля слово выступает скорее как необходимое образу явление, но *выводящее* за пределы искусства, а не *вводящее* в него.

Однако, как уже было сказано выше, не существует и не может существовать *тождественных* произведений искусства, созданных на разной материальной основе, но имеющих общее сходное содержание (например, «Дон Кихот» на сцене, на экране и Дон Кихот у Сервантеса). Нетождественность подобных явлений в искусстве сохраняется во всех случаях, и когда речь идет о транспонировании произведения с «языка» одного вида искусства на «язык» другого (например, экранизация), и когда мы сталкиваемся с разноязычными переводами литературного произведения.

Сложность возникающих здесь отношений предельно наглядно обнаруживается, если обратиться к такому уникальному произведению русской литературы, каким является «Слово о полку Игореве». Для русского исследователя и читателя при восприятии этого творения не возникает в полном объеме трудностей, с которыми имеет дело переводчик при переводе произведения с одного языка на другой. И тем более показательна проблема понимания смысла и содержания того или иного словесного образования, формального его выражения. Все возможные интерпретации и переложения «Слова...» дают богатейший материал для поисков *эквивалентов* того или иного фрагмента памятника.

В начале «Слова о полку Игореве» сказано: «Боян бо вещий, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется *мыслию по древу...*» И несколько дальше: «О Бояне, соловию старого времени, абы, ты сна плъкы ущекотал, скача, славию, по *мыслену древу...*». На протяжении долголетнего изучения памятника это место получало самую разную трактовку. Возникла большая литература, предлагающая и обосновывающая различные понимания трудного места. Многие исследователи говорили о порче текста, вместо «растекашется... по древу мыслию» предлагали читать «мысию», т. е. мышью, белкой, или векшей. В логических обоснованиях понятия «мысленного древа» и смыслового значения слов растекаться «мыслию по дре-

ву» — недостатка не было. Сейчас, однако, нас интересует не лингвистическая сторона дела, а реальная поэтическая практика. Обратимся к прозаическим и поэтическим переложениям, в которых возникает перевод не с одного языка на другой, а своеобразные словесные вариации на тему «трудного» места и каждое изменение содержательного момента сопровождается становлением нового словесного образа и нового поэтического контекста.

Одно дело — аллегорический образ «растекался мыслью по древу» (А. С. Шишков), другое — уподобление образа «быстрой векше», что носится по лесу (А. Майков), или «белой вевелице» у А. И. Соболевского, или даже рыси у Е. В. Барсова. Еще более вольное переложение у А. Вельтмана: «а не вымысел Бояна, которого мысли текли в вышину так, как соки по дереву». Серяков предлагал — «по древам носился мыслию»; А. Палицин — «мыслью по древам в восторге растекался»; И. Левитский — «носился всюду мыслью, по деревьям легкой птицею»; Н. Грамматин — «по древу растекался смелою мыслию»; Д. Минаев — «раскинется в ветви мыслями»; Л. Мей — «растекается мыслию он по лесу»; С. П. Кораблев — «то расцветал мысленно кудрявым деревом». И так до бесконечности.

В данном случае важный для нас момент может быть затенен лингвистическими спорами вокруг понятийного истолкования не совсем ясного места. Но возьмем из того же памятника отрывок, никогда не вызывавший нареканий в смысловой неясности, кроме перевода: Бебрянъ рукавъ — не беличий, а из шелка особой выделки. (Бебръ — шелковая ткань). Рассмотрим расхождение поэтических эквивалентов в результате неоднородного словесного оформления поэтического образа, что приводит к возникновению образов, столь же инвариантных, сколь многозначны их словесная структура, ритмический, композиционный, стилистический и, наконец, строфический рисунок.

Вот самое начало плача Ярославны у В. Жуковского:

> Полечу, говорит, чечоткою по Дунаю,
> Омочу бобровый рукав в Каяле-реке,
> Оботру князю кровавые раны на
> отвердевшем теле его!

У И. Козлова:

Я покину бор сосновый,
Вдоль Дуная полечу,
И в Каяль-реке бобровый
Я рукав мой омочу;
Я домчусь к родному стану,
Где кипел кровавый бой;
Князю я омою рану
На груди его младой.

У Г. Шторма:

Полечу, молвит, кукушкой по Дунаю,
омочу бобровый рукав в Каяле-реке,
утру князю кровавые его раны
на могучем его теле.

По-другому это место передано Н. Гербелем:

Я быстрей лесной голубки
По Дунаю полечу —
И рукав бобровой шубки
Я в Каяле обмочу:
Князю милому предстану
И на теле на больном
Окровавленную рану
Оботру тем рукавом.

Какое разнообразие стихотворного ритма, размера, строфического построения! Какая подвижность эпитета: «отвердевшее» тело, «могучее», «больное»; в одном случае «тело» превращается в «младую» грудь. Все это не вариации общей темы, а эстетический закон индивидуально и художественно неповторимо оформленного образа, настолько сильный, что даже обязательный для фольклорного образа постоянный эпитет расшатывается и подвергается действию общей тенденции. В большинстве случаев говорится в полном соответствии с традицией о «кровавых ранах» Игоря. Но наряду с этим появляется: «окровавленная рана», а в некоторых других переложениях: «кровь жестоких ран» и, наконец, без эпитета — просто «омою рану».

Приведенные примеры носят по необходимости выборочно случайный характер, но они несомненны в утверж-

денин внутреннего единства словесного и образного содержания. Художественная картина многозначна, по существу неисчерпаема, но закреплена она в единственно возможной для данного писателя словесной структуре и художественной форме.

Понять произведение — значит проследить, как материал становится формой формы и тем самым включается в процесс выделения содержания. Процесс этот идет в рамках образа и прекращается, как только тот или иной элемент целого изымается из общего взаимодействия всех структур. В искусстве не существует ничего внешнего по отношению к содержанию. Формальная структура немыслима иначе, как форма содержания. Напомним известные слова К. Маркса: «Физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры».[77]

Естественные возможности материала — это необходимый момент передачи изображенного: размытое, «смазанное» изображение на фотографии, например, становится «изображением» движения. Но «прием» обретает смысл, становится носителем содержания лишь будучи включенным в эстетическую систему. Любой режиссер, снимающий фильм, пользуется выразительными средствами сочетания и игры цвета. Он строит произведение так, чтобы создалось общее настроение. И всякий раз это будут индивидуальные и совершенно конкретные способы передачи определенного содержания. Польский режиссер Ежи Кавалерович в черно-белом фильме «Мать Иоанна от ангелов» создает не дубликат словесного произведения Ивашкевича, а во многом самостоятельное произведение. Оно обретает свое кинематографическое содержание. Языком белого и черного, их переходами и контрастами, поставленными в связь с общим значением и смыслом картины, повествует оно о жизни и смерти, о небе и земле, духовном и мирском, добром и злом, святом и грешном. Черное и белое, в конечном счете — односторонности и крайности, впадая в которые человек лишается полноты бытия. Подлинная жизнь идет в другом измерении, выражена богатством тонов и полутонов, их всевозможными

---

[77] *К. Маркс.* Экономические рукописи 1857—1858 гг.— «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. IV. М., 1935, стр. 123.

сочетаниями, переходами, переливами света и тени, многозначной емкости оттенков в их живых сочных сочетаниях.

И зритель вслед за режиссером совершает путешествие от мельчайших штрихов, цветовых и световых решений, композиционных и монтажных приемов к общему, суммированному содержанию возникающего целого, и от него снова к фактуре кадра, чтобы понять его смысл, расшифровать его «язык» и, словно снежный ком, растет, разворачивается художественная система во всем содержательном ее богатстве.

Различие между «говорящей» фактурой и «прямым» изображением внешнего оптическому оку объекта особенно наглядно на стыке искусства и неискусства, при переходе от документальной фиксации факта к его художественному бытию. Дистанция эта поражает наше воображение в таких, например, случаях, когда на киноленте мы видим рабочий момент съемки художественного фильма. Один и тот же момент запечатлевается оператором, отснимающим художественную ленту, и в тот же миг с другой только точки, включая в поле зрения первую съемочную группу, ведет свою съемку оператор кинохроники. Но то, что «видит» глаз первого оператора, не «видит» киноаппарат документалиста. Дистанция, эта «разность» ви́дения с двух точек отсчета может стать в свою очередь площадкой и для художественной интерпретации образа в разных его ипостасях (назовем, например, фильм «Начало» по сценарию Е. Габриловича).

И в свою очередь чисто документальная лента при таком подходе к ней, который предполагает не только фиксацию предмета, но и его интерпретацию в особой системе отношений кадров, планов, текста, начинает перерастать в художественно-документальный киножанр (М. Ромм, Г. Чухрай).

В искусстве предмет изображения «прорастает» в структуру образа, накладывает печать на жанровую трактовку темы, стилистическое решение, а структура образа от «конструктивных» до смысловых моментов (разделение условное!) определяет реальный «выход» содержания, его эстетическую и качественную характеристику.

Деформация бронзового облика человеческих фигур в памятнике «Жертвам Роттердама» О. Цадкина мотивиро-

вана общим смыслом монумента. Материал скульптуры не «спрятан» в образ, а «обнажен». Посредством «мучения» металла, скрученного, вырванного из человеческой груди наподобие развороченной танковой брони, он па своем языке повествует о чудовищной человеческой муке и о человеческой стойкости. Материал «не хочет» быть служебным, безликим, безличным, а обнажает сущность содержательной формы.

Художник подчас нарочито обнажает происходящее за кулисами, чтобы показать становление смысла, заставить воспринять образ как процесс и извлечь из этого дополнительное содержание. Об этом, может быть, думал и Шекспир, заставляя зрителей смотреть на сцену, где актеры сидели в качестве зрителей и смотрели на другую сцену, на которой выступали странствующие лицедеи. Процесс «зеркальной перспективы» не случайно занимает современных писателей и художников.

Содержание находит форму, материал становится формой содержания; идет процесс «одухотворения» материала и материализации содержания. От материала к образу и обратно начинается движение эстетической идеи. Последовательное развертывание образа и позволяет говорить о нем, как о *динамической* структуре.

Смысловое значение и эстетическое качество образа сопряжены со всеми стилистическими, логическими, грамматическими, синтаксическими, фонетическими, ритмическими и другими свойствами слова. Художественный принцип не отбрасывает и не отменяет, а использует их в своих целях.

Произведение на разных уровнях становится объектом научного исследования. Но именно художественная цельность — та общая закономерность, которая делает произведение самостоятельным и особым предметом литературоведческого анализа.

ОТ МАТЕРИАЛА — К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ

Перейдем к непосредственному рассмотрению литературного образа, соотношения его материала и содержательной стороны. Как уже отмечалось, существует точка зрения, которая допускает бытие образа «до» или «над» материальным его осуществлением. Автор книги «Иллюзия и действительность» Кристофер Кодуэлл сформулировал ее достаточно отчетливо: «... романы компонуются не из слов. Они компонуются из событий, действий, материала, людей точно так же, как пьесы» [78].

На первый взгляд, тезис — «роман компонуется не из слов» — кажется заостренной до парадокса, но все-таки правильной во многом мыслью. Не являются ли печатные строчки всего мостками для воображения, по которым читатель входит в большой, широкий мир эпического действия, глубоких конфликтов, человеческих характеров? Мы едва успеваем пробегать глазами страницы, и слова сразу исчезают из сознания, а в памяти остаются неизгладимые картины: Аустерлицкое сражение, удивительное небо над раненым Болконским, поездка князя Андрея в Отрадное мимо старого дуба, первый бал Наташи Ростовой, сцены охоты и гуляний на святках, встреча раненого Андрея с Ростовой, расправа с Верещагиным и пожар Москвы, комета в ночном небе, предвещающая войну, и Пьер Безухов, который боится думать о молодой Ростовой, и многое, многое другое — отчетливые, рельефные сцены, хорошо знакомые, как будто все было лично пережито. А где же слова, которыми это передано с таким мастерством и с такой художественной силой выражено в романе? Их нет, они ушли. Но без них нет и не могло бы быть ни толстовской фразы, ни толстовских периодов, ни эпического ритма повествования, ни пластичных образов — ничего того, что теперь существует для каждого из нас как грандиозный толстовский мир. Все, что открывается в литературном произведении, донесено строкой, распадающейся на отдельные слова и буквы. Мы не замечаем граней

[78] *Christopher Caudwell.* Illusion and Reality. New-York, «International Publishers», 1947, p. 200.

магического кристалла, но только благодаря им и заложенным в этом кристалле свойствам возникает и существует мир писателя.

И потому ложно в самой основе категорическое противопоставление: не из слов, а из событий компонуется роман. Такое утверждение стало ходячим, не требующим доказательства. Коварность подобных утверждений в самоочевидности истины, к которой апеллируют непосредственно, не затрудняя себя вопросами и доказательствами. Повседневная очевидность мешает человеку представить многое, скрытое от глаза. Повседневная очевидность, возникающая при чтении романа, повести, рассказа, заслоняет не совсем очевидную, но бесспорную истину: содержание не может идти «поверх» и «вне» своего реального носителя.

В романе на самом деле сказывается менее жесткая организация словесного материала, чем в стихотворном тексте, но это не значит, что форма в прозе менее содержательна, что содержание здесь транслируется не через *повествование* о событиях и людях.

Слово гораздо более диалектично в своем единстве формальных и содержательных элементов, в отличие от бронзы или мрамора — оно уже с самого начала содержательно в себе, и писатель опирается на него и трансформирует это содержание в новое. Без понимания словесной специфики образа в литературе мы сразу же оказываемся на зыбкой почве утрат: вместе со словесным материалом выпадают существеннейшие стороны формы и соответственно содержания и смысла образа. Но, пожалуй, еще более затруднительно положение исследователя, который не в состоянии от словесной материи произведения перейти к «идеальному» его содержанию, увидеть главное, а дробит внимание, уравнивает целое и мельчайшие его элементы, ставит в одинаковое положение средства и цель, ради которой и существует произведение.

Первичность объективного содержания образа не требует принижения исходного значения словесного материала. Напротив, только углубленное исследование смысла и значения слова, его внутренней образности, его ритмической организации и стилистической активности обеспечивает полный «выход» художественному содержанию.

Мы не погрешим против истины, если скажем, что литературный образ компонуется из слов, но и столь же правомерно сказать, что эпическое произведение компонуется из событий, характеров, конфликтов. Оба суждения в конечном счете не противоречат и не исключают друг друга, но скорее одно предполагает другое. Правильное понимание, однако, возможно в том случае, если названные суждения не относить к явлениям внутри одной плоскости, где, несомненно, возникает их несовместимость, а рассматривать применительно ко многим «этажам» произведения. На нижнем уровне произведение компонуется из слов. Здесь словесный образ неотделим от свойств и качеств материала, из которого он воссоздан. Закладывается фундамент образа, происходит его становление сначала в виде комплексов слов, затем комплексов фраз, абзацев, фрагментов, глав. Над уровнем слова возникает уровень синтаксический, над синтаксическим — логический, над логическим простирается сфера ритмической и стилистической организации, и только над этими пластами возникает художественная выразительность и содержательность, доказательность и убедительность, затем в ход вступает логика композиции, и начинают вырисовываться контуры здания — система образов, их динамика.

В силу «нематериальности» слова, его функционирования во всех сферах жизни именно в отношении литературного образа (целиком «сотканного из слов») настойчиво говорят как о существующем «вне», «над» или даже как бы «помимо» словесного материала, с помощью которого он лишь «транспортируется» от творца к «потребителю». И хотя красочное пятно на картине и живописный образ, который в нем закреплен, очевидно, не одно и то же, нельзя сказать, будто живописные образы существуют помимо нанесенных на холст красок. Однако в отношении литературного образа суждения о «бессловесном» существовании получили распространение и претендуют на аксиоматическую достоверность.

«Невещественность» образа, по мнению ряда эстетиков, как бы служит отличительным признаком литературы. Литературный образ, освобожденный от материального субстрата, превращается в чистую «духовность», оказывается «идеальным» по самой своей сущности. Это —

эталон образа, творимого фантазией в чистом виде, без отягчающей его в других видах искусства материи, слова же всего лишь готовые к услугам курьеры. П. Палиевский считает, что «художественный образ есть такая форма человеческой мысли, которая может осуществиться в разных материалах, в том числе и языке. Но язык не составляет при этом сущности образа. Образ обладает своим собственным «языком», своей собственной логикой, а словесный язык выступает только как один из возможных материалов для его строения» [79].

Логически мысль выражена точно. Она — истинна, но, если можно сказать, это — истина второго порядка, так же как и логическое умозаключение вроде: яблоки, груши, апельсины и персики суть фрукты. Подобные истины неопровержимы в своем логическом бытии. Но мы их потому и назвали истинами второго порядка, что они логически абстрагированы от истин первого порядка, от реального факта. Мы не может вкусить от «фрукта» вообще, а обязательно будем иметь дело или с яблоком, или с грушей, или с апельсином. И если в своем логическом инобытии (как фрукты) яблоко равно груше, а груша апельсину, то этого не скажешь о сфере их вкусовых свойств. Но с точки зрения логики, П. Палиевский прав: независимо от специфики видов искусств всем им присущ образ в своем общеэстетическом понимании. И все-таки он слишком категоричен в утверждении «языка искусства» как эстетического эсперанто. Не существует и практически такого образа не может быть, чтобы это не был ни словесный, ни музыкальный, ни живописный образ. Между ними только в сфере общеэстетической абстракции можно поставить знак равенства. Практически они не только «непохожи», но и не равны в своей содержательной сущности. Даже больше того, они не имеют адек-

---

[79] *П. Палиевский.* Образ или «словесная ткань?» — «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 95. И если у П. Палиевского явное преимущество в споре с теми, кто отождествляет образность языка с образностью искусства, то это проистекает из верного понимания, что любой образ «несводим» к компонентам структуры и материальной стороне формы. Образ не равен совокупности структурных и формальных сторон, он носитель нового качества.

ватного перехода из одного в другой. И в этом смысле их материал — звук, краска, мрамор или слово — весьма очевидная демонстрация этой несовместимости.

Палиевский прав также, полагая, что материал не является сущностью образа, но отсюда не следует, что он не существен. Подобный вывод означает перевод данных второго порядка для суждений о данных первого. Именно так и судит В. Кожинов: «Можно сказать, что образ построен из языкового материала, но «средства», которыми он построен,— «образные», поэтические. Этот терминологический нюанс весьма показателен. «Материал» — нечто нейтральное и пассивное; «средства» уже подразумевают определенную активность» [80].

Пушкин негодовал, когда слышал, что в стихах стих не главное, теперь говорят, что в словесном искусстве слово — «нечто» нейтральное и пассивное [81]. Игнорируя материал, мы вряд ли сможем найти реальную общность и неповторимую специфику словесного, музыкального и живописного образов. Много ли будут значить они без материала, на основе которого они только и возможны? Язык искусства грозит превратиться в абстракцию, если отбросить в сторону «язык литературы», «язык музыки», «язык кино», но самая сущность эстетического и состоит в ее противопоставлении абстрактно-категориальному освоению мира.

---

[80] *В. Кожинов.* Возможна ли структурная поэтика? — «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 88. В других работах автор излагает иную точку зрения. Он пишет, что «словесная материя представляет собой единственную реально воспринимаемую предметность произведения; в известном смысле литературное произведение и есть не что иное, как факт языка, явление речи. Все остальное — характеры, обстоятельства, фабулу, сюжет, композицию — мы постигаем только через эту языковую реальность (или, точнее, в ней самой)» (см. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие». М., «Наука», 1965, стр. 234). Но нам было необходимо показать, насколько влиятельна и широко распространена мысль, к которой В. В. Кожинов присоединился в приведенном выше случае.

[81] В. Г. Белинский писал еще энергичнее: «тут нет стиха, без которого поэзия есть навоз, а не искусство». (*В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. XII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 319.)

Представления об общеэстетической «бестелесной» природе образа и об образе как «надстройке» над материальным носителем — антиподы. Лишь «снятие» крайностей позволит охватить противоречивость предмета исследования. В своем внутреннем отрицании друг друга эти крайности «утверждают» такое положение вещей, при котором мы целиком находимся в зависимости от каждого слова.

Слово дает возможность каждому войти в мир стихотворения, сделать его собственным достоянием, отвлекает читающего от повседневного опыта и вместе с тем полностью не позволяет забыть дистанцию между обычным и немного разреженным воздухом поэтических высот.

Слово в образе не является равным самому образу (как и совокупность входящих в него слов). Вот почему материальная основа образа не составляет его сущности. Но сказать, что слово — не главное в образе, значит изгнать из поля зрения, например, такое местоимение, как «я», которое открывает нам целый мир.

Достоевский запосит в рабочие тетради к роману «Подросток»: «*Важное разрешение задачи.* Писать *от себя.* Начать словом: «Я...» И далее разъясняет значение этого открытия: «Таким образом сам собою *вырисовывается* тип юноши (и в *неловкости рассказа,* и в том: «как жизнь хороша», и в необыкновенной серьезности характера. Художественность должна помочь...)» [82]. Здесь есть все: и указание на то, что характер раскрывается «сам собою», и то, что художественность, внутренние свойства образа чрезвычайно существенны для его реализации, и, наконец, следующее далее замечание, что «в повестях Белкина важнее всего сам Белкин» [83], т. е. не образ действующий, а образ словесный, не герой, а рассказчик.

Скажем, претендуя скорее на аналогию, чем на точное определение: образ так относится к выражающему его слову (или словам), как оно (или они) относится к обозначенному этим словом объекту. Слово в искусстве — это, метафорически говоря, общая точка вершины двух проекций, разомкнутых, с одной стороны, в мир ре-

---

[82] «Литературное наследство», т. 77, стр. 95, 96.
[83] Там же, стр. 96.

альный, а с другой — в образ. Но обладает ли литература и ее словесный образ общностью с действительностью другой, чем связь понятия с объектом, есть ли в картине, воспроизведенной посредством слова, «продолжение» реальных качеств, «воссоздание» действительности в ином измерении?

Соотнесение знака и значения — целая научная проблема. Отсылая читателя к специальным работам, сразу укажем, что слово, взятое как языковое *синкретическое* явление, несет, во-первых, понятийное, обобщающее смысловое значение и, во-вторых, предметное, конкретное содержание. Расходясь в зависимости от употребления слова, изначально обе стороны «живут вместе», и генетически, этимологически, а следовательно и семантически слово несет в себе черты, позволяющие ему быть просто знаком и одновременно отличающие его от знака. Оно в указанном смысле больше, чем знак объекта [84]. В этом определенное изначальное отличие естественного языка от языков искусственных [85].

Соотнесенность звуковой «оболочки» слова с обозначаемым объектом, например, в словах *плеск*, *плыть*, *плотина*, *плот*, или *всполох*, *полымя*, *пламя* бывает продиктована пусть отделенной, но общностью созвучий, звуковым аналогом природного и языкового явления, или более отдаленной, но ассоциативной связью между объектом и словесным «жестом» при его восприятии. Эти соотношения не носят обязательного характера. И как бы многочисленны и многозначны ни были отдельные примеры, они не в состоянии претендовать на роль звукового тож-

---

[84] Чарльз Пирс считал, что любую вещь можно принять за знак. Но, сводя слово к знаку, мы его бесконечно обедняем, или, лучше сказать, берем в понятийном, однозначном измерении, забывая о его исторической, психологической и гносеологической обусловленности и чисто «человеческой» эмоционально-образной наполненности.

[85] Луи де Бройль писал: «Лишь обычный язык, поскольку он более гибок, более богат оттенками и более емок, при всей своей относительной неточности по сравнению со строгим символическим языком позволяет формулировать истинно новые идеи и оправдывать их введение путем наводящих соображений или аналогий» (*Луи де Бройль*. По тропам науки. М., ИЛ, 1962, стр. 327).

дественного основания между объектом и обозначением. Звукоподражательный момент, ассоциативность звукового образа и объекта обозначения настолько случайны и прихотливы, что в них присутствует в лучшем случае намек на определенную тенденцию, но не больше [86]. Язык в историческом развитии управляется совершенно иными закономерностями.

Прихотливость и случайность звуковой формы образа поразительна. Слова *fließen* и *плыть* имеют несомненную звуковую (*фл — пл*) соотнесенность и связаны этимологической общностью значений, но в немецком языке *fließen* означает — *течь, струиться,* а русское *плыть* переводится на немецкий язык словом *schwimmen*, т. е. оно связано с иными звуковыми комплексами. Поэтому искать в звуковом оформлении строго детерминированных отношений было бы не только рискованно, но просто ошибочно.

Однако, несмотря на то, что между словом, с которым приходится иметь дело писателю, и объектом, которое им обозначается, не существует ни одной физической точки соприкосновения, хотя название предмета не имеет естественной природной связи с самим предметом и не содержит ни одного его атома, все это ни в коей мере не может служить аргументом в пользу точки зрения, сообразно которой между ними отсутствуют прочные объективно обусловленные зависимости.

Отметим методологическую плодотворность соотнесения изучения языка с историей человеческого мышления, с жизнью и историей народа. В самой постановке проблемы обнаруживается относительная условность словоупотребления, и за произвольностью выбора слова — дисигната действует историческая обусловленность и определенная смысловая мотивированность. Как бы ни были случайны отдельные моменты, в каждом конкретном факте случайность выступает как проявление необходимости в соотнесении сознания и языковой системы народа с той реальностью, которая лежит в основе его «мирогляда», его ви́дения мира. Конвенциональное (по договоренности возникшее) значение слова если и возможно, то

---

[86] См. *W. Porzig.* Das Wunder der Sprache. Bern, Francke-Verlag, 1950.

главным образом в научном понятии, математическом символе, в языке знаков. Значение слова в общенародном, естественном языке мотивировано прочными этимологическими и определенными историческими отношениями между объектом обозначения и самим обозначением. История человеческого мышления подводит к пониманию реально обусловленной социально и психологически необходимой системы взаимосвязей, которые устанавливаются в обществе как между словами, так и между теми, кто ими пользуется, и, наконец, между говорящим и тем, с чем слово соотнесено. Такие связи, основанные на определенных общественных предпосылках, являются общественно-объективными, историческими.

Язык не «изобретен» гениальным отшельником. Слово возникло из вовлечения мира и людей в определенные отношения [87]. Реальные предметы и ситуации были столь «красноречивы», что они как бы «заговорили» языком людей. И люди поняли друг друга без переводчика в контексте «разговорной ситуации», благодаря определенным отношениям между собой и объектом разговора. Прекрасной, хотя и сказочно-фантастической иллюстрацией подобного факта служат одушевленные и неодушевленные существа, обретшие дар человеческой речи.

Из трехсторонних отношений: человек — слово — объект речи — началось синкретическое образование и последующая дифференциация смысловых значений и конкретного содержания слов.

Слово обращено к реальности человеческого существования, к внешнему миру и вместе с тем противопоставлено им как идеальный представитель этой реальности, как идеальная реальность. Исходя из аргументации от мира к мысли и от мысли к слову, Парменид Элейский считал:

Небытия ни познать... не сможешь,
Ни в слове выразить ...

Или согласно существующим комментариям (Б. Рассела, Д. Бернета) этой фразы: не может быть мысли,

---

[87] См. *J. Herder.* Über den Ursprung der Sprache. Berlin, Academie-Verlag, 1959.

соответствующего ей слова или названия объекта, если за ними нет ничего. Об абсолютном небытии нельзя ничего сказать — оно абсолютный нуль значения. Любое фантастическое слово, обозначая, предполагает нечто существующим. Если слово значимо, оно «имеет в виду» предмет мысли. За словами или перед ними стоит доступная мысли некая бытийная субстанция [88]. Когда человек говорит: «роза красная», он употребляет слова, «чтобы *реализовать в языке* красный цвет розы» [89].

Не соглашаясь с рядом посылок автора, из работы которого взяты эти слова, нам кажется удачным приведенный оборот. Своей эмпирической непосредственностью он как бы корректирует авторскую посылку, гласящую о том, что слово как знак «относится» к некоторому объекту. Под этим «относится» можно понимать все, что угодно. Иное дело, когда на место «относится» поставлено более определенное «реализуется» цвет розы. В последнем случае выступает объективная основа этого отношения, внутренняя диалектика объективного и субъективного, конкретно-содержательного и смыслового, понятийного. «Реализовать в языке красный цвет розы» — значит говорить о прямых отношениях объективного содержания слова с объектом обозначения. В другой системе координат это свойство языка заставило Константина Аксакова сказать, что слово есть «воссоздание внутри себя мира» [90].

Г. Винокур отмечает, что самые простые слова, например «петь», посредством чисто языковых манипуляций объяснить невозможно. В этом смысле исследователь го-

---

[88] См.: *Б. Рассел.* История западной философии. М., ИЛ, 1959, стр. 68—69.

[89] *M. Bense.* Einführung in die Informations Ästhetik, Kunst und Kybernetik. Köln, 1968, S. 35—37.

[90] Сомневаясь в точности соотнесения «слова» и «вещи», на связь которых указывает Алексей Югов (по крайней мере недостоверно установление этой связи через глагол «вещать», который писался в древнерусском языке через *ѣ*, тогда как «вещь» через *е*), следует подчеркнуть его наблюдение: «слово «вещь» нередко в старославянских текстах, например, в «Библии» переводится как «слово». (См.: *А. Югов.* Думы о русском слове. М., «Современник», 1972, стр. 172).

ворит о «первичности» слова, идентичной по существу первичности мира [91].

Как сущность вещей может быть лишь благодаря логической операции «отделена» от вещей, хотя в реальном бытии она существует как сами вещи, так и смысл и значение слов в метаязыке вычленяется из внешней формы слова, но практически в речевом своем употреблении существует как единая акция называния и осмысления мира, как его словесное моделирование (отличное от строго логических моделей тех же констант мира).

Далеко не последовательная в решении этого вопроса позиция А. Потебни, однако, позволяет заглянуть в существо вопроса. И, думается, небезынтересно в этой связи его сопоставление и противопоставление «субъективного» слова — междометия и «объективного» значащего слова. Первое носит нерегулярный характер, и один и тот же звуковой комплекс: «Ох» или «Ай»! — возникает из соотнесения с различными ситуациями. Возглас — носитель скорее образа чувства, но не образа мира или закрепленного отношения человека к этому образу, тогда как «внешняя форма слова,— по мнению Потебни,— проникнута объективной мыслью, независимою от понимания отдельных лиц».

И далее: «Наследственность слова есть только другая сторона его способности иметь объективное значение... Междометие не имеет этого свойства» [92].

И, наконец: «По мере, как уменьшается необходимость отражения чувства в звуке, увеличивается другого рода связь звука и представления. Звук, издаваемый человеком, воспринимается им самим, и образ звука, следуя постоянно за образом предмета, ассоциируется с ним» [93]. И, суммируя сказанное, можно сделать вывод: образ предмета предшествует в мысли образу звука.

Мысли Потебни представляются тем более заслуживающими внимания, что ученый вынужден считаться с реальной закономерностью природы слова, даже не всегда

---

[91] *Г. Винокур.* Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр. 391.

[92] *А. Потебня.* Мысль и язык. Полн. собр. соч., т. 1. Одесса, Госиздат Украины, 1922, стр. 75.

[93] Там же, стр. 79.

ее понимая, и потому допуская равнозначность понятий «содержание слова» и «мысль» или «смысл» слова, «значение» и т. д.

Слово повернуто к реальному миру, и от него получает первичное синкретическое жизненно-смысловое содержание. Но уже в силу этого оно обладает возможностью представить несуществующее существующим. Не только предмет противостоит слову, но и слово противостоит обозначенному им предмету. Штенцель назвал это «великим противостоянием» [94]. Слово отсылает нас к объекту, о котором говорится, и вместе с тем позволяет увидеть в нем такое, чего в реальном предмете не выражено,— его смысл, его «идею». В зависимости от ситуации или контекста одно и то же слово может быть носителем или абстрактного смысла, или конкретного представления.

В слове мир и мысль демонстрируют свою общность и свое различие. Необходимо видеть обе стороны такого притяжения — отталкивания, чтобы не вступить на путь средневековых реалистов, веривших в предметно-реальное бытие сущностей, обозначенных общими терминами или, напротив, избегнуть выводов некоторых современных лингвистов об универсальном символизме языка [95].

Слово, по мнению иных исследователей и прежде всего семантиков,— абстракция и только абстракция, звуковая эмблема, наделенная определенным значением. Опыт логики и философии, опыт понятийного абстрагирования от единичного зачастую берется за эталон при определении природы слова, а повседневная жизнь языка, его история, творческий опыт словесных искусств, единичное и конкретное содержание при этом игнорируются.

Вполне закономерно, что логики видят в слове понятие, берут его как продукт абстрактного мышления. Но даже при закономерности подобной операции в сфере языка науки (или философии) нетрудно убедиться в реальной невозможности получить слово-понятие в чистом,

---

[94] См. об этом: *J. Stenzel.* Philosophie der Sprache. München — Berlin, 1934, S. 35—37.

[95] *S. I. Hayakawa.* Language in Thought and Action. New York, 1949, p. 27.

дистилированном виде. Слово даже в самом общем употреблении сохраняет инерцию предметного мышления. Оно не расстается с впитавшимся в нее конкретным жизненным содержанием, от которого можно полностью освободиться, обратясь к услугам чистых символов и знаков (в сфере математической логики и семантического анализа).

Значение слова не могло возникнуть «из разговорной ситуации», как говорят лингвисты, без того, чтобы между говорящими не находилось бы самого «объекта» речи в его многократном конкретно-опытном бытии. Объект мог быть предметом, действием, состоянием или качеством, но он существовал как данное вне речевой коммуникации, как третий угол в треугольнике, где два другие — говорящий и слушающий. Значение слова — отношение, но не только между говорящими, а и между объектом речи и его перекодировкой в слове разговаривающими. Это многосторонние отношения людей, вещей и слов [96].

Вряд ли можно согласиться со сравнением слова с двуликим Янусом римлян и если нужны аналоги, оно — трехлико. Оно обращено к говорящему, к слушающему и показывает им на предмет разговора.

Даже далекие от реалистического подхода к миру художники чутко воспринимали невольную «подсказку» слова реальностью, обусловленность его, внутреннюю связанность с нею. Андрей Белый категоричен в этом убеждении: «мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри» [97].

Еще более точно сказано другим поэтом, много думавшим над «колдовской силой» слов. «Ведь слово не вещь. Его значимость нисколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем. Самое удобное и в научном смысле правильное, рассматривать слово как образ, т. е. словесное представление»,— писал О. Мандель-

---

[96] См.: *Э. Геллнер.* Слова и вещи. М., ИЛ., 1962.

[97] *А. Белый.* Магия слов.— В кн. «Символизм». М., «Мусагет», 1910, стр. 430.

штам, полемизируя с символистами и прежде всего с Андреем Белым, который эксплуатировал слова в своих интуитивных целях и, по его мнению, пренебрегал «русским номинализмом» [98].

Но даже в тех случаях, когда Андрей Белый искал способов деконкретизации словесного материала, результаты его успехов или неуспехов всякий раз подтверждали сопротивление «первозданного» содержания слова.

Ученый превращает слова в «чертежи мыслей», а писатель — в «чертежи кораблей поэтического плавания», как говорил В. Шкловский. Лучше бы было сказать — «корабли поэтического плавания», видя в слове художественный эквивалент жизненного содержания. По существу можно говорить о разном словоупотреблении, когда мы говорим ребенку: «смотри, какая хорошая лошадка» — или читаем в энциклопедии: «лошадь — непарнокопытное животное...»

Лингвисты считают, что «слова могут *одновременно* выступить и как наименования соответствующих понятий, и как названия реальных предметов, которые послужили материальной основой для обобщения, воплотившегося в соответствующем понятии» [99].

Иначе выразил сходную мысль С. Маршак: при употреблении слов «пилить», «рубить» или «строить» возникает очень четкое представление об обозначенном действии, которое совершенно отсутствует в таком словоупотреблении, как «обработка дерева». Возьмем по аналогии обыкновенные, начисто лишенные, казалось бы, конкретики слова: «село» или «река», «город» или «ручей». Каких только сел или городов, рек или ручьев ни бывает на свете! Но стоит сопоставить, казалось бы, отвлеченные слова: «село», «город» с «населенным пунктом» или «река» «ручей» с еще более общим обозначением: «водный рубеж», и тут же обнаружится огромная «вещественность» первых в сравнении со вторыми.

---

[98] *О. Мандельштам.* О природе слова. Харьков, 1922, стр. 10.

[99] *К. А. Левковская.* Некоторые зарубежные языковедческие теории и понятие слова.— В сб.: «Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 69. (Курсив мой.— *Н. Г.*)

Внешняя форма слова остается без изменения, употребляется ли оно в проповеди или поэме, стоит в дипломатической ноте или «играет» в лирической строфе.

Принимая личину за сущность слова, утверждают, что нет принципиальной разницы между языком обыденным и поэтическим, языком художественной литературы и языком ученого, публициста, политика [100]. Однако мы мало поймем в словесном искусстве, если не найдем признаков, по которым отличается художественный текст от риторики или протокола.

Попробуем прочертить пограничную линию между функциями слова при различном его употреблении и подведем некоторые итоги. Уже диалоги Платона — своеобразные исследования значений, «поиск определенности» по выражению Джона Дьюи, в данном случае таких слов, как «пища», «стол», «доблесть», «справедливость», «софист», «добродетель», «благо», «красота». Платон считал, что за произвольным употреблением языка ум стремится разглядеть неизменную систему «идей» или значений. Аристотель возражал против разделения сознания и считал идеи присущими вещам. В противном случае, говорил он, если имеется стул и идея стула, то должна существовать и идея этого отношения, и так далее до бесконечности. Так как античная мысль не допускала бесконечности идей и сущностей, то аргумент Аристотеля обладал видимостью неопровержимости. За спором между Платоном и Аристотелем стояла дилемма, которая продолжает занимать философов до наших дней.

Логики видят в слове и в понятии два компонента — объем и значение—и объявляют беспощадную войну «гипостазированию, субстанциализации и овеществлению» или сугубо ошибочному, по мнению Р. Карнапа, признанию вещами объектов, которые не являются вещами [101]. Но то, что необходимо при создании языка логики, нераспространимо на поэзию. В искусстве происходит освобождение огромных внутрисловесных энергий, заключенного в словах конкретного, вещественного содержания. Эта энергия

---

[100] См.: *M. Schlauch.* Słowa, obrazy, simbole w języku poetyckim.— «Przegląd humanistyczny», 1963, N 6, str. 56—74.

[101] См.: *Р. Карнап.* Значение и необходимость. М., ИЛ, 1959, стр. 56.

слова позволяет сблизить, поставить друг подле друга идею и сущность.

Поэт вправе назвать небо лазурной чашей. Для него «лазурная чаша» — не только двухэлементное понятие, система знаков, но и нечто гораздо большее, чем соединение двух слов знаком плюс. Логика тут же отворачивается от поэтических образов, видя в них «пустые» понятия, продукт воображения, но в поэтической форме присутствует живое бытие в своей первозданности и неразложимой объемности и многомерности [102].

По Лессингу, литература отличается от прочих искусств тем, что не прибегает, подобно им, к естественным знакам для воссоздания своих образов, а пользуется, как он говорит, знаками произвольными. Но при всей произвольности слова и натуральной соотнесенности краски или объема в живописи и скульптуре с конкретными формами окружающего нас мира оказалось, что все-таки легче всего абстракционизм вторгся в сферу таких формально-конкретных видов искусства, как живопись и скульптура. И только затем возникли опытные образцы «абсолютного» произведения литературы, лишенного реального содержания.

И при всем экспериментальном натиске и воле к новаторству именно «конкретная поэзия» показала шаткость утверждения, будто язык — всего лишь условная форма знаков. Слово оказало гораздо более упорное сопротивление использованию в качестве материала абстрактного образа, чем пластические материалы или краски. Даже будучи вставленным в деформированный, обессмысленный текст, вырванное из фразы, оно продолжает излучать из себя заложенное в нем содержание. Чтобы лишить искусство этой упрямой конкретики, избавиться от реальности содержания и содержания реальности, пылкие новаторы готовы на любое насилие: разрушить слово, переиначить,

---

[102] В этой связи примечательно свидетельство психологической точки зрения, концентрированно выраженной в утверждении, что «поэзия стремится выявить предметные представления и эмоционально-эффективные движения души, так как без них она превращается в сомнительную игру словами». (*М. Арнаудов.* Психология литературного творчества. М., «Прогресс», 1970, стр. 649—650.)

превратить в хаос звуков, в заумь, разорвать естественную смысловую, грамматическую, синтаксическую связь между словами.

Чистый цвет обладает определенным эмоциональным содержанием, которое может быть использовано художником для передачи своих ощущений и переживаний. Но вместе с тем цвет как таковой представительствует для глаза в качестве «отвлеченного» содержания многих конкретных объектов. Будучи абстрагированным от реальных предметов, он потенциально содержит в себе указание на реальные качества. Например, голубой — цвет неба, синий — моря, белый — снега, красный — крови. И потому белая и голубая краска на холсте превращается в небо и снег, а красная — в кровь. То же справедливо и в отношении контуров предметов. Всякий знает, сколь причудливые очертания образуют языки пламени, клубы пара, облака, напоминая животных, растения, людей.

Но наряду с подобным плюрализмом свойств естественных объектов существует тенденция противоположного направления. Голубой цвет может быть в разной мере использован для изображения весеннего неба, спокойного моря, яркого платья, радостного света глаз, теней на снегу и птичьего оперения. Один и тот же признак в свою очередь плюралистичен — «многоязычен». Зеленое пятно содержит в себе задатки солнечной лужайки, кущи деревьев, хрустящей арбузной корки, сукна на письменном столе, железнодорожного флажка, книжного переплета — и так без конца. Зеленое пятно является их цветовым представителем в сознании. В этом представительстве заложена «тождественная основа» живописного образа. Но, как сказано, «многозначность» цветовой формы все время размывает ее смысл, и конкретное содержание цветового пятна не исчерпывает качеств объектов, с которыми оно соотносимо:

Будь небосвод и море только сини,
Ты мог бы небо с морем в магазине,
Где краски продают, приобрести.

С. Маршак

Слово неизмеримо содержательнее, чем цвет в живописи, или форма в скульптуре. Но тут-то и возникает

вопрос, в чем же все-таки тождественная основа между материалом словесного образа и отражаемым объектом? Как слово, не имея ни грана материи отображаемого, обладает тождественной основой с предметом отражения?

Язык закрепляет своими средствами некоторое объективное содержание действительности. Слова нельзя обособить от мира, к которому они обращены. Конечно, предметы связаны со своим обозначением иначе, чем человек со своим именем, получаемым при рождении. Слово «стол» подходит для обозначения любого предмета, пригодного для того, чтобы за ним сидеть, писать, есть. Слово «стол» не «имеет в виду» какой-либо определенный стол, и потому, казалось бы, оно имеет дело с «идеей» стола. На самом деле слово тяготеет к конкретизации. Любая абстракция в языке готова «опредметиться». Инерция «вещественного», конкретного содержания в языке столь велика, что даже обобщенные представления и абстрактные понятия испытывают через словесную форму воздействие этой закономерности, попадая из специального контекста в образную стихию, «намагничиваются», становятся носителями как «значения», так и конкретного содержания. В этих случаях возникает «вторичное», конкретное содержание.

Так, например, слово «капитализм», прочно связанное с научным, политэкономическим и политическим значением, начисто лишенное «чувственных» реалий, оживает, когда мы говорим: «капитализм одряхлел». Научная абстракция, чистый термин на наших глазах «превращается» в реалию, получает права субъекта, становится образом-представлением.

Кибернетические представления строятся на базе математических отвлечений и логических идеализаций. Они выступают в качестве «абстрактных объектов» [103].

Но «абстрактный объект» кибернетического мышления имеет мало общего и является даже полной противоположностью «мнимого объекта» или «квазиобъекта», с которыми имеют дело слова. «Абстрактный объект» — результат «упрощения», «схематизации» реальной сложности и многозначности природных объектов и их отношений.

---

[103] См.: *А. Ляпунов, С. Яблонский.* О творческих проблемах кибернетики.— В сб.: «Кибернетика. Мышление. Жизнь». М., 1964.

Он *моделирует* этот реальный объект и тем самым существует вместо него, далеко не заменяя сложности и неисчерпаемой многозначности реальных явлений.

Слово же, наоборот, в своей не понятийной, а содержательной природе открыто реальному богатству бытия в его непосредственном существовании, представительствует от него. Взаимодействуя, слова вдыхают друг в друга новую жизнь. Вне разговорной ситуации и контекста речи, т. е. без определенного соотношения с другими объектами разговора, слово остается «пустым». Но и «пустое» слово открыто для конкретного содержания. Оно вбирает его в себя, как губка. Речь идет о сложной диалектике конкретного и общего в слове, о превращении реального в идеальное и, тут же обратный процесс, связанный с «заземлением» и «опредмечиванием» идеального понятия в материальном, вещественном.

Еще раз следует подчеркнуть, что самая «вещественность» и «конкретность» словесного содержания носит отраженный и в этом смысле «вторичный» характер. Но идеальное и в этом своем бытии объективно. В современных исследованиях созданы такие термины для обозначения подобных явлений, как «мнимые предметы» или «квазиобъекты». Они обладают объективным содержанием, но не имеют самостоятельного чувственного бытия [104] и могут быть охарактеризованы даже как «непосредственное тело идеального образа» [105].

Психологи заметили, что при непосредственном восприятии зачастую усваивается такое, что вообще не может быть чувственно воспринято. По виду комнаты можно сделать вывод об отсутствующих ее обитателях; можно увидеть лицо или фигуру в быстром движении и все же получить представление о характере человека. По интонации фразы на незнакомом языке узнать о внутреннем состоянии говорящего.

«Невидимая» сторона в слове и бывает той непосредственной данностью, которой мы обладаем, когда слышим,

---

[104] *А. Леонтьев.* Поэтический язык как способ общения искусством.— «Вопросы литературы», 1973, № 6, стр. 104—105.

[105] См.: *Э. Ильенков.* Идеальное.— «Философская энциклопедия», т. 2, М., 1962.

например, слово «стол» и «понимаем» его, понимаем не столько словарное значение, сколько «предмет» речи. Это содержание возникает молниеносно, в самом акте говорения, оно носит не только субъективно-психологический, но и объективно-онтологический характер, закрепленный бытийностью человека и его дел. В зависимости от использования слово поворачивается разными смысловыми гранями и значениями и обнаруживает многие таящиеся в нем оттенки конкретного содержания, которых нет в словаре, но есть в живой жизни слова. Живая жизнь и делает слово поэтичным. «Где стол был яств, там гроб стоит»,— сказано Державиным. И сказано просто и сильно. Мысль о бренности бытия подана лаконично, наглядно. Но перед нами возникает даже не мысль, не «персонификация» мысли, а скорее поэтическая данность, схвачена грань перехода бытия в небытие. И все это сразу же исчезает и разрушается, как только будет прерван живой поток повествования, развитие мысли, и для воссоздания более полной картины начнешь спрашивать, какой стол, из какого дерева, какие индивидуальные приметы имеет?

Появление слова в поэтической речи неизменно сопровождается возникновением содержания, гораздо более емкого, чем его значение. Бывают случаи, когда процесс обнажения словесного содержания ведет к полной потере словом своего «значения». Приведем диалог из шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра»:

Лепид: А что это за штука крокодил?

Антоний: Он весьма похож на самого себя: широк в меру своей ширины, высок в меру своего роста и двигается с помощью собственных лап; живет тем, чем кормится, а когда издохнет, душа его переселяется.

Лепид: Какого он цвета?

Антоний: Своего собственного.

Лепид: Диковинный гад.

Антоний: Что и говорить. А слезы у него мокрые.

В живом диалоге «крокодил» оказывается словесным «пространством» развертывания образного содержания, более емкого, чем непосредственное определение (крокодил — «диковинный гад»).

И хотя вопрошающий не узнает ничего определенного о «диковинном гаде», все-таки ни на минуту не возникает

сомнения в непосредственной соотнесенности слова «крокодил» с неоформленным, но вполне конкретным созданием, обладающим чувственными качествами,— величиной, цветом, причем и «звуковой образ» слова, его звуковая форма не безделица. Она участвует в создании художественной реальности.

Слово выступает материалом искусства потому, что хотя и иначе, чем краски или мрамор, но тем не менее прочно удерживает конкретное содержание внешнего мира, «опредмечивает» и «овеществляет» то, о чем идет речь, ставит предмет речи перед нами. Сошлемся на комментарий С. Аверинцева к статье Флоренского: «русское слово «пред-мет» чисто исторически есть, как известно, словообразовательная калька позднелатинского схоластического термина ob=jektum (objectum oculo — «пред-брошенное оку», т. е. извне предлежащее, «кинутое на потребу» созерцанию, как иное ему). В немецком языке с XVII в. укореняется применяющееся до сих пор соответствие ob=jektum — Gegen — stand (буквально «противо — стоящее»...); однако еще Г. Е. Лессинг пользовался более старой калькой Gegenwurf, сохраняющей образ «метания» [106].

Лейбниц говорил, что «при употреблении языка следует обращать особое внимание на то, что слова есть не только знаки мыслей, но и знаки вещей» [107]. Следует, видимо, иметь в виду словесный слепок реальности, особый вид знаков, которые, в отличие от других знаков не только обозначают нечто, но и «представительствуют» от обозначаемого. В этом смысле весьма любопытно определил словесную природу П. Флоренский: слово «ставится нами предметно, *метается пред*, пред нами как нечто *вне* нас» [108]. Своеобразным следствием этого тезиса или, лучше сказать, доказательством его «от обратного» может служить и другое высказывание из этой работы: «Книга творится или сочиняется, изобретается, но выражения и

---

[106] «Контекст. Литературно-теоретические исследования, 1972». М., «Наука», 1973, стр. 370.

[107] Цит. по кн.: *J. Stenzel.* Philosophie der Sprache, S. 62.

[108] *П. А. Флоренский.* Строение слова.— В кн.: «Контекст, 1972», стр. 370, 351. (Разрядка моя.— *И. Г.*; курсив автора.)

слова не творятся и не сочиняются, а находятся или отыскиваются, обретаются» [109].

Флоренский пишет, обратясь к анализу слова «береза»: «Плоть этого слова определяется его этимоном — от корня *бере*, первоначально *брѣ*, означающего *светиться, гореть, белеть — брезжить. Береза* или *брѣза* имеет в виду впечатление: «брезжится», «белеет», «мерцает белизною среди лесных стволов» и т. п. Но это коренное впечатление не остается неопределенным категориально: суффикс *з* и окончание *а* отливают это впечатление белизны в грамматическую форму имени существительного женского рода, единственного числа, именительного падежа. Иначе говоря, это впечатление брезжения протолковано как *вещь* или *существо*, и при том женское»...[110]

Этимологический и грамматический анализ избранного Флоренским слова не безупречен, что отмечает в комментариях к статье С. Аверинцев. Но приведенный анализ слова «береза» и его методология родственны аналогичным опытам Потебни (например, «окно» и «око») [111]; позднее теми же средствами пользуется и М. Хайдегер при реконструкции изначального смысла ряда интересующих его слов. Подобного рода анализы и доказательства «особого» смысла и значения в слове и возможны лишь как отступления от строго обоснованной в сторону поэтической интерпретации, которая потому и оказывается возможной и уместной в научных работах серьезных исследователей, что они сознательно или бессознательно оставляют поле строго семантического анализа слова и опираются на его объективное конкретно-образное содержание, которое открывает им право на *художественный* подход к объекту исследования. Для нас существенно не противопоставление научно-лингвистического и образно-художественного подхода к слову, а правомерность и того и другого, так как слово по природе своей выступает не только как сим-

---

[109] Там же, стр. 350.

[110] Там же, стр. 354.

[111] См.: *А. Потебня.* Мысль и язык. Одесса, 1922. Не отсюда ли берет начало и образ Есенина: «Тот, кто видел хоть однажды этот край и эту гладь, Тот почти березке каждой Ножку рад поцеловать». Или: «И мне в ответ березка... Луна стелила тени, Сияли зеленя, За голые колени Он обнимал меня».

вол или понятие, наделенные значением, но и как конкретно-содержательный континуум, «сообщающийся» с реальностью, с объектом разговора.

А. И. Белецкому принадлежит мысль, что «наиболее значительными из ответов нашего психофизиологического «я» на возбуждения, идущие от внешнего мира, нам представляются ощущения слуховые и зрительные. С них начинается сознательное восприятие мира, к ним чаще всего мы обращаемся в целях его познания» [112]. Огромную нагрузку потому и несет на себе изобразительное содержание слова, будь то эпитеты, метафоры или сравнения. Даже переносное значение слова очень часто способствует созданию особой наглядности изображаемого.

Изобразительность и конкретность приобретают именно в искусстве чрезвычайную роль. Благодаря этим свойствам, заложенным в нем историческим опытом языка, слово в состоянии воссоздать как бы ощутимо и зримо человеческий мир, чего в обычном употреблении, в конвенциональном бытии оно не достигает. Недооценка этой стороны словесного материала не позволяет исследовать достаточно полно художественную функцию слова, когда оно меньше всего выступает как всеобщее, как понятие. Подобная недооценка открывает шлюзы для принципа толерантности, полной свободы выбора языка и способов его логического преобразования.

С позиций логики нельзя возразить против утверждения Карнапа: «Иногда вместо звуковой речи для той же цели используются, например, жесты, письменные знаки, сигналы, подаваемые при помощи барабанного боя, флажков, трубных звуков, ракет и т. д., целесообразно, по-видимому, понимать термин «язык» в таком широком смысле слова, который охватил бы все эти виды систем средств общения, вне зависимости от применяемого ими материала» [113].

Утверждение произвольного выбора языка как продукта договоренности, конвенционализма, означает абстраги-

---

[112] *А. И. Белецкий.* Избранные труды по теории литературы. М., «Просвещение», 1964, стр. 193.

[113] *R. Carnap.* Introduction to Semantica. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1948, p. 3.

рование языка от действительности, превращение из действительности мышления в его подсобное средство, с помощью которого создается произвольная картина мира [114].

И как тут не вспомнить спор между Хампти-Дампти и Алисой у Л. Кэррола («Алиса в зазеркалье»). «Когда я употребляю слово,— сказал Хампти-Дампти презрительно,— оно значит то, что я предписываю ему, значит не более, не менее.

— Вопрос в том,— сказала Алиса,— можете ли вы заставить слова обозначать различные вещи».

Первый говорит о произвольном и условном значении слова, реплика Алисы с наивной непосредственностью указывает на необходимость связей между предметом и словом. Установление таких связей носит не естественно-природный, а общественно-исторический характер и потому-то сплошь и рядом и возможно возникновение «словесного фетишизма».

В слове видят два компонента: звуковую оболочку и значение. Фердинанд де Соссюр сравнивал словесный знак с листом бумаги, одна сторона которой — звуковой образ, а другая — понятийное содержание. И как не удается одну сторону листа получить без другой, так неотделима и звуковая оболочка слова от обозначаемого им понятия. Эта точка зрения противопоставлялась французским лингвистом ассоциативному представлению о случайном, внешнем и необязательном соотнесении звукового и понятийного начал. Слабая сторона этой точки зрения состояла в том, что слово целиком оказывается категорией понятийной, логической.

Но слово имеет не только смысл и значение, но и содержание; оно — выражение идеи объекта и вместе с тем указание на этот объект. Оно не только средство комму-

---

[114] Уэнделл Джонсон писал: «Ключевым вопросом, который следует решить при работе над проблемами применения языка, является отношение между языком и действительностью, между словами и несловами. Если мы не поймем этого отношения, появится серьезная опасность, состоящая в том, что мы нарушим деликатную связь между словами и фактами, что мы позволим употребляемым нами словам утратить свою значимость и тем самым будем для себя же производить продукт фантазии и иллюзии». (*W. Johnson.* People in Quandaries. New York, 1946, p. 113).

никации, но и репрезентации того, о чем идет речь. И. Сеченов назвал отражение действительности посредством слова «предметным мышлением» [115]. Это, конечно, не должно пониматься так, будто возможно отождествление слова и предмета, допустима подмена объективной, вещественной реальности — словесной реальностью, но существует органическая связь между тем и другим.

Развитие языка опирается на признак сходства, уподобления, а подчас на этимологические контрасты, что нисколько не мешает, а даже скорее усиливает концентрацию конкретного содержания в словах вроде «красные чернила», «лиственница» и др. А. Чичерин определяет подобные образования этимологическими гнездами с метафорическим содержанием [116]. Но это верно прежде всего в формальном отношении. Однако в случаях вроде «красные чернила» наше сознание в данном случае руководствуется не метафорическим значением слов, а конкретным содержанием тех признаков, которые за ними стоят: чернила стали красными. Лиственница — дерево, покрытое хвоей, а не листьями, оголяется осенью, как все другие лиственные деревья. Думается, что подобного рода примеры — лучшее подтверждение наличия конкретного содержания в слове. Поэтики, построенные на традиционном лингвистическом понимании слова, встречаются здесь с непреодолимыми трудностями.

Рассматривая возникающую в ряде случаев бессмыслицу при употреблении постоянных эпитетов в определенном контексте (в сербской песне встречается выражение «белые руки», когда речь идет о руках арапа, в болгарской песне «острая сабля» должна быть «наострена», эпитет «ласковый» сопровождает князя Владимира, даже когда тот творит неправый суд, и т. д.), А. Н. Веселовский увидел в подобных и других приводимых им фактах «забвение реального смысла» или поэтически сросшиеся конструкции — окаменелости [117].

---

[115] *И. Сеченов.* Избранные философские и психологические произведения. М., ОГИЗ., 1947, стр. 375.

[116] *А. В. Чичерин.* Скрытые силы слова.— «Вопросы литературы», 1963, № 1, стр. 81.

[117] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Л., «Художественная литература», 1940, стр. 81.

Исследователь прав, говоря о силе поэтической традиции и шаблона, в результате которых возможны словосочетания, наделенные определенным содержанием, не совпадающим со «смыслом» и «значением» входящих в него слов. Веселовский приближается к этой мысли, говоря о широком распространении эпитета «зеленый», соотнесенным с признаками молодости и силы, который в сербской поэзии служит постоянным определением коня, сокола, меча, щита. Но здесь еще более явственно, чем в случае с красными чернилами, видно, что такое «забвение» смысла происходит благодаря возникновению в устойчивом словосочетании своего особого конкретного содержания. «Зеленый конь» и «зеленая тоска» — вполне понятные для слушателя образования с новым конкретным содержанием, весьма далеким от непосредственного значения эпитета.

Наряду с чисто гносеологическими и психологическими закономерностями существует и конкретно-историческая обусловленность этой проблемы, ее мотивированность развитием языка и историей развития словесного искусства. Фридрих Гундольф показал в работах о Шекспире и о Гете огромное значение художественной выразительности слова в создании языка искусства, и обратил внимание на тот весьма красноречивый факт, что немецкому литературному языку понадобилось две сотни лет, чтобы достигнуть уровня развития литературного языка, необходимого для художественно адекватного перевода Шекспира на немецкий язык. О. Вальцель писал в этой связи: «Язык XVI столетия, язык Лютера не обладал еще теми средствами, какими располагал Шекспир в Англии. И по содержанию и по духу он принадлежал к совершенно иному культурному слою, нежели придворный язык времен королевы Елизаветы. При этом Шекспир использовал язык своего времени с такой творческой силой, что даже ранний немецкий классицизм, Виланд, Гердер, и молодой Гёте не могли еще выразить того, что сказал Шекспир. Они переводили Шекспира согласно принципам выразительности, присущим их эпохе» [118].

---

[118] *О. Вальцель.* Сущность поэтического произведения.— В кн.: «Проблемы литературной формы». Л., «Academia», 1928, стр. 6—7. См. также статью В. Жирмунского «Новейшие течения исто-

Оригинальную концепцию возникновения реализма в литературе предложил В. В. Виноградов. Он связал становление нового творческого метода с определенным историческим уровнем развития литературного языка и его возможностями в объективной передаче социально-исторической действительности своего времени.

Естественно, на высокой стадии исторического развития национального языка закрепление и образование конкретного содержания в слове предстает в опосредованном и потому затушеванном виде. Красноречивые данные о генетических связях слова и предмета сохраняет история письма. На заре письменности появились системы, основанные на употреблении рисунков, передающих объект речи. Сообщение закреплялось непосредственным графическим изображением сообщаемого. Письменное обозначение «помнит» о предмете, как всякий рисунок. Пиктограммы постепенно преобразуются в идеограммы. Иероглиф, сохраняя память о вещественном своем значении, все еще напоминает об изображаемом объекте.

Прослеживаются прямые отношения: предмет на письме предстает как изображение, а изображение — как слово. Знаковое письмо не передает языка, но оказывается необходимым связующим звеном между языком и внешним миром. По мере развития письма изобразительный момент «выветривается» из знака, который становится все более условным и отвлеченным, а появление алфавита позволяет письму стать универсальным средством передачи мысли. Знак-изображение, тяготевшее больше к объекту сообщения, чем к слову, его обозначающему, уступает место графической передаче слова, графическому закреплению его звуковой формы. Содержание слова из внешней формы в пиктограмме становится его внутренней формой, сохраняется под звуковой или буквенной оболочкой, выполняет функцию сообщения и выражения. Оно может выражать смысл общего понятия и предоставлять конкретный факт одновременно.

Разделение значения и содержания слова, конечно, условно, но оно помогает уловить принципиальное, каче-

---

рико-литературной мысли в Германии» (Сб.: «Поэтика», вып. II. Л. «Academia», 1927).

ственное различие употребления слова как понятия в науке и как обозначения конкретного явления в литературе. В художественном контексте слово подчас выступает в полной противоположности его значению, без чего, как известно, не возможны ни юмор, ни ирония, ни сатира — категории осмысления жизни, лежащие за пределами понятийного содержания текста. Умолчание писателя бывает более содержательным, чем поставленное на место паузы слово.

И так как смысл отдельных слов не совпадает с тем, что представляет в тексте слово или словосочетание в целом, а последнее не покрывается суммой значений входящих в него слов, то отсюда и возникают все поэтические фигуры, символы, метафоры, постоянные эпитеты и т. д.

Прослушивание текста и даже чтение про себя вызывает у воспринимающего возбуждение моторных центров мозга, скрытую реакцию двигательных мускулов органов речи, как если бы слушающий произносил эти слова.

Происходит бессознательное, неконтролируемое повторение про себя услышанного или даже зрительно воспринятого слова, и пусть этот процесс носит редуцированный характер, он имеет огромное значение для понимания слушающим и читающим того, что ему говорится, или того, что он читает. И хотя аналогия не претендует на большее, чем быть аналогией, ее свидетельство способствует прояснению смысла незнакомого явления. По аналогии со сказанным можно предположить, что слово вызывает в сознании потенциальное возбуждение конкретных представлений о том, что должно стоять за этим словом в действительности. Слушая, мы не только мысленно повторяем услышанное, но представляем себе также то, о чем идет речь. Прочитанный роман не случайно остается в памяти не как цепь словесных выражений, но как последовательная смена картин, живых образов, событий. Способность переживать слова не как тени вещей и чувств, а как конкретную живую реальность — способность художника.

Писатель сказал: «..ведь слова — это образы, а словарь — это целый мир в алфавитном порядке» [119].

---

[119] *А. Франс.* Полн. собр. соч., т. XX. М.— Л., 1931, стр. 362.

Слово — маг и волшебник, по мановению которого перед умственным взором предстает все, что мы пожелаем. Оно — герольд, возвещающий о явлении «ее величества» жизни. Не отсюда ли берет начало наивная вера в заклятия, отождествление звука и обозначаемого им, боязнь вызвать злые силы или побеспокоить божество, принести вред священному и дорогому, назвав того, о ком идет речь? Не вера ли в могущество слова отзывается в евангельской мудрости, когда говорится, что в слове начало всего?

В этой соотнесенности слова и объекта, в единстве значения и конкретного содержания можно видеть наличие *тождественного основания* (аналогичного соотнесенности голубого цвета неба и голубизны масляной краски на холсте) между объектом отражения и материалом образа. Конкретное содержание слова и есть то тождественное основание, которое, лишенное и атома обозначаемого вещества, делает слово формой формы образа.

Развитие науки сопровождается увеличением «расстояния между фундаментом теории и тем, что мы можем узнать нашими пятью чувствами»,— как пишет Эйнштейн [120]. Для ученого «дождь» — это «капли воды, падающие из облаков на землю», и «вода» — уже не то, что может утолить жажду, а универсальное на все случаи жизни H_2O. Мир слов отделяется от мира чувств; ученый овладевает правильными понятиями и терминами, становится виртуозом в манипулировании идеями, но, естественно, упускает из виду индивидуально конкретное содержание слов. «Зато вы уже не можете больше надеяться стать поэтом,— замечает Б. Рассел,— и если вы попытаетесь играть роль влюбленного, вы обнаружите, что ваш обезличенный язык не очень пригоден для выражения испытываемых вами чувств. Вы пожертвовали выражением ради сообщения, и то, что вы можете сообщить, оказывается абстрактным и сухим» [121].

Давление научного абстрагирования, обобщенного словоупотребления столь велико, что каждый из нас, дей-

---

[120] *А. Эйнштейн.* Физика и реальность. М., «Наука», 1965, стр. 45.
[121] *Б. Рассел.* Человеческое познание. Его сфера и границы. М., ИЛ, 1957, стр. 40—41.

ствительно, оказывается «виртуозом в манипулировании словами», в их общем, смысловом, а не в реальном, конкретном, вещественном наполнении. В самой этой тенденции нет ничего плохого, если она порождается потребностями научного или делового мышления. Но обесценивание, деволаризация слова грозит поистине бедствием, когда «принцип» мыслить мир как субстанцию вторгается в сферу искусства.

Крайности символизма, абстракционизма, риторики были ощутимы столь несходными художниками, что они подчас ни в чем, может быть, и не соприкасались между собой, кроме как в этой реакции неприятия «пустотелого» стиля.

Одним из таких художников в России был Бунин, умевший «вещно» и «зримо» воспринимать и изображать окружающий его мир. Другим в Америке был Хемингуэй, стиль которого диктовался внутренней, очень сильной направленностью против «демагогического» обращения с действительностью.

«Бунт» писателя против того, что в его время считалось хорошей литературой, был прежде всего направлен на преодоление разрыва между «словом» и «вещью». Он искал такие слова и так их расставлял, чтобы читатель воспринял сказанное, как пережитое им самим, перенесясь в создаваемую текстом реальность, возможную только «здесь» и в «данное время», о котором идет речь в книге. Это — «прямое» изображение жизни в слове. Оно содержит в принципе иную установку в себе, нежели, скажем, чем лирика как жанр. И, пожалуй, этим в значительной мере определено, что Бунин-прозаик все-таки представляет для нас больший интерес, чем поэт, тогда как Андрей Белый скорее наоборот. Стиль Хемингуэя не в тексте, а в контексте был не чужд символизма. Но фактура стиля даже в моменты наибольшего смыслового обобщения изображаемого оставалась до предела «вещной» и конкретной.

Но вернемся к основной теме разговора — к понятийно-обобщенному и конкретно-художественному содержанию слова. В самом языке проявляются две взаимоисключающие тенденции. Стоит появиться науке, взять строгий тон общих истин — и от живых личностей Рябушинского,

Морозова, Дюпона, Рокфеллера, с присущими только каждому из них качествами и свойствами, не остается ничего, кроме бестелесного «капиталиста». И, наоборот, стоит в права вступить законам образного мышления, взмахнуть художнику своей волшебной палочкой, и бестелесная абстракция оборачивается живой жизнью. Столкнувшись с другими словами, богатыми конкретным содержанием, соединившись с ними, даже абстрактные термины в тексте усваивают дополнительные свойства.

Если бы слово обладало только смыслом, значением, было бы формой понятия или чем-то вроде сугубо условного знака, иероглифа, индекса, шифра отсутствующего объекта, то оно не могло бы привести к возникновению из «бесплотного» слова конкретного словесного образа:

«...Курымушка заметил себе много неприятных вещей: какой-то Банк схватил маму, и она теперь будет на него работать» [122].

При всей идеальности отражения действительности в словесном оформлении, специфичности языкового материала, который в отличие от других видов искусства менее «материален», слово выступает от лица действительности, оказывается ее полномочным представителем. Слово звучит на сцене зачастую, как в жизни, в прямом, обычном употреблении, в реальных ситуациях, сопровождается жестом, волнует знакомой интонацией. Актер демонстрирует место, значение и функцию слова в жизни, общении и переживании людей. Но тождественная основа словесного материала — лишь звено между жизнью и сценой. Трагедия и в момент возникновения меньше всего была воспроизведением «разговорных сцен».

Уже в мифах, преданиях, притчах, песнях и героических сказаниях — слово — Протей. Оно не выступает самим собой, тем, что оно есть в обыденной жизни. Труженики в научном трактате, в газете, в публицистической статье, в дипломатической ноте слова превращаются в артистов, предоставляя себя в распоряжение художника. М. Пришвин сказал так: «Слова мне становились волшеб-

---

[122] *М. Пришвин.* Собр. соч. в шести томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1956, стр. 33.

ными танцорами» [123]. Они втягиваются в образ, как актер вживается в роль. В них звучит голос героя и голос автора, фиксируется факт, создается иллюзия жизни и воссоздается новый мир. Выступая заместителем красок, звуков, ритмов, живых человеческих переживаний, слово оказывается самым универсальным материалом, в чем-то «абсолютным» материалом образа, обслуживающим гибко и многообразно изобразительную, выразительную и интеллектуальную его стороны. Слово находится между инертной глиной, гипсом или бронзой и таким активным материалом, как, например, живой актер на сцене. Оно так же, как бронза, мрамор, краска и тело актера, наделенное конкретным содержанием, обладает тождественным основанием с изображаемой действительностью и вместе с тем совершенно отлично по физической природе от изображаемого.

И в языке наряду с процессом закреплепия конкретного содержания идет и противоположный процесс. Сочетание слова «зеленая» со словами «трава» может быть прекрасной иллюстрацией вполне определенного и конкретного содержания, которое исчезает, как только вместо «трава» будет подставлено «тоска». «Зеленая тоска» — словосочетание, демонстративно отрицающее конкретику и вещественность определения цвета. Торжествует дематериализация конкретно-вещественного содержания слова «зеленый», совершается его превращение в метафорический эпитет. Утрата изобразительного момента в слове «зеленый» есть «нигиляция» одного содержания для того, чтобы из столкновения со словом «тоска» возникло новое конкретизированное содержание, передающее состояние души. Изобразительное начало поглощается выразительным для создания вполне определенного эмоционального образа, который не поддается ни описательному, ни непосредственному изображению. Мир в искусстве не обозначается словом, а является в нем.

Но выразительность отталкивается от конкретного содержания слова, ищет в нем точку опоры для понимания своего смысла и значения. Поэт скажет о «железной

---

[123] *М. Пришвин.* Собр. соч., т. 1, стр. 549.

тоске», ассоциируя это с образом «железной дороги»:

Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

А. Блок. «На железной дороге»

Прозаик, передавая ужас смерти, напишет: «ужас красный, белый, квадратный» [124].

Было бы грубой вульгаризацией считать, что демаркационная линия между научным и художественным мышлением проходит по признаку использования слов в одном случае как носителей представлений, а в другом — понятий. Заманчивое по четкости и простоте деление не имеет ничего общего с действительным положением вещей. Слово и в научном описании подчас имеет совершенно не понятийное, а конкретно фиксированное объективное содержание, а в художественном произведении предстает в предельно обобщенном, абстрактном виде, как это случается в поговорках, афоризмах, сентенциях, авторских раздумьях, лирических отступлениях.

Писатель может сказать обобщенно: «Человек — это звучит гордо» или «Человек рожден для счастья, как птица для полета». А географ будет описывать реальные условия ландшафта, биолог — особенности нового животного вида и т. д. Эйнштейн сказал о Ньютоне, что «в одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и — не меньше — *художника в изложении*. Он предстал перед нами сильным, уверенным и одиноким; его радость созидания и ювелирная точность проявляются в каждом слове и в каждом рисунке» [125].

И ученый, и писатель могут обратиться к нереальным представлениям («квадратный ужас» и «мировой эфир») и словам, лишенным реального смысла («демон, «душа» и «флогистон», «теплород», «абсолютное пространство»). Слова из научного трактата и поэтического творения ни-

---

[124] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 26. М., Гослитиздат, 1936, стр. 470. В дальнейшем цитаты из произведений Л. Н. Толстого приводятся по этому изданию.

[125] *А. Эйнштейн.* Физика и реальность, стр. 34. (Курсив мой.— *Н. Г.*)

чем не отличаются друг от друга, как уже говорилось. Отличие начинается в соотнесении слова и того, что за ним стоит, и продолжается, идет крещендо затем в тех проявлениях, в том реальном функционировании, которым оно наделяется.

В искусстве слово «мифологизируется», оно в состоянии порождать кентавров и единорогов, творить художественный мир. Слово в искусстве по-другому, чем в науке, опирается (как мы увидим) на неразложимое единство всеобщего и неповторимо данного, начиная со смысла, значения, и кончая конкретным содержанием.

Тождественное основание словесного материала и предмета отражения, сближая объект и обозначение его, указывает на *подобие разных* явлений. Из соприкосновения материала образа и предмета в одном отношении — возникает конфликт между ними в другом. Именно в этом одновременном уподоблении и разуподоблении — источник образа, они обязательно присутствуют вместе. Односторонние крайности — натуралистическое правдоподобие или бунт формы ведут к затуханию искусства. Одна из этих тенденций выражается в стремлении «снять» материал, сделать его совершенно прозрачным, не воспринимаемым как особое и самостоятельное. Таков во многом стиль Пушкина, Чехова, Крамского, Левитана.

Другая тенденция тяготеет к подчеркнутым акцентам на содержательность самой фактуры образа, выявляет особый смысл в игре словом, в стилизации, красочности, метафоричности. Вспомним Лескова, Врубеля, Блока, Маяковского. Своеобразной разновидностью этого подхода можно считать «музыкальность» стиха у таких поэтов, как Фет, Бальмонт или Блок. Но эти смыкающиеся в слове тенденции отражают наличие в нем противоречивых отношений внутри обозначенной нами антиномии.

На внутреннее родство языка и поэзии указывалось неоднократно, причем речь идет не о случайном сближении, а именно о родстве, генетическом, закрепленном в общности искусства и слова. А. Потебня исходил из общности между образностью языка и образностью искусства, подчас ее гипертрофируя. Он указывал на точку соприкосновения между словом и словесным образом. Для него язык был не материалом образа, но самой поэзией. «Слово...

имеет все свойства художественного произведения»[126],— излишне категорично утверждал он.

Поэтическое ви́дение природы запечатлено в языке, который на первых стадиях развития гораздо глубже в самой своей природе, в своем содержании сохранял образный взгляд на вещи. Слово, родившись как средство общения, очень скоро стало поэтическим объяснением мира, вторгаясь в реальные отношения известного и неизвестного, сходного и несходного.

Отправляясь от сильных сторон работ А. Потебни, Г. Винокур пришел к выводу, что слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно существует неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова не замыкается в его буквальном смысле. «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом *формой* здесь служит *содержание. Одно* содержание, выражающееся в звуковой форме, служит *формой другого* содержания, не имеющего особого звукового выражения»[127].

В этом отношении чрезвычайно существенно подчеркнуть, что искусство и генетически (в исторической перспективе) и онтологически (непосредственно в каждом данном явлении) собственно и раскрывается в процессе превращения материала в средство, а средства в содержательную форму. В ходе исследования мы убедимся в этом на многих и многих примерах движения слова и превращения его в образ, в художественное произведение. Здесь же более наглядным, может быть, окажется пример из другого вида искусства, а именно кинематографа. Мы берем в качестве исходных стадий менее синтетическое по природе образование, чем слово, обращаемся, казалось бы, к сугубо техническому приему — сочленению кадров, без

---

[126] *А. Потебня.* Мысль и язык. Одесса, 1922, стр. 167.

[127] *Г. О. Винокур.* Избранные работы по русскому языку, стр. 390.

которого физически невозможна кинолента. До прихода в кино Л. Кулешова, Д. Вертова и С. Эйзенштейна монтаж был чисто рабочим моментом создания определенной последовательности и определенного чередования кадров. Но эксперименты и поиски названных режиссеров превратили средство в прием, а затем и в «язык» кинематографического произведения. Монтаж стал не средством выражения существующей художественной мысли, а ее непосредственным бытием, ее осуществлением.

Диалектика конкретного и общего в слове становится необходимым основанием для создания конкретно-чувственной и вместе с тем обобщенной «речи» словесного произведения. Если слово — название вещи — это слепок, а слово-понятие — чертеж действительности, то слово, в котором высвобождена эстетическая энергия, превращается в образ.

Но здесь завязываются новые узлы, возникают новые проблемы.

III

Словесный образ

СЛОВО В СИСТЕМЕ ОБРАЗА

В скульптуре образ «выступает» из мраморной глыбы. Он должен быть из нее «высвобожден». В литературе слово направляется в регулируемый поток, «втягивается» в образ. Но и в том и другом случае существует неразложимое внутреннее единство образа и материала, в котором художник мыслит, единство, осуществляющееся на уровне целого, законченного образа. Из признания неразложимости слова и образа и возникает принципиальная невозможность установления внутри произведения четких границ между образом и словесной структурой образа. Нельзя найти такую точку, в которой словесный ряд обращается в образ. Это процесс, цепь связей и превращений.

Полное представление о характере Евгения Онегина невозможно вне контраста его с романтическим Ленским. А Татьяну Ларину мы не поймем, как не понимали ее Онегин и Ленский, пока характеристика ее не будет сопоставлена с трактовкой характеров других персонажей. Но жизнь героев, их отношения проявляются в словах, в движении слов, в их соотнесенности и взаимодействии друг с другом. Онегин — это не только хандра, дуэль с Ленским и путешествия по России, но и «чугунная кукла» на письменном столе с руками, «сжатыми крестом», и щеточки, ножички для ногтей, и, казалось бы, служебные, проходные слова, реплики в сторону: «ужели слово найдено?», или «быть можно дельным человеком», или вдруг соотносимое с этим: «мы все глядим в Наполеоны». Разрозненные слова, фрагментарные описания складываются под пером автора в единый организм, который только и в состоянии выразить всю полноту поэтической мысли.

Внутри произведения возникает бесконечность. Отказ от образа равнозначен отказу от организующего принципа целого, от подчинения анализа элементов структуры

сложному и противоречивому единству, внутри которого лишь и реализуются эстетические свойства искусства и художественная ценность произведения. Можно считать произведение за единый большой образ, границы которого определены четко, и внутри образованного ими пространства происходит движение частных образов, а пределом бесконечного развития их и является произведение.

Слово вступает в определенные зависимости, отношения и соотношения внутри художественного целого. Обретя особый, не словесный уже, а художественный смысл, оно предполагает как бы в себе — в словесном образе — существующими некую реальность и некое значение. Будучи порожденным действительностью, реальной жизнью, искусство не претендует быть второй действительностью. Будучи отраженным перевоссозданием мира в мире художественном, произведение искусства непроверяемо на истинность или ложность простым соответствием фактам действительности. Здесь возникает далеко не однозначная проблематика отношений художественной правды и правды жизни.

Любой смысл, любое значение мыслимы лишь как отношение, соотношение, взаимодействие; любое содержание, чтобы осуществиться, требует оформления и закрепления в определенной системе отношений.

Трудности вхождения в анализ образа с уровня языка хорошо известны лингвистам, исследователям поэтики и стилистики. Стоит прикоснуться к словесному тексту, как оказываешься перед парадоксом неразличения художественного слова от других форм его бытования. Начинает казаться, что слово везде одно и то же, что оно неизменно, независимо от того, стоит ли оно в научном тексте, на газетной полосе или в разговорной речи, или в сонете, и возникает аберрация тождества слов.

Но образ и возникает как *практическое* по существу различение словесной неравнозначности в зависимости от контекста. Образ — средство преодоления парадокса тождества слов в разных «языках». Образ формируется с первых тактов организации его в целое, несет на себе отпечаток этого целого. И соотнесенность мельчайшего элемента словесной структуры с закономерностями стиля, жанра, композиции почти сразу позволяет не искушенному

в вопросах теории определять принадлежность минимального словесного отрывка к поэзии, художественной прозе или научной, газетной и т. д.

«Выхожу один я на дорогу» — достаточная речевая единица для того, чтобы лексически, синтаксически и семантически быть выделенной из узкой сферы научной и деловой речи, не допускающей стилистически и по существу подобного словоупотребления. Но этот же самый отрезок речи еще не станет для нас элементом художественного текста до того мгновения, пока мы его не осознаем как явление, ритмически, метрически и композиционно организованное. Но выявить такую организованность слов значит обнаружить подчиненность иным закономерностям, чем те, с которыми приходится иметь дело в других сферах человеческой жизни. Конечно, сам по себе стихотворный ритм — тоже недостаточный признак для выделения данного отрезка поэтической речи из всех других ее видов, и ошибка подкарауливает того, кто по одному признаку отнесет строчку из трактата в стихах или рекламного четверостишия к области поэзии. Речь идет о совокупности многих примет единого качества, позволяющего увидеть в данном словесном образовании часть организованного особым образом целого.

Логика словесного материала подчиняется в образе необходимостям художественного порядка. Язык демонстрирует неповторимость каждого слова, «подвижность» его значений в различном контексте, поэтические сдвиги и сломы. К. Фоссер показал эти особенности поэтического языка на анализе «Божественной Комедии» Данте[1]. Собственно говоря, на этом «стоит» искусство слова. В зависимости от богатой и гибкой поэтической структуры, семантики текста и подтекста у Шекспира одно и то же слово, скажем,— «free» имеет фантастическое множество значений: «свободный», «независимый», «добровольный», «готовый сделать», «откровенный», «несдержанный», «щедрый», «здоровый» «счастливый», «беззаботный», «невинный», «безвредный», «благородный», «изящный» и т. д. Слово преображается на наших глазах, предстает все вре-

[1] *K. Vossler.* Sprache als Schopfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905, S. 50.

мя в новых значениях и обличиях, красуется перед нами в своем поэтическом многообразии. Именно это позволило М. Морозову сказать о «лингвистической фантазии Шекспира» [2]. Причем создаваемые для сцены трагедии и комедии Шекспира предполагали дополнительную, подчас решающую для понимания слова мотивировку игрой актера, рисунком роли, жестом, интонацией. Слово и актер сливались в своем перевоплощении, вместе входили в роль.

Поэтическое слово неизмеримо конкретнее, вещественнее, непосредственнее связано с объектом речи и говорящим. В монологе «Быть или не быть» Гамлет задает самому себе вопрос, возможно ли выступить с оружием в руках против «моря бедствий»? И здесь, как пишет М. Морозов, «море» — не отвлеченная метафора, а вполне конкретный образ. Когда знаменитого актера Гаррика спросили, что он представляет себе, когда произносит эти слова, его ответ гласил: «бесконечные ряды волн». Броситься со шпагой в руке не против «моря бедствий», а против реального моря, каждой волной несущего бедствия,— значит погибнуть, и поэтому вполне понятен переход Гамлета после этих слов к мысли о смерти. То, что понятно с точки зрения образной логики, представляется смутным для отвлеченных комментаторов. Так, например, один из них, Бейлей, заменил слово sea (море) словом seat (седалище, трон), сузив порыв Гамлета и устремленность его мысли до борьбы с одним только Клавдием [3].

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ВЫРАЖЕНИЕ

Законы Магомета и Моисея запрещали изображать людей и богов. В «Иудейской войне» Фейхтвангера гибнет безвозвратно древнейшая сокровищница картин и скульптур от руки религиозного фанатика, который верит, что бог позволил людям называть все сущее, но не наглядно воссоздавать, так как подражание творцу кощунственно. В этих суеверных представлениях доходит до нас из седой древности разграничение словесного описания от живопис-

---

[2] *М. М. Морозов.* Избранные статьи и переводы, стр. 109.
[3] Там же, стр. 111.

ного и скульптурного изображения. Одно в состоянии намекнуть о недоступном разумению, другое — опасная ересь, соперничество с актом божественного творения. Слово называет и обозначает существующее вне его, живописный образ воссоздает, удваивает уже существующее, вступает в соревнование с оригиналом. И вместо одного оказываются два творца: один на небе, другой па земле, бог и художник.

Но так ли непроходимы рубежи между живописным и словесным изображением? Конечно, портрет дает представление о человеке, его облике и даже характере, неизмеримо более определенное, чем подробное и добросовестное описание глаз, манеры смотреть, формы носа, очертаний рта, мимики, прически, особых примет. Но то, что справедливо по отношению к описанию, неприложимо к словесному образу.

Несхожие возможности живописного и словесного изображения не лишают их целостных свойств художественного образа. Пластичность толстовской портретной детали: верхняя губка княгини Лизы, каренинские уши, волнистые завитки волос на шее у Анны — все это вполне «вещественные» детали внешнего облика. Конечно, они оставляют простор для далекого расхождения создаваемого каждым представления об одном и том же персонаже, тогда как на экране или па холсте наглядная сторона фиксирована неизмеримо более строго. В отличие от литературного способа передачи образа здесь больше неопределенности в истолковании эмоционального содержания изображаемого, внутренней жизни человека, его дум и чувств.

Красота человеческого лица не поддается описанию, это знал еще Гомер, ограничившись в знаменитой сцене восхищением старцев Еленой Прекрасной. У Шекспира на вопрос о Клеопатре следует ответ: «Царицу же изобразить нет слов»,— о красоте ее можно лишь «рассказать», т. е. передать словами чувства и впечатления, вызываемые египтянкой. Шекспир, верный своей поэтике, сталкивает высокопарное: «Она прекраснее самой Венеры» — с вызывающим: «Смазливое цыганское лицо».

У Фолкнера читаем: «А миссис Споупс мы в первый раз увидели, когда она шла по площади, и, казалось,

тело ее вот-вот среди бела дня воспламенит одежду, и даже тонкой вуали пепла на нем не останется, и нам казалось, что мы видим судьбу» (У. Фолкнер. «Город»).

Что позволено писателю, всегда возбранялось живописцу. Художник должен не рассказать, а передать женскую красоту. Но можно ли создать абсолют красоты для всех времен и народов? Клеопатра стала мифом, идеей чувственной женской красоты, и конкретизация лишает ее этого всеобщего символического значения, позволяет художнику лишь воссоздать еще один образ прекрасной женщины. Поэтому Зрзави, известный чешский художник, опираясь на национальные традиции и богатый опыт средневекового романского и готического искусства [4], демонстративно отказался от передачи реального облика идеально прекрасного женского лица и тела в своей известной картине «Клеопатра II», над которой работал почти сорок лет (1919—1957).

Черты лица намечены схематично, как на детском рисунке, они свидетельствуют о нежелании художника изображать красоту, слава о которой живет тысячелетия. На картине красное раскаленное женское тело. Оно помещено среди пустого, неживого, почти плоского мира: ночь, пирамиды, пальмы — все едва намечено, условно, без перспективы, условно и ложе царицы. На картине луна — не источник света и не указание на конкретное время суток и года, а символ, знак времени вообще и поры любви. Художник подчеркнуто уклоняется от импрессионистской передачи времени дня и года. Для него свет — только средство моделирования формы. Он так же абстрактен, как и его источник. Это — ирреальный свет, не оставляющий тени. Он не имеет источника и не влияет на цвет изображаемых предметов [5]. Вечная спутница влюбленных — луна — померкла перед кадмиевым телом Клеопатры, перед всепожирающей страстью, лишенной человеческого лица, раскаленной изнутри огнем пылающей плоти. Прекрасно владеющий рисунком художник деформирует тело, ибо для него — все заключено в этой уди-

---

[4] См. *Dalibor Plichta.* Realist der inneren Sicht. Der Maler Jan Zrzavy, 1958, by Artia Prag, S. 16.

[5] Там же, стр. 21—22.

вительно найденной интенсивности цвета. На холсте нет человека, нет красавицы, но есть плоть, ставшая страстью. Языком цвета *названа* страсть в чистом виде. Цвет становится символом, обнаженной идеей всемогущей любви, всемогущего вожделения. Но картина имеет гораздо более глубокий смысл, чем передача и воплощение цветовой аллегории.

Снова, после далеко отодвинувшейся в прошлое традиции, запечатленной в языке, начинаешь воспринимать красное как прямое выражение и синоним прекрасного. Художник, отказавшись изобразить красоту женщины, «назвал» прекрасную женщину языком цвета. Перед нами прекрасная женщина, которая одухотворяет весь мир и своим присутствием делает его одухотворенным.

Художественная концепция Зрзави сознательно противопоставлена пассивному созерцанию. Глядя на его полотно, нельзя сказать: «непохоже» или «я себе представлял ее иначе»,— картина активно вводит в мир художественной идеи.

Тициановская Венера не заставляет зрителя думать о любви, она требует любви, преклонения перед женской красотой, бросает вызов миру. Выражая *идею* красоты, Зрзави не ищет конкретного живописного образа. Происходит смыкание символического (Клеопатра) плана с приблизительным обозначением реалий (ночь, пальмы, луна), хотя принцип организации микроструктуры в макроструктуру совершенно иной.

Теряя в определенности внутреннего содержания, живописный образ зачастую выигрывает в передаче его «наличного бытия». Однако слово, уступая в наглядной выразительности и непосредственности изображаемого, как бы восполняет упущенное своими особыми способами и достигает такого эффекта, который в свою очередь недостижим в изобразительном жанре. Ни один живописец не в состоянии поведать о глазах Катюши Масловой больше, чем у Толстого. Писателю достаточно было для этого прибегнуть к выразительному сравнению глаз героини со спелой, мокрой смородиной. Два далеких объекта, сближенные в языке, поведали нам вполне достаточно, чтобы живой облик героини с блестящими черными влажными глазами возник из небытия. Живопись, театр, кино вы-

нуждены в портрете героини обойтись без содержательно-экспрессивного словесного приема — сравнения. Характер изображения словом иной, чем у живописи или скульптуры.

То же самое — «черное солнце» в финальных сценах «Тихого Дона» Шолохова. Известно, что сценарист и режиссер «Тихого Дона» пытались на экране спасти многозначный и сильно действующий шолоховский образ, ставящий как бы точку над і в образе Григория Мелехова и в эпопее в целом. Но кинематографические средства изобразительности оказались малопригодными, «не звучали» на языке кино, выглядели иллюстративной реминисценцией из романа. И от попыток подобного рода пришлось отказаться. Хотя сам по себе кинематограф неисчерпаем в передаче всевозможных эффектов игры света, контрастов света и тьмы и т. д. Но парадокс непереводимости словесного и зрительного образа в этом и многих других случаях убедительно свидетельствует о безграничности образа каждого вида искусства внутри присущего ему диапазона.

Словесное искусство не может изобразить красоту Клеопатры или ход времени, но оно передает и то, и другое своими средствами, в состоянии рассказать не о красоте, а «рассказать красоту», «рассказать время». И определение литературы как «говорящей живописи» недостаточно потому, что словесное изображение никогда не покрывает живописного, а лишь выхватывает отдельные опорные пункты, намекая на целое, а также еще и потому, что опорные пункты литературного образа находятся в других плоскостях, чем живописного. Они адресуются к совокупности человеческих чувств и представлений, но даже в сфере наглядного берут то, что нельзя взять на кисть, повторить адекватно на холсте и в лучшем случае можно искать эквивалентности, да и то не всегда. Художник не идет за писателем в процессе создания образа, писатель — за художником.

Если писатель не иллюстратор того, что уже существует, тогда он не описывает, а воссоздает, вызывает представление о том, о чем говорится. В таком случае слово перестает быть служебным элементом, выполняющим вспомогательную функцию для передачи «внесловес-

ного образа», а «ставит перед нашим воображением предмет как эстетический образ» [6].

Но даже Достоевский, совсем иным путем достигающий убедительности и доказательности образа, чем, например, Толстой, ни на минуту не упускал из виду изобразительную конкретику образа. И когда его глаза остановились на словах: «пятак упал», написанных Григоровичем, он предложил уточнение: «пятак упал, *звеня* и *подпрыгивая*...» [7]. То же в лермонтовской детали: «он что-то положил слепому в руку, промолвив: «На, купи себе пряников».— «Только?» — сказал слепой.— «Ну, вот тебе еще»,— и упавшая монета зазвенела, ударяясь о камень» («Тамань»). За Достоевским установилась репутация художника, чуждого вещественности. Во многом это верно. У него приобретает большее значение то, что говорит персонаж, что он думает, чем то, что он из себя представляет. Вернее, он не только то, чем кажется, но еще больше то, что он думает и чувствует. И у Толстого показ, как думает и чувствует его герой, превалирует, выходит подчас на первый план в сравнении с тем, что он думает. Близкие детали в передаче Достоевского и Герцена обнаруживают, как оба писателя стремятся к максимальным результатам не только в изложении содержания факта, но и в воссоздании факта в его живой плоти.

В «Былом и думах» находим: «И в самом деле так,— сказал, помирая со смеху, Белинский,— ну, брат, зарезал!» [8]. И та же сцена в пересказе Достоевского: «Белинский бросился на диван, лицом в подушку, и закричал, смеясь что есть мочи: «Зарезал! Зарезал!» [9].

И все-таки даже при предельной насыщенности изображаемого конкретикой «белых пятен» остается больше, чем определяющих констант. И если иногда кажется, что

---

[6] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1949, стр. 136.

[7] *Д. В. Григорович.* Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1961, стр. 84—85.

[8] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в тридцати томах, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 289.

[9] *Ф. М. Достоевский.* Дневник писателя за 1873 г. Берлин, изд. Ладыжникова, 1922, стр. 216.

писатель стремится восполнить «белые пятна», чтобы обрести полноту и пластичность описания, то это самообман. Пояснение одних слов посредством других ведет лишь к тому, что автор оказывается во власти «дурной бесконечности». Введение дополнительных признаков и деталей требует новых определений и пояснений, а в результате неисчерпаемость мира в словах обнаруживается еще более катастрофически.

Хемингуэй говорил: «Можно описать, что угодно, при условии, если знаешь, что опускаешь» [10].

Словесный образ потому и становится образом действительности, что между поэзией и голым утверждением существует большая разница, заключающаяся в том, что в одном случае объект назван, в другом — представлен. В этой связи нельзя согласиться с мнением о вторичности изобразительного начала и первичности выразительного в словесном произведении. По мнению некоторых, пластика, живопись и поэзия могут быть объединены в группу «изобразительных искусств» [11].

Словесный образ не обладает изобразительной непосредственностью, присущей живописному образу, но это не означает, что литература не может быть отнесена к изобразительным искусствам [12]. Она достигает изобразительности благодаря синтезу с выразительным качеством слова. Литературное развитие свидетельствует о гораздо более позднем возникновении глубокого эмоционального и психологического содержания образа, чем примитивное представление о том, будто простое обозначение или называние объекта, фетишизация изображения — не что иное, как вызов его к жизни [13].

Тонкий исследователь живописи, Н. Дмитриева сталкивается с непреодолимыми трудностями в своей книге

---

[10] Цит. по вступит. статье к кн.: *Э. Хемингуэй.* Праздник, который всегда с тобой. М., 1965, стр. 151.

[11] *Н. Гартман.* Эстетика. М., ИЛ, 1958, стр. 152.

[12] Художественное произведение не совсем точно, но весьма характерно в свете интересующего нас свойства словесного искусства называют «наглядным предметом». См.: *А. Жолковский, Ю. Щеглов.* Структурная поэтика — порождающая поэтика.— «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 82.

[13] *Л. Леви-Брюль.* Первобытное мышление. М., 1930, стр. 32.

«Изображение и слово», считая, что «изобразительность слова основана на его выразительности» [14]. Вряд ли есть все-таки достаточно точные данные именно для такого суждения о первичности выразительного и вторичности изобразительного начала в слове. Скорее всего в литературе и других видах искусства они все время меняются местами, одно переходит в другое. Но для нас в данном случае представляется необходимым указать на известную недооценку исследователем изобразительного содержания в слове.

В книге говорится об описании украинской ночи у Гоголя: «Эта вдохновенная ритмическая проза переносит нас под ночное небо Украины, заставляет не только видеть и месяц, и сады, и пруд, но и дышать ее воздухом, слышать шорохи и ароматы ночи» [15].

Казалось бы, все так: «переносит», «заставляет» видеть и слышать. Отсюда напрашивается анализ эмоционально-романтического настроя гоголевского стиля, который в чистоте и яркости красок сродни пейзажам Куинджи. Но вместо того, чтобы показать отличие живописных средств изобразительности от словесных или реалистических от романтических, автор книги отказывает по сути дела гоголевскому стилю в изобразительности: «Разве это действительно описание пейзажа? Не есть ли это с начала до конца описание высокого, торжественного настроения человека, находящегося под обаянием природы?» [16].

Несомненно, что строй повествования, отбор стилистических средств, наконец, ритмико-интонационное построение периодов — все это непосредственно связано с передачей «движения души» и служит ее выражению, но последнее ни в коей мере не предполагает, что воображение не ищет и не использует реального содержания слов, конкретных деталей, конкретно-чувственных импульсов в словесных зарисовках и набросках, чтобы встать на них, как мост на опоры. Даже в музыке изобразительный момент, сведенный до минимума, и то служит как

---

[14] *Н. Дмитриева.* Изображение и слово. М., «Искусство», 1962, стр. 273.
[15] Там же, стр. 35.
[16] Там же.

бы тем камертоном, на который настраивается наше воображение [17].

Опыт разных видов искусств позволяет поставить проблему изобразительности искусства (т. е. в определенном смысле «непосредственной» опоры словесного, а равно и всякого другого образа, в том числе и музыкального, на конкретное жизненное содержание) не в узком эмпирическом (и потому упрощающем и искажающем понятие изобразительного начала), а в общеметодологическом плане, ориентируя дальнейшее рассмотрение этой проблемы прежде всего применительно к словесному художественному образу.

Ч. Пирс вводит понятие иконического знака, указывающего своим обликом на объект; знака-индекса, сигнализирующего об объекте в силу внутренней существующей между ними связи и, наконец, знака-символа, где ни связи, ни сходства нет [18].

По-видимому, можно говорить об изобразительности образа, открытого нашему созерцанию, даже когда он, казалось бы, целиком «идеален», не доступен непосредственному зрительному восприятию. Разумеется, в этом случае речь не идет о созерцании в буквальном смысле слова, а скорее о непосредственных формах связи образа и объекта. Частным случаем подобного рода «созерцания» того, что воспринимается даже не зрением, а слухом, будет музыкальное восприятие. Музыкальный образ наделен известной наглядностью, своеобразной изобразительностью, несмотря на то, что он существует вовсе не в пространстве, а во временной последовательности и расположении музыкальных фраз, слышимых так, что звучащее в данный момент воспринимается частью целого, заставляя помнить о том, что было раньше, и готовя идущее потом.

Человек слышит чувственно-реально, чисто акустически, очень ограниченную звуковую последовательность, вос-

---

[17] В частности, П. Хиндемит возводит гармонию к основным тонам, к тектонике как явление аналогичное перспективе в живописи (См.: *П. Хиндемит.* Мир композитора.— «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 116).

[18] *C. S. Peirce.* Speculative Grammar, Collectes Papers, II. Harward Univ. Press Cambridge Mass, 1932, p. 129.

принимает гармонию в течение сравнительно короткого промежутка времени. «Акустическое задержание» звучания слышимого возможно не более нескольких секунд, в то время как «музыка идет дальше, и вновь звучащее, забегая вперед, ложится на временно исчезнувшее, стирая его» [19].

И потому существует различие между, например, временем непосредственного восприятия музыкального произведения, его акустическим восприятием и временем его *созерцания,* т. е. развертывания и представимости этого образа не в последовательно временном уже измерении, а одновременно, как бы в пространственном его бытии [20].

Отсюда следует чрезвычайно важный вывод об акте созерцания подобного рода как необратимом моменте перехода чувственного содержания образа в идеальное, временного — во вневременное [21]. Отмеченный акт выступает ключевым для понимания искусства в его внутреннем содержании потому, что «ни образ, ни форма, ни смысл не являются (в данном случае в музыке.— *Н. Г.*) непосредственно восприемлемыми данностями» [22].

«Созерцание (Con-templation),— пишет философ Пауль Тиллих,— означает вхождение в храм... Мы созерцаем таинственные силы, которые называем красотой, истиной, добром. Мы не можем увидеть их самих по себе, мы можем увидеть их только в предметах и событиях» [23]. И тут же дается глубокая и далеко идущая посылка о том, что умение видеть невидимые и общие многим ве-

---

[19] *Н. Гартман.* Эстетика, М., ИЛ, 1958, стр. 173.

[20] «Музыка и миф нуждаются во времени, но только, чтобы его отвергнуть. Собственно говоря, музыка и мифология суть инструменты для уничтожения времени». (*К. Леви-Стросс.* Мифологичные. I. Сырое и вареное.— В кн.: «Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования». М., Изд-во «Мир», 1972, стр. 27).

[21] *Г. Орлов.* Время и пространство музыки.— В кн.: «Проблема музыкальной науки», вып. 1, М., «Советский композитор», 1972, стр. 371. И тут же автор ссылается на Бергсона, который, «неподозревая», подвел к такой интерпретации перевода реального в идеальное.

[22] Там же.

[23] Цит. по: *Г. Орлов.* Время и пространство музыки, стр. 372.

щам сущности вместе и есть конец всякого ви́дения, или, скажем от себя, переход от конкретно-воспринимаемого к идеально-значимому. И отсюда исходно-первоначальное, отправное значение получает конкретно-изобразительная основа образа уже в более узком и специфическом для каждого вида искусства выражении.

«Нам кажется,— пишет К. Леви-Стросс,— что эта врожденная подчиненность изобразительных искусств объектам восходит к тому, что организация форм и цветов внутри чувственного опыта... сама по себе является для этих искусств первым уровнем обозначения реальности».

И далее он добавляет: «абстрактная живопись и вообще все школы, объявившие себя нефигуративными, теряют способность «обозначать» [24].

Изобразительность литературного образа опирается в истоках своих на элементы конкретного содержания слова. Наряду с подобными проявлениями словесной изобразительности поддаются обнаружению уровни изобразительности совершенно иного порядка. И тем не менее все они родственны прямому смыслу слова «изображать» и прежде всего тем, что это как бы транспонирует явления одного ряда в другой, не называет, а показывает, не отсылает к чему-то, а демонстрирует. В этом смысле возможно говорить об изобразительности музыкального образа, достигаемой, разумеется, иными способами и средствами, чем в образе словеспом.

Музыкальные образы неизмеримо более произвольны, прихотливы и ассоциативны, в большей мере подчинены логике внутренней организации, логике тональности, чем воспроизведению вне их лежащей реальности, но тем не менее и музыка передает не только звон колоколов или весеннюю капель, пляску огня или журчание воды, вздохи ветра, или завывание бури, но и воспроизводит звучание органа, барабанный бой, фанфары и литавры, которые должны передавать трубный звук или барабанный бой, гармоничный аккорд или диссонанс совсем другой трубы, другого барабана, другого органа, чем те, что звучат в оркестре, а имея дело с заданной тональ-

---

[24] *К. Леви-Стросс.* Мифологичные. I. Сырое и вареное, стр. 34—35.

ностью, музыкальный образ соотнесен и с определенным переживанием.

Литература, изображая, опирается на слово, оперирует заложенным в нем конкретным содержанием. С этим и не согласна Н. Дмитриева, когда продолжает разбор повести Гоголя: «...с читателем происходит своего рода аберрация: читая, он как бы видит украинскую ночь, мало того — ощущает себя стоящим где-то внутри этого ночного ландшафта; поэтому он думает, что читает именно описание ландшафта, на самом же деле это не так. В сущности, во всем отрывке, который мы здесь привели, есть только одно слово, один эпитет, который относится к прямым (?) свойствам ландшафта как такового: «темно-зеленые». И то он не прямо отнесен к садам, а через посредство метафоры: «темно-зеленые стены садов». Все же остальное — выражения эмоциональной оценки» [25].

Увлеченность необходима исследователю, но она не должна приводить к противоречию с фактами. И потому, прежде чем продолжить разговор, приведем гоголевский текст, к которому и относится все сказанное:

«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись, мгновенно целует их. Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» (Гоголь. «Майская ночь, или Утопленница»).

---

[25] *Н. Дмитриева.* Изображение и слово, стр. 35.

Лишь одно определение, по мнению Н. Дмитриевой, относится к прямым свойствам ландшафта — это «темно-зеленые» сады. Но разве менее изобразительны другие детали? Живопись имеет пределы и границы в достижении сходства с объектом изображения. На картине живописца, по мнению другого исследователя, «частями изображенного дерева являются пятна, не имеющие по форме или цвету сходства с частями реального дерева». И потому, считает этот исследователь, «живопись, по-видимому, приобретает некоторые свойства вербальных (т. е. словесных.— *Н. Г.*) знаков» [26].

Ни одна из форм воссоздания объекта не может быть принята за абсолютную, в сравнении с которой остальные выступали бы как примеры со знаком минус. Следует условиться о разной изобразительности в скульптурном, живописном или словесном материале [27].

Мы вправе, вернувшись к мысли о конкретном содержании слова, указать на присутствие в «Майской ночи» обозначения реальных объектов повествования: «ночь», «небо», «месяц», «земля», «воздух», «леса», «мрак», «тень», «пруды», «воды», «сады», «черемуха», «черешня», «корни», «листья», «ветер», которые при всей обобщенности включают в себя словесно-изобразительные моменты называемого. Простое название предмета или явления и есть первый акт его «изображения» в сознании. Ю. Олеша писал: «Мне кажется, я только называтель вещей» [28]. Из обобщенного содержания слов, взятых в отдельности, в результате их соединения начинается кристаллизация и «самоконкретизация». Слова, как бы вступая в «реакцию»

---

[26] *M. Schapiro.* On Som Problems in the Semiotics of Visual Art; Field and vehicle in Imago-Sings, Semiotica, 1, N 3, p. 223—242.

[27] При таком условии не возникает сомнений в изобразительных возможностях музыкального образа. Как часто композиторы создают музыкальные опусы в жанре «картинок» и «сцен». Изумительной силой музыкальной наглядности обладал, например, Стравинский. Его симфонии и балеты (особенно «Весна священная», «Петрушка», «Черт и солдат»), а также «Картинки с выставки» Мусоргского, «Образы» Дебюсси и многие другие — прекрасные примеры своеобразного соревнования художника-музыканта с мастерами кисти или слова.

[28] *Ю. Олеша.* Ни дня без строчки, М., «Советский писатель», 1969, стр. 257.

взаимодействия, проявляют себя в динамике и соотнесенности элементов, что влечет за собой возникновение определенной «картины», составленной из элементов-слов.

Из слов возникает и формируется конкретный, наглядный изобразительный образ. Так, например, у Толстого: «Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе... Все затихло и окаменело, как и луна и ее свет и тени» («Война и мир»).

Перед нами неопровержимая реальность, одна из волшебных картин толстовского письма. Если можно так сказать,— «эффект открытого окна». Толстой передал картину лунной ночи в ее живом трепете.

Гоголь прибегает к изобразительному сдвигу, к «панорамированию», предвосхищая кинематографическое ви́дение. Толстой строго выдерживает заданную точку зрения. Гоголь выходит за рамки непосредственно зрительного образа. Но разве звуки, запахи, движение воздуха, ощущение высоты небосвода, беспредельность горизонта, прозрачность воздуха — менее предметные вещественные признаки для воссоздания конкретно-чувственного образа лунной ночи, чем белые полосы и мазки лунного света? И нужно ли в этом смысле изобразительность словесного образа ограничивать «зрительной» изобразительностью? Вспомним весьма удачное определение этого свойства, приведенное выше,— «номинализм» (прямое отношение называния, как бы замещение предмета именем), номинализм всякого слова, или «время созерцания» применительно к целостному восприятию музыкального образа.

Но вернемся к гоголевскому тексту: «С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он». Возникает наглядное представление называемого. Правда, «наглядность» здесь иная, чем в толстовском описании, но

вполне определенная, воспринимаемая пространственно, даже как бы всеми нашими органами чувств, всем нашим существом [29]. И не потому ли читатель «ощущает себя стоящим где-то внутри этого ночного ландшафта»? В самой грамматической форме сравнения (необъятный небосвод стал еще необъятнее, что, казалось бы, противоречит здравому смыслу и несовместимо со строго логическим понятием необъятности [30]) сломана плоскостная картина и дано объемное, панорамное, наконец — динамическое изображение.

Наглядность литературного образа, очевидно, иного рода, чем живописного; она может далеко «выходить» за рамки зрительных восприятий. Она не передает тональности световых эффектов, запечатленных, скажем, на картинах Куинджи, но живописцу, в свою очередь, не вполне доступна динамичпость гоголевского пейзажа или объемность скупой детали Чехова, когда один штрих передает живой трепет далеких зарниц, звуко-образ крика коростеля или «арбузную» свежесть первого снега.

Благодаря синтетичности и многомерности литературного образа и создается и фигуративная, живая, объемная, дышащая, трепетная картина: «Луна, яркая и точно мокрая, мелькала по голым верхушкам, и голые сучья сливались с ее влажным блеском, исчезали в нем. Горько пахло осиновой корой, оврагами с прелой листвою... Вот спуск в разлужья, как будто бездонные, залитые тонким белым паром. Белым паром дышит и мерин, пробираясь среди кустарников, стеклянных от росы. Хруст сучков

---

[29] Герой романа «В погоне за Адамом» у Ежи Стефана Ставинского, «самого кинематографического» польского писателя, сценариста и режиссера, говорит, что кинематограф смотрел на писателей с завистью, которая «проистекала из неумения изящно передать... описание — запах нагретого солнцем луга, цвет спелой ржи или тепло летней ночи», что так хорошо умели делать мастера слова. («Иностранная литература», 1964, № 4. стр. 146).

[30] Эта сторона гоголевского письма имеет гораздо более общий смысл, чем отдельно взятый в данном случае пример. На нее указывалось неоднократно исследователями творчества писателя. «Гоголь — текучий переход к сравнительной превосходной и даже суперпревосходной степени». (*А. Белый.* Мастерство Гоголя. М.— Л., 1934, стр. 9).

под копытами отдается на той стороне, в высоком лесу, темнеющем по скату горы...» (И. Бунин).

Подобная картина наделена не столько наглядностью, сколько достоверностью реальности, как будто мы вбираем ее в живом акте восприятия, почти непосредственного контакта с природой, и при этом зоркость воспринимающего — момент ви́дения предмета. И за этим единением предмета ви́дения и ви́дением предмета кроется глубокая аналогия художественного акта восприятия мира в образе и реального физиологического восприятия мира, про которое зачастую говорится «видят не глазом, видят мозгом».

У Гоголя сочная живописная зарисовка ночи сосуществует рядом с поразительно четкой скульптурной группой финала «Ревизора» или монументально-символическим устремлением летящей птицы-тройки из «Мертвых душ».

Сказанное, в частности, подводит к выводу, что «основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи» [31].

Предельная наглядность словесного образа как раз в силу его идеального характера не доступна живописной непосредственной передаче. Удивительная конкретность предмета подчас возникает даже из меткой метафоры или сравнения вроде приведенных: «луна... точно мокрая», кустарник «стеклянный от росы». Сказанное не поддается соответствующей «прямой» живописной трансформации. «Мокрая» луна или «стеклянные» кусты, переданные на картине «буквально», приведут или к распаду образа, или к полному художественному его переосмыслению. Ибо непосредственный и опосредованный моменты у словесного и живописного образа лежат в несовместимых плоскостях. Уйдет наглядная и прекрасная картина лунной ночи и особый непередаваемый эмоциональный образ холодной горечи в сознании воспринимающего эту прекрасную природу, и возникнет мир, которого не было в словесном воплощении.

Данный пример демонстрирует, что словесное сравнение или метафора не передаются живописью адекватно, они обнаруживают специфичность изобразительной конкретики, где «луна... точно мокрая» — вовсе и не воспринима-

[31] *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы, стр. 501.

ется как сравнение. «Как» здесь не ставит рядом два равноправных члена, а создает зрительно единую метафорическую картину, позволяет обычное увидеть новым зрением. Уподобительно-разуподобительное сближение двух рядов посредством *как* превращается в особую форму художественного прозрения. И потому, казалось бы, малодающие для живописания гоголевские слова «холод и мрак вод» или «ключевой холод» внутри словесного образа несут удивительный заряд конкретного содержания.

Словесный образ предрасположен к «описательности», что всегда грозит увести в «дурную бесконечность». И здесь пишущего может спасти только то, что словесный образ изобразителен, он передает достоверность художественного мира и стоящего за ним, или лучше, существующего в нем мира реального.

У Гете встречается поэтическое выражение: «серые слезы». И Веселовский, приведя это определение, комментирует его: «Этих серых слез и золотых полян не изобразишь в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, нематериальной качественности предмета. Греческие боги не всегда так писались, как описывались; розоперстая Эос принадлежит поэзии, не живописи, как и шекспировский образ занимающегося утра, шествующего в рыже-буром плаще по восточным, покрытым росою холмам» [32]. Но даже если подобные образы и непередаваемы на полотне, это не делает их менее определенными или конкретными, чем детали живописи. И те и другие вполне «представимы» нашим сознанием. Вот почему есть резон в утверждении: «конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним» [33].

Однако в подобном суждении заключена и определенная неточность. Конкретность поэтического слова несводима к буквально понимаемому зрительному восприятию объекта, конкретика словесного текста опирается на многие другие моменты «наличного бытия» мира. И в своем изобразительном содержании, как мы видим, словесный

---

[32] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Л., «Художественная литература», 1940, стр. 84.

[33] *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы, стр. 501.

образ далеко отстоит, по-своему преломлен, «идеален» и «вторичен» в сравнении с изобразительностью живописи, фотографии или кинокадра.

И тем не менее изобразительность заложена в природе человеческого мировосприятия и, соответственно, миропредставления. Мы говорим «величайшая» или «высочайшая» даже тогда, когда речь идет о таких «неосязаемых» понятиях, как мудрость или любовь. «Стол» и «стлать» — наглядный заряд потенциального живописания в природе слова, его этимологии, в историческом движении мысли в языке. И в этой связи показательны свидетельства современной конкретной поэзии, направленной на диструкцию образа, на деконкретизацию традиционного мировосприятия в стихе.

Западногерманский поэт Франц Мон оперирует со словами-осколками, почти свободными от содержательно-коммуникативных моментов:

тень
потерянная на дне
оранжевой улыбки
отражения голоса
    которое падает
    на дно предчувствия
    взрывая бледной тишиной
    забвенья
        труп серебряного звона
        выпавшего из растерзанных глаз
        полутьмы [34].

Но даже в этом вдребезги разбитом целом так же, как в осколках зеркала, сохраняется и не умирает конкретное, назывное, номинативное содержание в слове. И причудливость калейдоскопических сочетаний подобных осколков-отражений и сохраняет для нас известный интерес.

Лишив словесный ряд таких компонентов, как изобразительное и выразительное содержание, разорвав смысловые и эмоциональные ряды, избавившись от их взаимо-

[34] «Иностранная литература», 1964, № 7, стр. 202.

действия и взаимоотражения, поэт считает себя прорвавшимся по ту сторону эстетической необходимости, творя на деле не более чем призрак образа или еще одну эстетическую иллюзию, гораздо более легковесную, чем иллюзорный момент в подлинном поэтическом образе.

Т. С. Элиот в «Четырех квартетах» говорит:

> ...Слова тщатся,
> Трещат и время от времени рвутся под бременем,
> От напряжения ускользают, ошибаются, гибнут,
> Гниют от неточности, они не достигнут покоя,
> Не обретут тишины.
>
> *Перевод Д. Сильверстова*

Т. Пасто в «Заметках о пространственном опыте в искусстве» замечает: «Наше сознание привязано к объектам (к реальности), и мы не должны этого стыдиться, как не стыдимся того, что привязаны к земле силой тяжести» [35].

Чтобы справиться с «нагрузкой», слово должно опираться на фундамент заложенного в нем объективного жизненного содержания, а словесный образ строится как прочная конструкция, внутри которой слова пребывают не рядом сочлененными, а соединяются в неразложимые цепи.

Словесный материал обладает огромной прочностью, но только тогда, когда из разрозненных элементов возникает целое.

Чувство, не опирающееся на конкретное содержание слов, смутно выражается в образе. Произвольный образ высекает поток субъективных ассоциаций, но лишен закрепленного эмоционального содержания.

К. Леви-Строссу принадлежит весьма уместное предостережение в адрес конкретной музыки: «Подобно абстрактной живописи, она ставит себе целью разрушение системы действительных или возможных значений, в которой данности природы существуют в качестве элементов» [36].

---

[35] *T. Pasto.* Notes on the Space.— «Frame Experience in Art, of Aesthetics and Arts Criticism», 24, N 2, 303—307 (1965).

[36] См.: «Семиотика и искусствометрия», стр. 38.

И прав М. Шапиро, утверждая, что элементы, используемые в немиметическом (не изобразительном) строе целого, сохраняют многие свойства и формальные отношения миметатического искусства, и в этой связи автор статьи специально останавливается на «процессе превращения» немиметических элементов в часть позитивного изображения [37].

«Ритм и мелодия,— писал Аристотель,— содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств» [38].

Таково понимание универсального подражания, включающего и изображение, и выражение объекта через переживание субъекта. Натуралистические, лишенные «эмоциональной информации» образы так же, как и образы, не претендующие ни на что, кроме «взрыва» субъективных эмоций, «лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывают соответственные эмоции в нашем чувственном восприятии» [39]. При включении слова в структуру образа отмеченное противоречие оказывается частным случаем общей закономерности: «В поэзии и особенно в песнях эмоция и информация передаются одними и теми же средствами. Музыка может рассматриваться как форма языка,— пишет Б. Рассел,— в которой эмоция отделена от информации, тогда как телефонная книга дает информацию без эмоции. Но в обыкновенной речи обычно присутствуют оба элемента» [40].

Предложенное разделение условно, но утверждение о слиянии изображения и выражения в словесном образе не вызывает сомнения. Исключение одной из этих функций превращает образ или в натуралистическое повторение объекта или в зашифрованный символ.

---

[37] *M. Schapiro.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Fild and Vehicle in Image-Sings Semioticka, I. N 3, 223—242 (1969).

[38] *Аристотель.* Политика. СПб. 1911, стр. 365. К. Тарановский, Р. Якобсон, Р. Петровский, И. Левый говорят о «кинетическом значении» ритма как о явлении, построенном по принципу иконического знака.

[39] *Аристотель.* Политика, стр. 366.

[40] *Б. Рассел.* Человеческое познание, стр. 93.

Выдвигая изобразительность в качестве общего свойства образа, необходимо указать на наличие его и в других искусствах. Чтобы не быть голословными, сошлемся на авторитетное мнение Листа, считавшего, что «Шопен сумел извлечь ту поэтическую неизвестную ноту, которая едва обозначена в оригинальных темах подлинно народных мазурок. Он сохранил их ритм, он облагородил их мелодию, увеличил пропорции, вставил в них новые гармонические полутени, столь же новые, как темы, которым они служат фоном, чтобы отразить в этих картинах, которые он любил сам называть произведениями станковой живописи, бесчисленные чувства, которые волнуют сердца во время танцев».

Высказывание одного композитора о другом приведено и прокомментировано автором книги о Шопене следующим образом: «Итак, Лист видит в мазурках Шопена какое-то подобие цикла рисунков, напоминающих по манере Норблена...» [41].

В «Образах» Дебюсси зрительные и динамические изображения пребывают вместе: «Замок в лунном свете» и «Движение», «Отражение в воде» и «Звон колоколов».

Опера и балет потому и неотторжимы от музыкальной изобразительности, что выявляют ее или в интерпретации голоса, в интонационном рисунке музыкального образа, который связан с представлением об определенном человеческом характере и реальной жизненной ситуации, или в динамической пластике тела, как бы создающего наглядный силуэт музыкального образа. И вместе с тем следует помнить трезвые предостережения против «иллюстративного подхода», «программного» восприятия музыки, перевода ее на язык понятийного мышления или чисто зрительных образов.

Задача, по-видимому, состоит в том, чтобы понять специфические возможности музыки в объективизации субъективного содержания. Довольно широко распространены представления, будто музыка есть отражение эмоциональных, чувственных состояний в чистом виде, и если что-нибудь она и передает, то только эти состояния. По-

---

[41] *Я. Ивашкевич.* Шопен. М., «Молодая гвардия», 1963, стр. 271.

добные мнения отрицают изобразительное начало и во многом лишают музыку содержательности.

Мусоргский подчеркивал, что его всегда интересовала в музыке передача интонации человеческого голоса, человеческой речи в ее удивительном жизненном многообразии, а главное в доподлинности внутренней выразительности и убедительности (т. е. в связанности с фактом жизни, стоящим за ним).

Язык музыки корнями уходит в ритмы бытия, в гармонию и дисгармонию мира, в реальное звуковое окружение человека, которое обретает иную выразительность, чем в жизни: эта выразительность получает смысл постольку, поскольку соотносится с реальной моделью. Такое соотношение невозможно без первоисточника. «Картинки с выставки» Мусоргского, «Болеро» Равеля, «Образы» Дебюсси и, в частности, его пьеса «Звон колоколов», а также «Колокола» Рахманинова, похоронные марши у Шопена или Бетховена, народные песенные темы у Чайковского, имитация марша в «Гармонии мира» Хиндемита воссоздают ритмы, «звуковые пятна», динамику звуковой «действительности», в которой мы существуем.

Как считают музыковеды, в «Пасифике 231» Онеггер подчинил музыкальный материал ритмическому началу, заключенному в формы фигурированного хорала с контрапунктическим движением, изображающим движение поезда языком музыки. Кульминация передана острыми акцентами валторны, широкой мелодией деревянных, звонкими призывами труб. Здесь изображение механического движения жизни становится моментом самодвижения художественного образа, порождающего определенный смысл и определенную эмоцию. Огромной изобразительной возможностью в творчестве композитора обладает музыкальный мотив, известная музыкальная тема, включение музыкальных жанров, уже прочно закрепленных за определенными сторонами жизни (колыбельные, свадебные, детские, военные песни, марши, гимны, танцевальная музыка). Композитор, воспроизводя тему, достигает поразительного эффекта: вспомним похоронный марш у Прокофьева в сюите «Ромео и Джульетта», революционную тему в последних симфониях Шостаковича.

Наконец, яркая изобразительность обретается музыкальным образом благодаря окрашенности звукового тембра, определенного музыкального лада («Весна священная», «Петрушка» Стравинского).

Вопрос теряет метафизическую остроту, если выразительные, субъективно-эмоциональные, оценочные начала не рассматривать в виде дополнения к изобразительному. Случай со Стравинским тем интереснее, что в известной мере творчество этого мастера свидетельствует о трансформации и превращении выразительного начала в изобразительное. Изобразительное служит как бы мостом для выразительного, но и выразительное не чуждо объективного содержания, а оказывается его проводником. Оно с очевидностью присутствует за данным.

Тот же «сплав», неразложимое единство рассматриваемых элементов характерно и для литературы. Поэтический образ может претендовать на чистое «выражение», но он должен хотя бы в одной точке касаться земли, чтобы в восприятии его присутствовали фиксированные координаты реальности для эмоционального отсчета.

И поэзия Блока со всей его «надземностью» и «невещественностью» даже в самые «символические» моменты развития сохраняла «вещественную» подкладку духовного. С другой стороны, самые пластичные картины природы у Бунина, казалось бы, с позиций буквальной передачи вещного мира служат передаче «образа чувств», определенной системы переживаний.

Изобразительность выступает как бы «заменителем» выразительного начала и в лунной ночи у Ду Фу:

Легка, словно облако,
Ночью прическа жены,
И руки, как яшма,
Застыли в сиянье луны.
Когда же к окну
Подойдем мы в полуночный час,
И в лунном сиянии
Высохнут слезы у нас.

Перевод А. Гитовича [42]

[42] *Ду Фу.* Лирика. Л., «Художественная литература», 1967, стр. 38.

Развивая эту мысль, следует подчеркнуть, что в известной мере отмеченная диалектика изобразительно-выразительного в образе и есть трансформация реальных отношений мира «вне меня» и «во мне»; отношений, которые могут приводить к резким диссонансам между объективным и субъективным, но вместе с тем предполагают известное единство, соотнесенность и взаимосвязь.

Так, в литературе характер и строй фразы, ее интонация, ритмические сломы, паузы тоже, как в музыке, имеют не только выразительную функцию, что всеми признается, но и изобразительную. Подобные нюансы передают «рисунок» переживания, характер движения души и тем самым обнажают жизненную ситуацию, которая стоит за переживанием.

Опора на реалии позволяет и Гете, и Толстому, как и многим другим, прибегать к смелым абстрактным, совершенно ненаглядным образованиям. Именно Гете, этому поэту-мыслителю, принадлежат слова, что он никак не может «ограничиться чисто спекулятивным мышлением», и далее следует признание: «Я тотчас же для каждой фразы ищу *зрительный* образ и, следовательно, немедленно уношусь в природу» [43]. Для нас здесь чрезвычайно существенно не только отсылка поэта к зрительной, наглядной подоснове словесного образа, но также указание на то, что именно такой подход к слову позволяет перебросить мост к реальности, к жизни, к природе.

Условно говоря, изобразительное начало — это *подлежащее* искусства, выразительное — его *сказуемое*; изобразительное — *мир передо мной*, выразительное — *мир во мне*. Взаимообусловленное и глубоко диалектическое соотношение изобразительного и выразительного момента в искусстве по сути дела способствует художественному проникновению в глубинные сущности бытия человеческого. Оно заложено в природе художественного синтеза и противостоит однозначным претензиям на истину, с которыми выступают сторонники натурализма (как якобы единственно истинного в себе отражения «наличного бы-

---

[43] Цит. по кн.: *Эмиль Людвиг.* Гете. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 297. (Курсив мой.— *Н. Г.*)

тия»). Тогда как адепты интуитивизма и символизма отстаивают в качестве единственно возможного проникновения в суть явлений и вещей нечто близкое абстрактному, потустороннему бытию платоновской идеи.

Так подлинное искусство самой своей природой (при несомненной опоре на противоположные стороны его доминанты у Золя в одном случае, и у Бодлера — в другом) противостоит однозначно понятому принципу и в натурализме и в символизме.

Теперь следует остановиться на «двойной» конкретизации образа в словесном искусстве. Во-первых,— это передача и обозначение свойств и качеств изображаемого, во-вторых,— конкретизация, заложенная в самой природе языка. Элементарный случай такой словесной метаморфозы был уже приведен — «капитализм одряхлел». Абстракция превратилась в реального «субъекта». И разве не происходит аналогичное уподобление на каждом шагу в поэзии?

«Покой нам только снится»,— написал Блок. «Покой снится» — два слова разной степени обобщения поставлены в ряд, и вот, встретившись и отразившись друг в друге, они порождают новое «поэтическое» содержание, не поддающееся чисто логической интерпретации или информационному исчислению. «Покой» у Блока перестает быть общим словом с «осередненным» значением, приложимым к мирозданию и земле, смерти и жизни, механизму и человеку. «Покой» из понятия превращается в нечто ощутимо конкретное, доступное восприятию. Его можно «увидеть» во сне. Сталкивается образ усталости и страстного желания. И возникает конкретность образа, а вещественное значение слова предоставляется в его распоряжение.

«В литературе восстанавливается ощутимость мира, и это восстановление начинается с овладения языком» [44].

Сравнение зарниц с «глухонемыми демонами» у Тютчева вводит этих глухонемых демонов в мир произведения как некую данность, удивительно конкретную и страшноватую, в которой не только зарницы, *как* демоны, но

---

[44] *В. Шкловский.* «За и против». М., «Советский писатель», 1957, стр. 15—16.

они и есть эти демоны, показывающиеся человеку лишь немыми вспышками на горизонте.

В таком представительстве мира, в «перекачивании» его богатства и многообразия в образ мы и видим изобразительную функцию словесного образа.

Сравнение, метафора, символ втягивают в сферу образа изображаемые или называемые объекты, претендуют на то, чтобы они возникли в сознании как нечто поставленное *перед* нами. И поэзия в этом смысле сродни заклинанию духов. Однако сравнение вместе с тем обязательно выводит за пределы простого сближения разных объектов, оно не ставит их рядом, но заставляет одно отражаться в другом с тем, чтобы получить эффект «прироста» содержания. Изображаемое начинает выражать большее, чем дано в простом непосредственном восприятии.

Образ, изображая, выражает. Выражаемое, чтобы художественно осуществиться, должно найти хотя бы минимальную опору в изобразительном начале, которое будет носителем выразительности. Выразительность литературного образа — в конкретном содержании слова. Оно эффективно противостоит размыванию образа и используется постоянно теми, кто дорожит реальностью слова.

М. Цветаева говорит о «потрясающей своей зрительностью строке» [45] у Фета:

Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали...

В метафоре и сравнении реального плана переносный смысл возникает, базируясь на ярком, заостренно выявленном свойстве, которое, будучи зрительным антагонистом изображаемого, по сути дела провоцирует в сознании наглядное представление, как бы вырванное из мрака при яркой вспышке соударений. Взрыв эмоции требует многомерных конкретных признаков, чтобы быть выраженным.

Хотя бы и неясная эмоция, движение души, переживания могут быть переданы только чем-то. Выразительное

---

[45] *М. Цветаева.* Мать и музыка.— «Литературная Россия», 11 ноября 1966 г.

начало ищет закрепления и вещественного оформления в слове.

Зарево белое, желтое, красное,
Крики и звон вдалеке,
Ты не обманешь, тревога напрасная,
Вижу огни на реке.

А. Блок.
«Зарево белое, желтое, красное...»

Один из авторов «Теории литературы», В. Сквозников справедливо спорит с упрощенно-натуралистическими истолкованиями блоковской поэтики и обосновывает принцип «музыкальной» изобразительности поэта. Он четко говорит, что «истинная поэзия не может быть беспредметной, т. е. не иметь предмета изображения». Но далее замечает: «Мы привычно говорим о «картине» и т. п., не очень задумываясь над тем, где эта картина помещается — в стихотворении ли Блока, или в нашей памяти, соучаствующей в творчестве» [46].

И для обоснования сказанного обращается к анализу стихотворения из цикла «Арфы и скрипки».

«Безусловно,— пишет исследователь,— все «отправные» майской «картины» заданы стихотворением, они существуют объективно, независимо от каждого отдельного восприятия. Но что же, собственно, в самом стихотворении описывается? Как будто ничего... Весь образ создает ощущение невообразимой высоты и простора, потому что «зеленая звезда» одна на всем открытом небосводе. Это, по сути, единственный собственно зрительный образ. И эта точка острого зрительного впечатления задается сразу, как бы разом пробуждая память» [47].

Сказанное аналогично рассмотренной выше интерпретации гоголевского описания лунной ночи. Так же, как и там, изобразительность образа закрепляется почему-то за отдельными, даже единичными моментами текста, а не за определенной текстовой совокупностью, не за словесным образом, который надстраивается над текстом.

[46] *В. Сквозников.* А. Блок против декадентства.— В сб.: «Современные проблемы реализма и модернизм». М., «Наука», 1965, стр. 243, 244.

[47] Там же, стр. 244, 245, 247.

«Зеленая звезда» на небосклоне, «звук свирели» и «песня воды» — вполне достаточное основание для художественной конструкции, имеющей прочный фундамент. Но по существу конкретных опорных пунктов в тексте Блока неизмеримо больше: свирель, мост, яблони в цвету, звезда, пастух, стада. Более того, слова «высота», «глубина», «быстрины», вплетенные многократным повторением в «тело» образа,— вовсе не абстракции, хотя и лишены измерения.

Они введены вполне сознательно, как реальная перспектива мира в пространстве, «наглядно» самое пространство, движение — на этой основе и возникает поразительный по силе образ весны, весенняя эмоция, неразрывно связанная с теми реалиями мира, которые «присутствуют» в разбираемых строках.

В. Сквозников вводит удачное определение «скрытый рисунок», т. е. рисунок, лишенный только внешне закрепленных примет, свободный от установки на «описательство»: «Это прямое обращение к опыту индивидуальной памяти воспринимающего, к его неповторимо личным ассоциациям, минуя посредствующие описания, необычайно приближает читателя (слушателя) к миру лирического переживания поэта».

Конечно, степень изобразительности в ряде случаев обретает потенциальный характер, тогда как выразительное содержание словесного образа безраздельно доминирует. В этом отношении ближе к музыкальному образу стоит лирика.

«Я вас любил» — у Пушкина или «И скучно, и грустно, и некому руку подать» Лермонтова лишены прямого изобразительного ряда в тексте. Как раз в последнем случае можно было бы сказать, что только одно слово, а именно — «рука», обладает конкретным содержанием, но и тут «подать руку» скорее имеет переносно-метафорический, нежели прямой изобразительный смысл. Но за выразительно-эмоциональным образом все время присутствует момент «вторичной изобразительности»: называние психологических состояний ведет за собой, предполагает во всяком случае определенную конкретику, в которой эта эмоция может существовать как безусловная, реальная в себе данность.

В этом смысле за лермонтовским «И скучно, и грустно» совершенно естественно стоит:

Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь темна, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит...

Перед нами четверостишие, в котором «кремнистая» прочность образа органически соединена с невещественным «разговором звезд». Но невещественное само по себе в заданном ряду становится чрезвычайно наглядным (вспомним фетовское «дрожание струн») [48].

Можно говорить о двух видах лирики — «вещественной» и «невещественной», идеальной. В одном регистре это будет: «И скучно, и грустно», а в другом — «Не пылит дорога, не дрожат листы», или еще более овеществленно — как в «Парусе» или «Тучках», которые и возникают как зрительные образы определенного состояния человека, определенного настроения или переживания. Но оба вида поэзии опираются на единую художественную природу словесного образа; у них единый центр, единая точка опоры. Если, рисуя вполне определенную картину, Бунин устремлен в своих стихах к ее адекватному эмоциональному прочтению, то Тютчев, прибегая к называнию чувства или переживания в общих словах, достигает, в частности при помощи ритмического и интонационного рисунка стиха, при помощи внутреннего жеста, вполне определенного обозначения состояния, определенной эмоциональной ситуации, которая несет в себе «состояние мира», и тем самым этот мир *присутствует* в произведении.

Как уже говорилось, словесный образ может быть конкретизирован и не на основе зрительных впечатлений. Он изображает даже тогда, когда не «описывает», а представляет мир. Дать имя — определить вещь, превратить абстракцию или явление вообще в единственно означен-

---

[48] См.: *Кирилл Тарановский.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики.— В кн.: «American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists». v. 1. The Hague, 1963, p. 287—322.

ное, т. е. сущее именно здесь и в это самое мгновение.

М. Горький писал Пришвину: «Знаком был я с одним тамошним монахом, но — редкий случай!— забыл его имя, а вместе с именем стерлось и лицо. Вот оно, словото, сила какая!» [49]

«Сила слова»— точное определение. Одного из героев Ю. Олеши преследовала беспокойная мысль, что крыса, живущая в его доме, может иметь имя, не известное людям, и в бреду умирающему кажется, что ему открылось это имя: «Лиомпа!— вдруг закричал он ужасным голосом». И в звуковом образе этого слова запечатлено многое.

Очевидно, что изобразительность подобного рода не ведет обязательно к зрительной конкретизации, но ощутимо передает ситуацию, поступки людей, фиксирует состояние и не высказанные во вне эмоции или побуждения. Приведем последнее объяснение Анны Карениной с Вронским.

«Да, кстати,— сказал он в то время, как она была уже в дверях,— завтра мы едем решительно? Не правда ли?

— Вы, но не я,— сказала она, оборачиваясь к нему.

— Анна, этак невозможно жить...

— Вы, но не я,— повторила она.

— Это становится невыносимо!

— Вы... вы раскаетесь в этом,— сказала она и вышла».

Здесь пауза в последней реплике Анны — не только смысловой слом, не только изображение резкого перепада в эмоциональном состоянии героини, но и сценическая передача происходящего, изображение не только интонации голоса Анны, но и ее позы, жеста, всей внутренней смятенности. Короткая пауза между двумя «вы»— это пропасть, которая раскрывается перед ней, и она бросается в нее. Первое «вы»— это холодное отчуждение. Второе — полное отчаяния — уже из пропасти, откуда ее нельзя вернуть.

---

[49] «Литературное наследство», т. 70, М., Изд-во АН СССР. 1963, стр. 356.

В «Неведомом шедевре» Бальзака, в котором провозглашен близкий самому писателю тезис: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать»,— показан творческий крах, которым кончается попытка выражения без опоры на изображение. Трагедия Френхофера — это трагедия абстракциониста до абстракционизма.

Выразительное начало лишается значения без опоры на объективное, становится случайным, необязательным прежде всего в смысле его эстетического восприятия. Образ превращается в сигнал неупорядоченных и главное необязательных эмоций.

Беспредметная выразительность может быть всем для автора и ничем для его слушателя, потому что у каждого происходит свое наполнение бессодержательной для другого формы. Когда Наташа Ростова в «Войне и мире» говорит, что Борис Трубецкой «узкий, как часы столовые... Вы не понимаете?. Узкий, знаете, серый, светлый...», а Безухов — «тот синий, темносиний с красным, и он четвероугольный...», то в ее словах — стремление передать эмоцию, выражающую Наташино отношение к этим людям, причем стремление безуспешное, хотя мать Наташи знает тех, о ком идет речь.

Разрыв между изобразительностью и выразительностью знаменует «распад» образа, по существу происходит при этом разложение художественного ядра.

Прыжку воображения необходима прочная площадка для разбега и толчка. У Толстого смелые приемы письма свидетельствуют о непреложном действии закона конкретизации при постижении «невыразимого». «Прозрачные звуки» — выражение весьма неопределенное, но вот читаем: «по доскам моста раздались прозрачные звуки копыт». И эпитет «прозрачные», примененный к определению звука, неожиданно проясняет и делает необыкновенно выпуклым, ощутимым четкий удар копыт на мосту после мягкой пыльной дороги. Или аналогичный пример: «музыка ярче стала слышна в дверь».

Умение использовать конкретные опорные пункты в слове открывает удивительные возможности для художественного освоения действительности. Строгий реалист, Толстой мог себе позволить написать о лошади «розовой»

масти. В другом контексте это возникает у Есенина:

Жизнь моя? иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

«Не жалею, не зову, не плачу...»

Или у Бунина: «синие волосы» («Чаша жизни»), «снега бледно позеленели», «бык в розовых пятнах» («Последняя весна»).

Но чем менее прочна отправная для полета фантазии точка, тем рискованнее, менее результативен опыт. Если у Толстого перенос живописных определений, зрительных рефлексов на звуковые ощущения способствует изобразительной концентрации, то, например, эклектическое, немотивированное применение Брюсовым музыкальных, звуковых определений к зрительным впечатлениям приводит к «взрыву», «сшибке» и нигиляции образного содержания:

В гармонии тени мелькнуло безумие,
Померкли аккорды мечтательных линий,
И громкие краски сгустились угрюмее,
Сливаясь в напев темно-синий.

Или у Волошина: «лиловым запахом желтея».

Поисками изобразительных средств для выражения невыразимого характеризуется поэтика Метерлинка, для которой свойственно взаимодействие зрительно-цветовых, звуковых и эмоционально абстрактных образов. Принцип «незримого слова» лишает образ устойчивости, грозит превратить художественное слово в логическое понятие, интуитивную эмоцию или «заумное» звукосочетание. Любая попытка очистить образ от вещественности, от изобразительного начала освобождает его от объективного содержания и обессмысливает, так как единственное содержание, которое вкладывается в такой образ — выразительно-эмоциональное,— становится необязательным, особым для каждого; более того, оно по необходимости произвольно и субъективно для воспринимающего. Образ обессмысливается и перестает быть передатчиком поэтической, эмоциональной «информации», из соединительного

звена между людьми он превращается в фактор их разъединения. Подобный образ в лучшем случае служит сигналом для лавины случайных эмоций и причудливых ассоциаций. Его можно использовать в качестве средства, подстегивающего сознание, для преодоления эмоциональной бесчувственности.

Как эстетический закон могут быть восприняты слова Гюго, обращенные к реалиям мира: «Войди хорошо в мои глаза, чтобы я вспоминал о тебе», и можно добавить: «чтоб я хорошо *понимал* тебя».

ГРАНИЦЫ ОБРАЗА

Процессы «конкретизации» и «дематериализации» или в известном смысле идеализации при создании образа не исключают друг друга. Они присутствуют как реальное условие существования образа и осуществления его изобразительно-выразительных, т. е. содержательных в конечном счете, возможностей. Более того, образ и представим именно как взаимодействие, связь, притяжение и отталкивание этих «встречных» процессов, и характер их, их взаимодействие обусловливают природу и качество данного образа и данного произведения. Короче говоря, это живое противоречие, заложенное в каждом элементе художественной ткани. И задача в том и состоит, чтобы в столкновении встречных потоков уловить и использовать освободившуюся в этом столкновении энергию. В развитом искусстве соотношение изобразительного и выразительного смыкается, и подчас трудно, а то и невозможно указать четкую границу. Изображая, художник выражает свое понимание и отношение к миру, выражает себя; а выражая себя, создавая эмоциональный образ, изображает.

Выше отмечалось существование разных уровней изобразительности, равно как и разных уровней выразительности. Каждый последующий уровень изобразительности в известной мере может быть интерпретирован применительно к предшествующей стадии изобразительности, как его выразительное начало. И, наоборот, каждая низшая ступень выразительности становится как бы

средством «затвердения» более высокой стадии выразительности.

Изобразительное содержание образа, равное самое себе, превращаясь в тождество, лишает образ иного смысла, кроме фактографической констатации.

Образ выстраивается из сложной и противоречивой системы отношений составляющих его элементов, реально воспринимаемых и в этом смысле вещественных в нашем восприятии. Он отрывается от простого тождества: «олень — есть олень» (А=А), сообщая некую художественную значимую информацию.

На ранних этапах существования образ не становится еще носителем закрепленного в нем смысла. Праобраз передавал явления, попадавшие в поле человеческой деятельности, воспроизводил облик объекта, стремился выразить присущие ему свойства и качества, но в объективно выраженном смысловом значении тяготел по преимуществу к неподвижному тождеству: «олень есть олень», «охота на бизона есть охота на бизона» (А=А).

Песни, исполняемые нецивилизованными племенами, носят назывной, «номинативный» характер. В них перечисляются события и действия охотника на охоте. Чтобы обладать образным смыслом, словесный текст, состоящий обычно из назывных предложений, требует своего «раскрытия» с помощью хореографического, игрового, ритуального действия. А от исполнения таких песен и танцев ожидается прагматический результат. Часто внешняя конкретность изображения оборачивается внутренней бедностью. В образе, схватывающем внешнее, второстепенное, насыщенном подробностями, не осмысленными эстетически, конкретность становится синонимом абстрактного. Это — другая сторона медали, так как недостаточная проясненность внутренне закрепленного содержания делает этот образ равновеликим почти любой идее, подставляемой извне.

Смысловое содержание изображаемого в пещерах Альтомиры, Фон-де-Гом, на скалах Тассили или стенной живописи Бонампака или других древнейших памятников во многом и безвозвратно утеряно. Их содержание как бы «парит» в другом мире, оно как бы «парит» вне образа. Для его обозначения у художника еще не было

средств. Он только *указывает* на то, что видит, а образ под его рукой, показывая, безмолвствует.

Первобытный художник видит в творении своих рук неизмеримо больше, чем в нем есть на самом деле, подобно детям, играющим в куклы. Это детский лепет искусства, где тело образа связано чисто внешне с его содержанием, с его «идеальным» смыслом, с его художественной «душой».

Показательно свидетельство Тура Хейердала, открывшего во время пребывания на Маркизских островах высеченные на камнях изображения удивительных рыб, окруженных таинственными рисунками. Некоторые из них могли обозначать недремлющее око, другие не то паука, не то человека. Интерпретация содержания и значения этих рисунков, имеет, естественно, безграничный диапазон. Хейердал пишет: «Мы думали о безжизненных изображениях, которые исполняют свой танец при свете луны» [50].

Характерно определение: «безжизненные» изображения. Это знаки, из которых «выветрилось их содержание». Изображения не в состоянии выразить смысл, который в них был. Такие рисунки «безжизненны» потому, что их смысл не раскрыт живописными средствами, он был как бы сопутствующим изображению, как бы парит над ним.

Общеизвестны затруднения А. Лота в объяснении прекрасных фресок, которые стали достоянием мира благодаря его открытиям в Африке. Они, как и многие другие творения прошлого, «безмолвствуют», предоставляя современному зрителю возможность делать любые, в том числе вполне фантастические, предположения об изображении пришельцев из других миров, о «марсианском боге» и т. д., и не потому, что рисунок недостаточно правдоподобен, а потому только, что наряду с тем, что изображается, необходимо было закрепить в нем то, что этим говорится. Если можно так сказать, мы столкнулись с фактом «немой» живописи, отчасти напоминающей нам феномен немого кино, требующего титров для уяснения показываемого.

---

[50] *Т. Хейердал.* В поисках рая. М., «Мысль», 1964, стр. 71.

Не менее красноречивы и другие случаи, отчасти дающие о себе знать и в приведенных примерах. Так, если взять чисто условные образы раннего искусства, то этот образ говорит с нами как бы на «непонятном», на «неизвестном» нам языке.

В подобных образах как бы запечатлен отказ их творцов от непосредственно соотносимого с реальностью внешнего облика для передачи внутреннего смысла. Происходило возникновение знаков, лишенных конкретного содержания, что сопровождалось появлением ритуальных образов-символов. Они тоже безмолвствуют, но не потому, что у них нет «слов», но скорее потому, что они лишены голоса. Они обречены на молчание.

Американская исследовательница архитектуры и скульптуры древних майя, Т. Проскурякова писала, что настенные росписи Теотихуакана, бесспорно, могли бы открыть интересные сведения, если бы мы узнали составляющие их символы [51]. Лишившись изобразительности, смысл оказался зашифрованным в себе. Образ *«знает»*, но *молчит*. И идеи древних майя остаются совершенно недоступными нашему восприятию.

Здесь не безынтересно отметить, что «чудо» по-чешски «zazrak» — не только недоступное пониманию, но и невидимое. Сталкиваясь с невидимым и непонятным, мышление реагировало по законам аффективного преанимизма: объяснение мира шло через обозначение действующих сил, о которых ничего не известно. Это — демон, который «не имеет никакой фигуры и никакого лица, никакого вообще очертания» [52]. И, выступая как условная форма познания, мифотворчество прибегает к образу, в котором связь между явлением и фантастическим его осмыслением устанавливалась произвольно, в зависимости от случайного стечения обстоятельств. Не имея возможности объяснить увиденное, человек вводил в обиход сверхъестественное как обозначение неизвестного. И фантастическое обозначение становилось значением. Появляются египетские сфинксы, ассирийские кируби (кры-

[51] См.: *Ч. Галленкамп.* Майя. Загадка исчезнувшей цивилизации. М., «Наука», 1966.

[52] *А. Ф. Лосев.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., Учпедгиз, 1957, стр. 49.

латые львы и быки), кентавры, грифоны. Причудливое сочетание достоверного и вымысла. Воображение пытается объяснить мир.

Итак, перед нами исходное противоречие: «избыточная» конкретность образа-тождества и чистая абстракция образа-символа.

В борьбе противоположностей образ-тождество не абсолютный антипод образа-символа, как могло бы показаться. В образ-тождество допустима «подстановка» подходящих изображаемому идей, так же как в образе-символе идея может предполагать различный условный для своего выражения знак. Пасущиеся стада бизонов на стенах пещер говорят обо всем сразу, равно как символическое значение круга — это солнце, мир, вселенная, бог, гармония; это беспредельность, но вместе с тем и ограниченность, бесконечность и указание на самого себя, вечное движение и неподвижная замкнутость.

Образ-тождество «излучает» смысл, конкретную идею, основанную на данном жизненном содержании; образ-символ претендует быть знаком мысли, понятия, идеи, приложимой к действительности. Первый идет от облика явлений и объектов, как бы от «фактов», но ищет возможности углубления в себя, пытается судить о явлениях по тому, каковы они сами по себе, «заглядывает» в них. Другой основан на движении в противоположном направлении, он пытается быть источником мысли, нацеленной на предмет, подобно пучку лучей, но яркий свет подчас «забивает» освещаемое, слепит глаза, накладывает прихотливые черные тени, которые изменяют предмет до неузнаваемости.

Искусство возникает благодаря сохранению образного нерасщепленного ядра целостного понимания мира и человека, добиваясь чрезвычайно сильного эффекта передачи всеобщего через единичное. Чтобы из первичных «праобразов» возник образ, изобразительные и выразительные начала должны оплодотворить друг друга, слиться в живом синтезе. Появляется многосторонний емкий образ, в котором «прирост» содержания сопровождается дополнительным «выходом» идейного, эстетического, эмоционального начала. Из «немого» образа-тождества и «многоликого» образа-символа возникает многомерный,

многосторонний, конкретный образ, который «говорит» на языке искусства. Подвижное противоречие между обликом и смыслом становится источником последующего развития образа, его внутренней закономерностью, определенным потенциалом энергии.

Эпический театр Брехта весь построен на сознательной «игре» на этих крайностях — от сюжетных ходов до декорационных трюков. Вы думаете, перед вами дверь? Да, это дверь, которая ведет в запертую комнату. Но смотрите, это вовсе не дверь, а бумага, и солдаты буквально «врываются» в комнату, разрывая бумажный лист, на котором намалевано изображение двери. Автоматизм восприятия нарушен: не забывайте — искусство не сказка, это жизнь, живая, настоящая, хотя вы и смотрите на нее через волшебное «нарисованное окно».

Наличие тождественной основы и разуподобление материала образа и объекта изображения было названо весьма условно антиномией искусства. В условном обозначении схвачено стремление и приближение одного к другому и вместе с тем невозможность полного отождествления сторон. Антиномия сходства и несходства, уподобления и разуподобления на нижнем уровне превращается на следующем уровне в антиномию между изображением и выражением. Изображаемое не равно выражаемому,— это разные функции и качества образного освоения мира, но одно обязательно нуждается в другом. Одно выражает другое. Назовем противопоставленность облика и смысла второй антиномией искусства. Она одинаково, хотя и по-разному, присуща и образу-сравнению и образу-символу, которые, принимая разветвленные формы, становятся притчами, баснями, аллегориями и метафорами.

Итак, соотнесение изобразительного и выразительного начал в образе и есть «механизм», который позволяет воспринять, *что* данного образа и вместе с тем его *как* не в формальном понимании этого слова, а в его оценочном аксиологическом значении. Это — проблема вещественно-конкретного и смыслового содержания образа, его художественной концепции. В охарактеризованном механизме так или иначе сказываются все или почти все свойства образного мышления, его художественной сути, так как в соотношении, столкновении и примирении изо-

бражаемого и изображающего, выражаемого и выражающего, и, наконец, изобразительных и выразительных начал между собой происходит возникновение образного содержания.

В этом заложена, в конечном счете, глубинная природа образа, который в отличие от семиотического знака, одинаково существен и содержателен и в том, что он, обозначая, изображает, и в том, что он, выражая, означает.

Соотношения изобразительного и выразительного, видимого глазом и невидимого, а если говорить шире — текста и контекста, и уводят нас от жесткого сведения в структурализме смысла, значения, идеи к конструкции, к конструкту или знаку как таковому.

Художественное слово в отличие от слова-понятия в этой связи шире, чем семиотическое представление о знаке. Знак всегда определен и закончен. Знак статичен, ибо в противном случае мы окажемся перед нарушением обязательного для него логического закона тождества [53].

Художественное слово всегда не равно самому себе, потому, что оно не однозначно (не знак), а многопланово, оно живое производное от отношения изобразительного и выразительного плана.

Процесс превращения изображения в выражение и обратно, идущий на всех уровнях произведения, и есть источник универсального иносказания в искусстве. Изображение не равно «самому себе», а смысл образа не существует в «чистом» виде, в отрыве от конкретного носителя, от «тела» образа. Отход от изобразительного тождества и есть факт выделения идеи. В свою очередь сохранение иконического, миметического момента в образе — необходимое условие недопущения нигиляции смысла или обращения идеи в чистую абстракцию.

Потебня видел определяющую черту жанра в наличии у басни двух составляющих частей: образно-поэтической и прозаической, по сути своей морально-дидактической.

---

[53] И потому тезис: «слова — наиболее распространенный тип условных знаков» (*Ю. Лотман.* Анализ поэтического текста, М., «Просвещение», 1972, стр. 19) — применим лишь к слову-понятию, он не относится к художественному слову. В другом месте Ю. Лотман пишет о слове в стихе: «И тем не менее оно оказывается не равно самому себе» (там же, стр. 85).

Изживание в реалистической басне голой иллюстративности и опущение дидактической сентенции не привело к отказу от канонической композиции, а сделало ее более гибкой, более свободной. У Крылова встречается зачастую органическое включение сентенции в ткань басни, вроде: «Ты все пела? — Это дело; так пойди же попляши». Или: «Ай, Моська! Знать, она сильна, что лает на слона!». Многие шедевры замечательного баснописца сохраняют развернутую дидактическую часть в начале или в конце басни.

Если первоначально басня свидетельствовала о малой смысловой нагрузке образа, нуждающегося в дополнительном разъяснении своего содержания, то в зрелом искусстве обе части басни равноправны, они тяготеют друг к другу не потому, что одна из них «непонятна» или неинтересна без другой, а потому, что от их сопоставления возникает дополнительный эффект, он — в столкновении афористически отточенной мысли и жизненного многомерного содержания.

Собственно в самом жанре басни сохранилась «экспериментальная» установка искусства на соотнесение факта и идеи факта, образа и более отвлеченного суждения о показанном в нем. Если на ранних стадиях (IV—III вв. до н. э.) столкновение двух «составов» басни (скажем, у Деметрия Фалерского) носило сугубо дидактический характер и было продиктовано учебными целями, то подобное соотношение переходит затем в сугубо художественную сферу сведения вместе «несоизмеримых» моментов: повествование и мораль, поступки-характеры и логический их эквивалент. В басне прославляется, живет, демонстрирует себя живое соревнование разных возможностей в осмыслении действительности. Но в данном случае для нас первостепенное значение имеет не то, что характеры и действие, с одной стороны, а идея-мораль — с другой существуют рядом, а то, что одно в этом жанре не может обходиться без другого. Басенное содержание, выраженное и в первой части и во второй разными способами, не покрывается по отдельности ни образным изображением, ни логическим выражением, а выявляется полностью в таком соударении. Мораль-суждение и образ-характер взаимно обогащаются в этом соот-

ношении. Но это свойство, нарочито обнаженно запечатленное в басенном жанре, оказывается универсальным свойством, хотя и более трудно обнаруживаемым в других видах словесного образа. Одно становится в известной степени средством выражения другого. И наиболее «простой» жанр предстает «сложным» случаем сравнения, особой формой иносказания. Это повторение на новом уровне отношений, возникающих между образом-тождеством и образом-символом. Благодаря своей композиции басня наглядно демонстрирует, что поэтическое содержание не равно жизненному и не тождественно содержанию логическому. «Она доказывает гораздо больше, чем требуется» [54],— заметил Потебня.

Вот почему иносказание понимается нами не как частный случай, не как переодевание идей в образы, не как маскарад или мистификация, не только как специфика басенного жанра, но и как универсальное качество образа, который, показывая, говорит, а, говоря, показывает.

Эта диалектика двух начал предполагает необходимой условность любого художественного образа, определенную трансформацию облика в пользу смысла, даже в тех случаях, когда по видимости создана копия объекта.

Гете высмеивал отождествление изображаемого и изображения, говоря, что в результате вместо одного мопса на свете окажется два и при том одинаковых.

Несходство — необходимый момент уподобления, в результате которого и происходит образование и реализация образного содержания. Там, где нет означенного или предполагаемого разуподобления, не из чего и возникнуть какому-нибудь другому значению образа, кроме как указанию на тождество (А есть А, или А=А).

Условность — необходимый момент интерпретации образа. В баснях звери ведут себя, как люди, в сказках говорят человеческим языком. Иносказание начинается в отождествлении несхожего, но продолжается как нарушение простого равенства между обликом и смыслом. Для того чтобы заговорить языком искусства, образ должен быть отличен от оригинала. Иносказание и есть процесс

[54] *А. А. Потебня.* Из записок по теории словесности, стр. 327.

«развертывания», «протекания» образа в произведении, это процесс превращения облика в идею образа, и встречное движение превращения идеи в облик. Причем необходимо помнить о двух пределах этого процесса.

Увлечение словотворчеством и «перепроизводство» неологизмов приводит к угасанию образа. С другой стороны, вполне возможно проблему иносказания свести к проблеме эзопова языка искусства, т. е. видеть в этом не только частный случай использования художественной формы особого рода для обхода цензурных рогаток, но и всякий перевод жизненного кода в код художественный, имеющий эстетическое назначение и эстетическую ценность

В соединении различных пластов образа и обнаруживается прирост нового качества, нового смыслового содержания. Облик становится смыслом, а смысл обликом происходит синтез изображения и осмысления, возникает сложная конструкция, над первым пластом образа надстраивается второй, и эта конструкция из словесного материала обретает функции, выводящие из рамки непосредственного содержания слов и формальных структур и вместе с тем сливающие все в нечто единое.

Гегель, развивая мысль Канта, подчеркивал, что «согласованность» основных свойств всякого образа — исходная точка эстетической сущности искусства. Главное заключается в том, писал он, что «в суждении о прекрасном нераздельно то, что в других суждениях предполагается отделенным друг от друга в нашем сознании. Эта раздельность, как оказывается, исчезает в прекрасном, так как всеобщее и особенное, цель и средство, понятие и предмет совершенно пронизывают друг друга» [55].

Как уже сказано, в художественном синтезе не происходит «растворения» различных потенций и возможностей образа. Из соотнесения и «сопряжения» разнородных свойств и сторон образа, из наличия разных его ипостасей и возникает его многогранное и вместе с тем целостное содержание.

«Немое» искусство начинает говорить на своем языке.

И тут мы переходим к проблеме организации образа.

---

[55] *Гегель*. Сочинения, т. XII, стр. 64.

IV

Организация целого

МЕРА УПОРЯДОЧЕННОСТИ

Эстетическая мера упорядоченности произведения чисто теоретически была выведена гарвардским математиком Г. Д. Биркгофом еще в 1928 г.[1] Он исходил из понимания образа как структурной упорядоченности. Этот факт имеет для нас принципиальное значение как объективная фиксация определенной эстетической закономерности. Что же касается практической стороны вопроса, то за кажущейся точностью и надежностью определения меры произведения искусства скрывается несомненное упрощение реальной сложности эстетического объекта. Так, Биркгоф установил, например, что среди элементарных плоских многоугольников квадрат обладает наибольшей эстетической мерой.

Количественная интерпретация эстетических свойств, правомерная в эмпирических пределах, по существу оставляет и не может не оставить за рамками анализа качественную сторону явления. Как только вместо достигаемой бесконечности в образ подставляется копечная величина — эстетический предмет перестает быть феноменом искусства и становится эмпирическим фактом. Чтобы не быть голословными в суждениях о художественной бесконечности и чтобы у читателя не создавалось представления о художественной бесконечности, как чистой метафоре, сошлемся на точные данные искусствометрии. Так, оказывается, что если объект задан посредством n — подлежащих и m — сказуемых, то имеется возможность составить $m \cdot n$ таких элементарных высказываний о мире.

---

[1] Эстетическая мера произведения — M выражается через меру упорядоченности — O и меру сложности — C как отношения $M = \frac{O}{C}$. Такова формула Г. Д. Биркгофа для сравнения эстетических объектов. (*G. D. Birkhoff.* Aesthetic Measure. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1932).

Поскольку каждое элементарное (состоящее из подлежащего и сказуемого) высказывание может быть «истинным» или «ложным», фактически достоверным или вымышленным, то имеется 2 $m \cdot n$ способов представить мир такими элементарными фразами.

«При $n=20$ и $m=300$ возникает $2^{20.300}=2^{6000}$ возможностей. Это число более чем с 1800 знаками!» — восклицает М. Бензе в своей работе «Введение в информационную эстетику» [2].

Что же говорить о словесном художественном повествовании, которое содержит неизмеримо больше элементарных элементов, организованных в значительно более сложные соотношения, чем объективно-предметные связи, и имеющих огромное число эмоционально-смысловых оттенков каждый (!), перед которым бинарное отношение (ложное — истинное) — неразличимая малость.

И все-таки, если бы возможен был «счетчик художественности», прибор, устанавливающий па основании строго объективных данных безошибочный показатель художественности произведения, то он, безусловно, основывался бы на суммировании величин организации целого. Показатель художественности мог бы быть основан на учете художественной интеграции элементов, их соотнесенности, взаимоотражения художественных рефлексов и соответствующего обогащения в ходе этого внутреннего взаимодействия каждой единицы и всей их совокупности.

В данном случае хотелось бы подчеркнуть и неразложимость, и дифференцированность художественного целого. Оно возникает не из сплошного или слабо расчлененного потока более мелких или более крупных элементов этого целого, а из организации взаимодействия всего со всем, начиная с отдельного слова и кончая произведением в целом.

Принцип организации занимает исключительную роль в природе, в жизни человеческого общества, в творчестве и особенно в художественном творчестве. Аристотель считал формообразующее начало основной категорией своей метафизики. В наше время развитие кибернетики

---

[2] *M. Bense.* Einführung in die Informations Asthetik, Kunst und Kibernetik. Köln, 1968, S. 35—41.

придало принципу организации универсально-всеобъемлющее значение [3]. Так, например, в молекулярной биологии обозначилась дилемма, правомерно ли говорить о «живой молекуле» или «живом белке» на молекулярном уровне? Академик В. Энгельгардт считает неправильной такую постановку вопроса. Изолированная молекула или вещество, не ставшее организмом, не обладает совокупностью свойств, которыми характеризуется жизнь. Нельзя из необходимости изучения организмов на молекулярном уровне делать вывод о существовании живых молекул. Жизнь является надмолекулярной организацией материи [4].

Извлеченные из целого, изолированные от произведения, элементы перестают быть тем, чем они являлись в организме, превращаются в «обыкновенные» слова, бессодержательный прием. Глубочайшее заблуждение формализма, ограниченность его методологии и заключались в распространении свойств структуры на свойства организма (образа, произведения), происходила абсолютизация свойств, которые выявляются из той или иной структуры вне содержательного целого.

Формальный анализ, несомненно, ставит вопрос содержания [5], если он за структурным анализом формы не упускает целостного содержания произведения. Но именно расчленение целого и утрата содержания приводят к выводам, аналогичным утверждению «живой молекулы». В той же мере, в какой необходимо изучение явления жизни на молекулярном уровне, необходимо изучение и структуры художественного содержания на словесном уровне. Но содержание произведения, его художественная система оказываются сверхсловесной системой, и это следует принимать в расчет при современных методах и формах научного анализа. Произведение искусства всегда *функционально* в целом и во всех своих звеньях.

---

[3] *Г. Клаус.* Кибернетика и философия. М., ИЛ, 1963, стр. 130—131.

[4] См. об этом также: *K. Grossler.* Vom Wegen des Lebens. Berlin, Akademie — Verlag, 1964, S. 72—75.

[5] К. Леви-Стросс писал: «В мифологии, как и в лингвистике, формальный анализ немедленно ставит вопрос: «содержание». (*C. Lévi-Strauss.* Structure et Dialectique... «For Roman Jakobson». The Hague, 1956, p. 294).

Рифма не может быть определена вообще, если мы не будем рассматривать отношение двух словесных элементов. И парное «вновь» и «любовь» не будет рифмой, если они поставлены лишь в грамматически смысловое отношение, вроде «любовь проснулась вновь в его груди». Требуется иная система отношений, чтобы два слова стали рифмой, их место в строке, организующая строку позиция. Но и этого мало. В книге Лотмана сделано интересное наблюдение над одинаково звучащими словами, которые, только будучи поставленными в определенные смысловые отношения, становятся рифмой [6].

Приведем пример, которого нет у Лотмана:

Я исходил из хлеба и воды,
И неба (сверху), и суглинка (рядом),
И тех людей, чьи тяжкие труды
Суглинок
полем сделали и садом.
Из них я первым делом исходил
И с ними пол-Европы исходил.

Б. Слуцкий. «Исходные пункты».

Словесный материал получает не свойственные ему возможности, превращаясь в образ, а образ осуществляет себя в этой зеркальной соотнесенности слов. Несовместимое оказывается совмещенным благодаря принципу организации в новое целостное единство — произведение. Слово перестает в нем быть словом, а становится элементом стиля, композиции, ритма и интонации, как бы продолженных вовне изобразительных и выразительных функций в отражении и осмыслении жизни, которые переходят от слова к образу, но этот переход и совершается внутри определенного единства, подчиненного общему организующему принципу.

Слово попадает в «эстетический поток» и подчиняется динамическим законам движения более сложного, чем то, что присутствует и реализуется в изолированном элементе. Той же общей закономерности подчинено все в произведении — как организация словесного материала,

[6] «Ученые записки Тартуского университета», вып. 160. («Труды по знаковым системам», № 1). Тарту, 1964, стр. 70—71.

так и всех первичных образов, которые вне целого могут быть любыми, какими только в состоянии представить наше воображение, но, взятые сами по себе, они лишь набор совсем случайных, хотя, быть может, и метких или остроумных наблюдений. Взятые сами по себе, такие первичные образы — предмет для игры и ничего больше. Именно так это и показано Максом Фришем в «Homo Faber»: «...узенькая тропинка среди скал, уходящая ввысь, каменистая, пыльная и поэтому в лунном свете белая, как мел. Забет находит: как снег! И оба мы находим — как кефир. И еще черные скалы над нами. «Как уголь!» — нахожу я, но Забет опять находит другое сравнение. И так мы беседуем... Рев осла в ночи. «Как будто настраивают виолончель!» — находит Забет, я нахожу: «Как несмазанные тормоза». Кроме того,— мертвая тишина... Белые хижины Коринфа — как будто рассыпали сахарницу рафинада! Я нахожу другое сравнение, просто, чтобы продолжить игру. Последний черный кипарис. «Как восклицательный знак» — находит Забет; я оспариваю... один раз нас испугал козий колокольчик, потом опять тишина, сердцебиение и жажда, ничего, кроме ветра в сухих травах. «Как будто рвут шелк!» — находит Забет; я ломаю голову, но часто ничего не могу придумать, тогда одно очко в пользу Забет, согласно правилам игры... Наши лунные тени — как ножницы,— находит Забет... Вдали море. Как цинковая жесть, нахожу я» [7].

Соотношение — первичный элемент, и произведение предполагает организацию, не доступную произвольному членению и не сводимую к совокупности полученных элементов. Оно ставит перед общеметодологической проблемой, согласно которой недопустимо объединение компонентов в какое угодно целое [8]. Так мы подходим к пониманию необходимости произведения как особого рода цельности. Цельность, которая при всей бесконечности вариантов сочетания словесных знаков не может быть

---

[7] «Иностранная литература», 1966, № 4, стр. 90.

[8] В общем плане эта проблема поставлена английским кибернетиком Стафордом Биром в 1961 г. на Первом симпозиуме по изучению систем в его выступлении против некоторых современных мифов. (См.: *С. Бир.* **Кибернетика и управление производством. М., «Наука», 1965, стр. 304).**

любой. Оно как бы несет в себе свой закон образования.

«Узловые» моменты, связанные с увеличением элементов, приводят к возникновению определенного организационного уровня, а переход с одного уровня на другой — залог проявления нового качества. С увеличением массы организованных элементов происходит появление сложных свойств материальных систем. Джон фон Нейман показал, что системы (естественные или искусственные) с определенной величиной числа элементов по необходимости должны начать воспроизводить себя и совершенствовать себя, и то и другое в качестве неотъемлемого свойства известной (в данном случае весьма высокой) степени организации. Другими словами, рост количественно-качественных отношений элементов, усложнение системы, увеличение уровней организации — все это ведет к возникновению все новых и новых феноменов особого рода. У нас нет оснований исключать произведение искусства из этой закономерности.

Соотношение элементов, их количество и организация — универсальный принцип, специфически проявляющий себя в области искусства и в области словесного искусства. Искусствоведение и новая отрасль его — искусствометрия обращают сугубое внимание на структуру образа, структуру произведения или эстетического предмета.

А. Н. Колмогоров говорит о двух таких рядах: смысловом и ритмическом, И. Пфейфер — о трех: звуковом, ритмическом и зрительном [9].

Гартман исходит из двоякого восприятия эстетического предмета, из обязательного видения в нем того, что в нем есть, и вместе с тем того, чего в нем нет, причем оба момента совмещены и неотделимы друг от друга. Чувственный (передний план) и невидимое непосредственно содержание (или задний план) тесно связаны. Но расслоение эстетического предмета носит более сложный и дифференцированный характер, наряду с передним и задним планом присутствует средний, соединяющий «невидимое» содержание и материальную форму, а затем к этим трем присоединяются все новые.

[9] *J. Pfeiffer.* Die dichterische Wirklichkeit, Hamburg, 1962, S. 9—20.

Известно целое направление, основанное на исследовании многослойности эстетического предмета. Р. Ингарден считает, что представление о слоях литературного произведения было введено в научный обиход Гердером в полемике с Лессингом. Сам Ингарден предлагает иное членение литературного произведения.

И Гартман и Ингарден не сводят произведение к сумме постоянных элементов, неподвижных в своей обусловленности друг другом. Наоборот, единство произведения возникает из акта восприятия, созерцания его, всякий раз нового, непредвиденного. И такое движение от творца к тому, кто данное произведение воспринимает, становится тем объединяющим актом, в результате которого структурно разнородное предстает как целостное. Р. Ингарден связывает понимание слоев произведения с особой формой движения. В самом деле, читая, например, сонет Адама Мицкевича «Аккерманские степи», мы движемся от его начала к заключительной фразе, слово за словом, строка за строкой, следуем от начала до конца, вплоть до слов: «Но дальше в путь — никто не позовет». В каждой части мы сталкиваемся с определенным числом компонентов, разнородных, но неразрывно между собою связанных. «Таким образом, в одном измерении мы имеем дело с последовательностью сменяющих друг друга фраз — частей произведения, а во втором — со множеством совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев») [10].

У Ингардена и Гартмана есть общее: «пласты» или «слои» рассматриваются как реальная данность в ощущении, а акт «движения» выносится как бы за скобки. Движение выступает потенциальной величиной, связанной с актом восприятия произведения, тогда как непосредственное существование эстетического предмета оказывается эстетической реальностью первого порядка. Что же касается процесса движения, то он в значительной мере — акт сугубо субъективный. Явление второго порядка.

---

[10] См.: *Р. Ингарден.* Исследования по эстетике. М., ИЛ, 1962, стр. 22 и 23.

Диалектика части и целого в произведении реализуется во взаимодействии элементов. Элементы в подлинно художественном организме — представители общности. Отметим, что понятие «слоев» Ингарден включает в известную зависимость от акта их восприятия, ставит в связь с постижением целого, с процессом движения от низших и внешних слоев к внутренним и существенным.

Первичные зависимости на уровне слова стали предметом такого исследования. Академик А. Н. Колмогоров показал универсальную обусловленность слов друг другом, дав математическую интерпретацию любого словесного текста. Он оперировал вероятностным исчислением появления той или иной буквенной последовательности, имел дело с возможными изменениями в распределении конечного и не очень большого в общем-то числа знаков. Проблема усложняется, если запяться подобным прогнозированием возникновения нужного рифмованного слова, где «подсказанная» первой строчкой рифма может быть осложнена всякого рода художественным словом, отступлением от правила, творческой оригинальности поэта. Трудность возрастает по мере увеличения неизвестных. Но в данном случае достаточно констатировать наличие определенной закономерности, присущей всякому тексту, объективно заложенной в нем: предшествующее находится в известном закономерном соотношении с последующим. Произвольное, казалось бы, чередование знаков подчинено разумному и упорядоченному процессу организации.

А. Н. Колмогоров показал объективные связи и взаимосвязи, возникающие в тексте и свидетельствующие о наличии невидимых, но прочных мостков между всеми словами, по которым и происходит смысловое и логическое движение сознания. Вне этого движения от элемента к элементу, из которого и возникает универсальное взаимодействие каждого слова с другими, и не существует текста, не возможна никакая осмысленная информация.

Однако отмеченная закономерность еще не несет эстетической характеристики, она подчинена вероятностной интерпретации. «Искусство стремится к увеличению информационных возможностей,— пишет Ю. Лотман.— Но

возможность нести информацию пропорциональна количеству структурных альтернатив» [11].

По определенному объему текста можно с известной долей вероятия предположить последующее. Чем больше исходный материал, тем легче определить недостающую часть.

Но усложнение системы ведет к возрастанию нестабильности, необязательности элементов, что применительно к произведению оборачивается избыточностью беллетристического текста, возрастанием неопределенности в выборе языковых элементов, последнее приводит к тому, что эстетическая обусловленность совершенно не принимается во внимание при точном анализе лексических связей. Языковеды пока лишь констатируют существование этой проблемы, указывая, что в беллетристическом стиле имеется бóльшая, «по сравнению с деловой речью, неопределенность в выборе языковых элементов» [12].

Но ослабление лексических связей здесь сопряжено с действием эстетических, художественных закономерностей, которые не принимаются языковедом во внимание, и все меньше учитываются писателями при выборе языковых элементов, которые организуются в систему, не поддающуюся закономерностям, установленным на материале слабо организованного или зарегулированного, перегруженного штампами делового языка.

Текст можно рассматривать как ряд, обладающий фонетической, лексической, грамматической, логической и, наконец, эстетической обусловленностью. Каждая последующая закономерность изменяет, но не отменяет предшествующей, и поэтому количество организующих связей в художественном тексте неизмеримо больше, чем в любом другом, подчиненном, например, только грамматической и логической необходимости.

Словесный образ, в свою очередь, предстает как система пластов, последовательных отражений и взаимоотражений, в которых изображение превращается в вы-

[11] *Ю. М. Лотман.* Анализ поэтического текста. Л., «Просвещение», 1972, стр. 55.

[12] *Н. В. Петрова.* Энтропия французского печатного текста.— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1965, т. XXIV, вып. 1 (январь-февраль), стр. 65.

ражение, обозначение в осмысление, наконец, сам процесс осмысления изображаемого становится процессом выделения нового смыслового содержания.

ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА

Способы связи и соотношения многих и разных сторон словесного образа можно проследить почти на любом литературном примере, они универсальны. Но индивидуальное своеобразие стиля, специфика конкретного языка проступает из особенностей сочетания и различной в каждом отдельном случае «конфигурации» этих связей. Названные элементы можно считать своеобразными «переменными величинами», которые в чистом виде, пожалуй, почти никогда не встречаются. Особым по замыслу и осуществлению, по-видимому, оказывается очерк-портрет М. Горького «Лев Толстой». Словесные пласты очерка *демонстрируют* заложенные в них потенции. Уникальность созданного Горьким произведения позволяет поставить ряд принципиальных вопросов.

Во-первых, что представляет собой в жанровом отношении названное произведение: очерк, документальное свидетельство об отношениях Толстого и Горького или художественное произведение? Во-вторых, почему Горький оставил одно из лучших своих творений как бы совершенно неоформленным? Ведь по форме это скорее — публикация из личного архива, чем художественный портрет. Но почему документальные заметки о встречах с Толстым, записи отдельных высказываний автора «Войны и мира», собственных наблюдений и публикация незаконченного письма к Короленко, написанного под впечатлением бегства Толстого из Ясной Поляны, вызывают поразительный художественный эффект, как бы непосредственное представление о Толстом?

На подобные вопросы нельзя ответить, оставаясь «снаружи» произведения. Но еще меньше даст нам для его понимания разъятие живого организма на части. Мы попытаемся проанализировать поэтику очерка в целостном соотношении его элементов и частей, смысл которых без учета организующего их художественного принципа будет

действительно сведен к публикации разнородных, хотя и очень интересных материалов.

Толстой, прочитав «На дне», сказал: «Везде у вас заметен петушиный наскок на все. И еще — вы все хотите закрасить все пазы и трещины своей краской» [13]. В интересующем нас произведении, напротив, сознательно обозначены разрывы и «расшиты» пазы,— и дело, конечно, не в том, что это свободная композиция, «отрывочные заметки», написанные на клочках бумаги, как сказано в предисловии. Последнее скорее было необходимо для формального указания на достоверность приводимых толстовских высказываний, которые в первой части очерка тщательно систематизированы, снабжены порядковым номером и несут на себе печать непосредственной фиксации. Это жест вовне, рассчитанный и точный.

«Расшивая пазы», автор достигает также другого эффекта. Это жест, направленный внутрь произведения: разглядеть нарисованное по частям невозможно — получаются отдельные штрихи и мазки. Но, если войти внутрь, охватить взглядом целое, возникает замечательный портрет, обозначается мир Толстого, подвижный, сотканный из противоречий и парадоксов, появляется живой, способный к саморазвитию образ, не сводимый к простой сумме описаний и авторских высказываний. Преодоление читателем эффекта разобщения приводит к постижению выверенного на весах творческой интуиции целостного образа, который вбирает и подчиняет себе огромный материал, ведь Толстой был для Горького «человеком человечества», удивительным проявлением русского национального характера, итогом «прожитого за целый век» [14].

Сам Горький в предисловии к очерку делит произведение на две части: «Заметки», сделанные «с натуры» при встречах с Толстым в Гаспре, и «Письмо» к Короленко, которое, по словам автора, помещено в том виде, как оно сохранилось, без исправлений, оборванным на полуслове.

---

[13] *М. Горький.* Собр. соч. в 30 томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1951, стр. 270. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте без указания страниц.

[14] *М. Горький.* История русской литературы. М., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 296.

Писатель как бы хочет сказать, что он отказывается от мемуарного жанра (где субъективные домыслы часто сочетаются с тщеславием мемуариста) и обращается к документу. Он записывает мысли и высказывания Толстого и публикует письмо, которое по прошествии многих лет после его написания имеет чисто исторический интерес.

Писательская установка «на факт» несомненна. Она лежит на поверхности, она декларирована. Труднее установить не противоречащую первой, но не названную автором установку на воссоздание художественного портрета Толстого, и поэтому документальная сторона очерка имеет не только «прямое», так сказать, информационное назначение. Она входит в качестве необходимого компонента сложного образования.

Любопытно, однако, что уже предисловие к очерку,— казалось бы, сугубо служебный и точный жанр — не свободно от писательского домысла. «Очерк» — это продуманная, кропотливо созданная художественная структура особого типа, вовсе не такая простая, как представляется при поверхностном рассмотрении и буквальном понимании авторской преамбулы к очерку. Слова от автора выполняют особую функцию в создании эффекта «правды факта». Но сами они не свободны от писательского домысливания с установкой на «художественную правду». Исследования Б. А. Бялика, Н. К. Пиксанова, С. В. Касторского [15] устанавливают, что портрет Толстого — вовсе не «деловая» публикация материала без авторского вмешательства, как утверждает сам Горький. С первых деловых строк присутствует установка на художественную правду, глубокий замысел и расчет на соотношение двух названных Горьким компонентов очерка между собой, а также вместе и по отдельности еще и с третьим компонентом, не названным Горьким, но существующим в очерке столь же несомненно, как и «Заметки» и «Письмо».

---

[15] *Н. К. Пиксанов.* Горький и Толстой.— «Вестник МГУ», 1954, № 6; *Б. Бялик. М.* Горький — литературный критик. М., 1960, гл. 4; *С. Касторский.* Очерк М. Горького «Лев Толстой».— «Нева», 1961, № 6.

Сделаем необходимые уточнения. Прежде всего сошлемся на конкретные факты творческой работы автора над материалом «Письма» и «Заметок». Об этом говорит, например, свидетельство Шкловского: «Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки, чтобы стать вот такой крепкой» [16]. О том же свидетельствует архитектоника целого, удивительно продуманная композиция, законченность каждого фрагмента, что могло быть достигнуто лишь в результате огромной работы над фрагментарными дневниковыми набросками, сделанными в Крыму. Даже после первой публикации очерка продолжалась эта творческая работа [17].

Таким образом, шла кропотливая и не прекращающаяся работа на протяжении многих лет над тем, что, будучи простой записью фактов, казалось бы, не требовало переработки.

Вторая часть очерка — письмо к Короленко также носит следы авторского вмешательства, причем вовсе не редакционно-стилистического или уточняющего характера, но именно творческого, очень выверенного накладывания штрихов, где даже один-единственный играет роль того «чуть-чуть», без которого образ не может начать жить. Во второе издание в письмо вставлен большой и очень важный для понимания целого фрагмент — сравнение Толстого с Иовом.

Кроме того, выясняется другое и самое существенное обстоятельство. По наблюдению С. Касторского, к жанру письма можно отнести лишь часть текста (от слов: «Только что отправил письмо вам — пришла телеграмма...» и до: «Пушкин и он — нет ничего величественнее и дороже нам»). Далее в тексте следует пробел, и со слов — «умер Лев Толстой» начинается часть, не имеющая в

---

[16] *В. Шкловский.* Удачи и поражения Максима Горького. Заккнига, 1926, стр. 40—41.

[17] В публикацию 1919 г. входило 36 заметок, а в следующее, Берлинское издание 1921 г.— заметки III, IV, VI, XXI, XXXI были дополнены новыми вставками, а в издание 1923 г. включается 8 совершенно новых фрагментов (XXXVII—XLIV). В 1927 г.— сплошное редактирование написанного.

своем стиле ничего эпистолярного. В ней Короленко упоминается в третьем лице, что совершенно невозможно в письме, адресатом которого он является. Причем, написание этой основной части относится к 1918—1919 гг. Целая часть, завершающая всю публикацию и придающая ей цельность и законченность, даже не обозначена автором в преамбуле, хотя и хронологически и по назначению часть эта выполняет самостоятельную функцию и выходит за рамки эпистолярного жанра.

Для первой части, по мнению Касторского, характерна документальность, изобразительность; для второй — отсутствие живописания, ударение сделано на характеристику философской системы Толстого и выражено авторское отношение к толстовской концепции. Наконец, третья — самостоятельная «философско-художественная система», в которой Толстой осмыслен как грандиозный русский характер, вобравший в себя противоречия национальной натуры от дерзкого озорства Буслаева, упрямой веры Аввакума до скептицизма Чаадаева.

Временная последовательность повествования, по Касторскому, такова: в первой части — настоящее время, во второй — прошедшее и в третьей — снова настоящее время [18]. Исследователь затем соотносит такую композицию с выражением авторской идеи, которая в первом случае должна говорить о бессмертии Толстого, во втором — о преходящем значении его религиозно-этического учения и в третьем — о непреходящем значении гения писателя. Однако такое объяснение не охватывает главного и вносит искусственную стройность, которая не согласуется с тем, что есть в «очерке». Последний, в частности, начинается сразу с темы — Толстой и бог, и затем неоднократно мысли Толстого о Христе, христианстве, религии перемежаются с горьковскими суждениями по этому поводу. Да и вообще в трудное положение поставил бы себя писатель,

---

[18] *С. Касторский.* Очерк М. Горького «Лев Толстой»,— «Нева», 1961, № 6, стр. 183.

О трех элементах, но иначе трактуемых (историко-этнографических описаний, художественно-образного изображения и исследовательского начала) в литературных портретах у Горького см.: *В. Гречнев.* Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. М.— Л., «Наука», 1964, стр. 16—17.

говоря о Толстом-человеке в одном месте, о Толстом-мыслителе в другом и о Толстом-художнике — в третьем.

Толстой привлекал Горького своей сложностью, он притягивал и отталкивал чем-то Горького, которому необходимо было разобраться и в себе, и в характере Толстого, человека и писателя: «...Он все-таки — целый оркестр, но в нем не все трубы играют согласно. И это тоже очень хорошо, ибо — это очень человечно, т. е. свойственно человеку»,— писал Горький Чехову после первого своего посещения Толстого. В самом очерке приведены слова Толстого: «Так называемые великие люди всегда страшно противоречивы». К горьковскому очерку вполне подошли бы для эпиграфа слова самого Толстого, приведенные в третьем фрагменте: «Свобода — это когда все и все согласны со мной, но тогда я не существую, потому, что все мы ощущаем себя только в столкновениях, противоречиях».

И Толстой показан в столкновении противоречий не только мировоззренческих или логических, а в противоречиях большой натуры настоящего художника, который, «несмотря на однообразие проповеди своей — безгранично разнообразен».

Очерк — несомненно мастерски сделанное произведение, претендующее на объективную достоверность. Толстого нельзя было ни представить, ни понять, если не был бы найден способ создания всестороннего художественного образа.

Факты, установленные С. Касторским, при невозможности согласиться с их интерпретацией исследователем, представляют несомненный интерес. Они свидетельствуют, что горьковское произведение, безусловно, уникально по своей природе. И в нем органическое соединение композиционно самостоятельных частей демонстрирует действие сил сцепления в художественном целом. Перед нами творение, сознательно самим автором подразделенное на три части, совершенно разные по характеру и по функции. В первой части даны записи высказываний Толстого и собственные горьковские наблюдения. Это, так сказать, факт в очищенном виде. Но факт не первозданный, а продуманно организованный. Вторая часть — господство логики суждения, это письмо — здесь раздолье

для мысли, объективная логика и хронологическая последовательность фактов сняты. Собственно говоря, прошедшее время здесь — условное время повествования и не более того, традиционная форма логики суждения. И третья часть — своеобразный синтез, соединение несоединимого. Писатель не только имеет в виду первую и вторую части в качестве необходимых посылок законченного образа, но в третьей части вводит «теперь» и «здесь», придает еще одно измерение фактам и посылкам, означенным ранее. Брошенные впачале семена прорастают и дают плоды. Через три памеченных нами «яруса» проходит, варьируясь и видоизменяясь, тема гения, его места в жизни, ответственности и труда художника, мастера, чуткого к слову и форме искусства, человековеда, его отношения к людям, к богу, к Христу, к смерти, к искусству.

Остановимся на одном сквозном мотиве:

В XXVII фрагменте «Заметок» читаем:

«Однажды он спросил:

— Вы любите меня, А. М.?

Это — озорство богатыря: такие игры играл в юности своей Васька Буслаев, новгородский озорник. «Испытует» он, все пробует что-то, точно драться собирается. Это интересно, однако — не очень по душе мне. Он — черт, а я еще младенец, и не трогать бы ему меня».

Скупая иллюстрация факта, обрисовка эмоциональной атмосферы, внутренне насыщенной. В «Письме» факт не упомянут, но он стоит за горьковским раздумьем об отношении Толстого к людям: «В Льве Николаевиче есть много такого, что порою вызывало у меня чувство, близкое ненависти к нему, и опрокидывалось на душу угнетающей тяжестью.

...Он часто казался мне человеком непоколебимо — в глубине души своей равнодушным к людям, он есть настолько выше, мощнее их, что они все кажутся ему подобными мошкам, а суета их — смешной и жалкой. Он слишком далеко ушел от них в некую пустыню...»

И вот после двух этих посылок, соответствующих по своей внутренней структуре названным выше пластам реализации образа, становится возможной сцена, вбирающая в себя оба предшествующих момента:

«Солгать пред ним невозможно было даже из жалости, он и опасно больной не возбуждал ее. Это пошлость — жалеть людей таких, как он. Их следует беречь, лелеять, а не осыпать словесной пылью каких-то затертых, бездушных слов.

Он спрашивал:

— Не нравлюсь я вам?

Надо было говорить: «Да, не нравитесь».

— Не любите вы меня? — «Да, сегодня я вас не люблю».

В вопросах он был беспощаден, в ответах — сдержан, как и надлежит мудрому».

Факты жизни, мысли человека, его состояния, свойства натуры рассматриваются в трех измерениях, ими организуется художественный мир очерка, в котором возникает фигура живого Толстого.

Пожалуй, дифференцированность сквозного мотива в каждом из пластов и их глубокое взаимодействие, претендующее на целостное впечатление, особенно наглядно выступают на примере воссоздаваемой Горьким портретной зарисовки Толстого. В первой части тезис-посылка — непосредственное наблюдение и комментирующее его раздумье наблюдателя фиксируются как исходные данные. Автор как бы говорит: *вот таким я его вижу.*

«У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен и все-таки исполненные особой выразительности и творческой силы. Вероятно, такие руки были у Леонардо да Винчи. Такими руками можно делать все. Иногда, разговаривая, он шевелит пальцами, постепенно сжимает их в кулак, потом вдруг раскроет его и одновременно произнесет хорошее, полновесное слово».

Здесь деловой фактографизм: руки — некрасивые, узловатые, запечатлен жест этих рук, и свое восприятие: «вероятно», «он похож...» Затем идет очень наглядное сравнение с богом, который «сидит на кленовом престоле под золотой липой».

Или другой фрагмент:

«Как странно, что он любит играть в карты. Играет серьезно, горячась. И руки у него становятся такие нервные, когда он берет карты, точно живых птиц держит в пальцах, а не мертвые куски картона».

В «Письме» — вещественные, зрительные зарисовки или конкретные детали отсутствуют. Толстой предстает в своем общем значении, выраженном декларативно:

«...Нет человека более достойного имени гения, более сложного, противоречивого и во всем прекрасного, да, да, во всем. Прекрасного в каком-то особом смысле, широком, неуловимом словами; в нем есть нечто, всегда возбуждавшее у меня желание кричать всем и каждому: смотрите, какой удивительный человек живет на земле! Ибо он, так сказать, всеобъемлюще и прежде всего человек...— человек человечества».

И затем в последней части оба начала синтезированы, и в результате достигается полнота образа, удивительная пластичность, динамизм, но уже не в первоначально непосредственном закреплении, а в осложненном выражении факта, просветленного его пониманием. Возникает не эскиз, не фотографическое закрепление мимолетности и не общее суждение о виденном, слышанном и пережитом, а развернутая динамическая картина:

«Видел я его однажды так, как, может быть, никто не видел: шел к нему в Гаспру берегом моря и под имением Юсупова, на самом берегу, среди камней, заметил его маленькую угловатую фигурку, в сером, помятом тряпье и скомканной шляпе. Сидит, подперев скулы руками,— между пальцев веют серебряные волосы бороды,— и смотрит вдаль, в море, а к ногам его послушно подкатываются, ластятся зеленоватые волнишки, как бы рассказывая нечто о себе старому ведуну. День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел».

Мы взяли отдельные фрагменты из разрозненного композиционно и вместе с тем внутренне целостного и единого в своем образном развертывании произведения. Именно конструктивно-ритмический момент — повторение и развитие отдельных вариаций, все в новых регистрах — поставлен на службу создания сквозной динамики толстовского характера. Горький говорил: «Музыка выше всего... Литература, в которой нет музыки, внутреннего ритма,— плохая литература» [19].

[19] См.: *Александр Серебров* (*А. Н. Тихонов*). Время и люди (Воспоминания, 1898—1905). М., «Московский рабочий». 1960, стр. 146.

И для Горького, рисующего Толстого и все, что он увидел, встретив его на берегу моря, стало ясно, что увиденное и пережитое «не изобразить словами», т. е. нельзя «описать», найти внешнее соответствие между живым объектом изображения и механической суммой словесных элементов. В первоначальной редакции очерка было сказано даже так: «не изобразить словом, что почувствовал, а не подумал я тогда». Затем «не подумал» было снято писателем. Потому, что именно мысли и словесное их выражение больше всего между собой соприкасаются в отражении действительности. Но вот мир собственных чувств и характер изображаемого человека уже гораздо меньше доступны непосредственному словесному воссозданию. Словесный материал должен получить необходимую организацию внутри целого с его ритмами и логикой этого целого, вобрать в себя смысл и содержание всего повествования.

В композиции произведения отчетливо запечатлено построение созданного Горьким жанра литературного портрета, структура которого соответствует логике фактов, логике суждения, взятых поначалу как бы в отдельности, поставленных в разных частях и только затем воспринимаемых нами в своем непосредственном сопоставлении и во внутреннем взаимодействии, когда мы доходим уже до третьей части, где разделение на отдельные пласты не представляется возможным. Это как бы художественный барельеф, вдруг отчетливо выступивший из бесформенной массы материала.

В первой части, в «Заметках», писатель как бы говорит: вот каков этот необыкновенный человек при непосредственном наблюдении, так сказать, «Толстой в жизни»; затем в «Письме» — вот, что я о нем думаю, как понимаю и как отношусь к нему; и, наконец, третья, финальная часть как бы продолжает, обращаясь к нам: вот что получается, если две предшествующие части, две словесные стихии не просто поставить рядом, но столкнуть, вызвать реакцию взаимодействия, исторгающую из себя художественно многомерное, образное содержание, несущее в себе нечто совсем новое и очень существенное — «неуловимое словами», по определению самого Горького. Необходимо передать в словесном образе нечто,

«неуловимое словами», создать образ, содержание которого больше смыслового и конкретного содержания словесного ряда как такового. В одном месте по вполне конкретному поводу Горький даже делает оговорку: «Я тут противоречу себе в чем-то, но — это неважно». И это признание имеет, несомненно, более общий смысл. Горький не боится этих противоречий и подчеркивает их потому, что образ Толстого должен раскрыться во всех измерениях, во всей реальной своей «объемности».

В живой динамике писатель стремится выразить свое совсем не простое и не однозначное отношение к Толстому, которое только в словесно-логической формулировке всегда будет оставлять у читателя «неудовлетворенность» контрастной несогласованностью: «Он мне чужой человек, несмотря на великую его красоту». Но в очерке эта несовместимость посылок переходит в диалектическую, ничуть не завуалированную определенность реальной сложности жизненных отношений и судеб обоих писателей. Принцип факта и принцип идеи Горький соединяет с помощью воображения, и происходит чудо: Толстой все время разный, у читателя возникают все новые представления и эмоции, которые не перечеркивают прежние, а дополняют, расширяют, делают фигуру великого писателя грандиозней и вместе — человечнее, а главное — образ живет, движется...

Каждый кинокадр в тот момент, когда он проецируется на экран, неподвижен, каждый отдельный фрагмент очерка и каждая из его частей — статичны, замкнуты в себе. Но, следуя в определенной последовательности, они создают образ в движении, обнаруживают неиссякаемые возможности словесного материала.

Мы воссоздали своеобразную художественную триаду, которая уходит своими опорами, исходными тезисами, во-первых, в объективную действительность, в правду жизни, делает ее своим содержанием; во-вторых, в сферу человеческого мышления, находит в изображаемом свой художественный смысл. Но и первое и второе осуществляется, конечно, не в чистом виде, как самостоятельные и чужеродные эстетическому элементы, как посторонний строительный материал, но в «снятом виде» в качестве внутренних стихий образа, который в их взаимодействии

и взаимном отношении находит свое собственное содержание, свой собственный смысл.

Условно разграниченная на три как бы самостоятельных пласта внутренняя структура образа существует в органическом взаимодействии этих пластов, превращается в систему, подчинена строгой организации по законам взаимодействия и единения всех ее элементов. Структура произведения может быть уподоблена огромному *художественному силлогизму*, в котором исходным тезисом является *необходимость объективная*, предстающая в образе действительность, второй посылкой будет *необходимость логическая*, т. е. могущая быть (как и всякое суждение) или ложной или истинной, тогда как в своем непосредственном воспроизведении реальность — истина сама по себе, потому что она есть.

Тезисы — первый и второй — как бы все время меняются местами и проверяют друг друга на прочность, как в научном мышлении дедукция и индукция позволяют выявлять в этом процессе все новые и новые стороны, скрытые потенциальные возможности.

И, наконец, синтез этих двух сторон — который *и есть художественный мир* или *художественная концепция мира*, не выразимая ни в каких иных средствах информации или логического моделирования, так как в этой своей специфике произведение ставит в особые отношения мир и человеческую сущность, чтобы найти человеческую действительность.

В результате художественного синтеза разных планов и возникает метаязык искусства.

«ПРЯМЫЕ» И «ОБРАТНЫЕ» СВЯЗИ

Капля за каплей наполняет бассейн, пруд, озеро, даже море. Но как бы много капель ни собрать вместе, частицы воды остаются в простых, одних и тех же отношениях между собою. Произведение литературы — это не скопление слов, а динамический содержательный образ, сотканный из неподвижного потока слов. Неподвижный поток — не оговорка. Имеется в виду внутреннее движение художественного содержания, зафиксированное в печатном

тексте. Застывший текст — графическая (по видимости неподвижная) фиксация движения от слова к слову. Момент введения следующего элемента «оказывается моментом нового взаимодействия» [20], в произведении происходит не накопление слов, а образуется «лавина» новых отношений. Накрепко свинченные слова находятся в подвижных, постоянно меняющихся отношениях между собой. Они все время взаимодействуют, притираются одно к другому и вместе — к третьему. На каждом шагу разрушая готовую окостенеть форму и вырываясь в новую сферу, они образуют более высокий строй, чтобы взрывом новых энергий выброситься дальше. Слова ломают стихотворные строчки, требуют переноса, не хотят считаться с синтаксисом и грамматикой, складываются в противоестественные сочетания, образуют непереводимые идиоматические сращения.

Слово оказывается валентным атомом, оно в состоянии присоединять другие, связываться и соединяться между собой, создавая цепи словесных полимеров. Чем более организованный текст, тем больше определяющих его условий, тем больше валентностей, непосредственных и опосредованных связей — или, как говорил Г. Винокур,— взаиморефлексий между словами.

Закон создания и усвоения произведения становится и первым законом его организации, законом логически-временной последовательности развертывания текста. Но ни о какой однолинейности, как мы убедимся, не приходится говорить. Чтобы войти в текст, мы отдаемся во власть потока, подчиняемся действию закона связей, как бы направленных от начала к концу, от первого слова ко второму, от этих двух к третьему, которые вместе обусловливают появление четвертого, и так без конца.

Складываясь в целое, каждый элемент подчинен закономерностям композиции, жанра, стиля, является мельчайшим звеном, в котором находят проявление эти закономерности. Прежде всего прокладывают себе дорогу закономерности линейной причинности, и мы имеем дело с

---

[20] Об этом см.: *Ю. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. Л., «Academia», 1924, стр. 11.

рядами, которые развертываются от первого элемента к последнему, а предшествующее определяет последующее:

Слезы людские, о, слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой,—
Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистощимые, неисчислимые,
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую, порою ночной.

Ф. И. Тютчев. «Слезы».

Все стихотворение — одна длинная зарифмованная фраза, которая превращена в текучую гирлянду слов. Здесь все как бы нарочито подчеркнуто — одно после другого, одно вытекает из другого, уже подготовлено. Редкий пример последовательного нагнетания эпитетов после определяемого слова: «слезы людские» (повторено дважды), «безвестные», «незримые», «неистощимые», «неисчислимые» — все эти определения брошены в поток пять раз повторенного «льетесь». И затем развернутое сравнение. Опять последовательное появление эпитета после определяемого слова, трижды выдержанное: «струи дождевые», «осень глухая», «пора ночная». Исключение из правила (по существу подчеркивающее направление общего движения) составляют слова: «ранней и поздней порой». Здесь последний член доминирует и обусловливает предшествующее, но, как уже сказано, это только задержка, динамическая пауза, завихрение, которое обнаруживает и подчеркивает силу течения, неудержимость общего движения, так последовательно выраженного повторами одних и тех же слов, нагнетением определений, эпитетов и развернутого сравнения к слову «слезы».

На «прямые» и «обратные» связи в словесно-стилистических отношениях можно найти намек уже у Г. Спенсера. «Белая лошадь» и «лошадь белая» — идентичные выражения, кроме, видимо, незначительного оттенка стиля [21]. Но возникающие здесь отношения носят неоднозначный характер. Слово «белая» наделено слабой моти-

---

[21] См.: *Г. Спенсер.* Сочинения. т. VI. СПб., «Издатель», 1899, стр. 128.

вирующей направленностью: белым может быть бесконечное множество предметов: кошка, собака, лошадь, корова, кролик, снег, бумага, потолок, облако и т. д. и т. п. Поэтому слово «белое» почти не «тянет» за собой никакого другого. Иное дело — слово «лошадь». Оно во многом ограничивает последующее словоупотребление. Оно более активно, особенно если речь идет об обозначении масти. Но здесь нет общих правил. Слово «гнедая», наоборот, само ведет за собой или предполагает определяемое слово и даже замещает его. Нельзя сказать «гнедая корова» или «гнедая собака». Но совершенно достаточно сказать «гнедая кляча» или просто «гнедая пристала». Приведенный пример — лишь элементарное указание на «валентность» слов и вытекающее отсюда их взаимодействие.

В художественном тексте эти силы сцепления, эти потенциальные возможности перерастают в закономерности организации образа.

Применительно к художественному контексту представляет интерес наблюдение К. Фосслера: в сцене с Франческой в «Божественной Комедии» Данте (часть 1, песня 5) героиня произносит много раз слово «amore», придавая ему всякий раз новый оттенок, смысловое и эмоциональное наполнение [22].

Или у Пастернака глагол «играть»:

Сколько надо отваги,
Чтобы играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.
Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.

«Вакханалия»

Один и тот же глагол получает всякий раз иное конкретное наполнение, когда после него идут новые слова:

[22] См.: *K. Vossler.* Sprache als Schöpfung und Entwiklung, S. 5.

овраги, река, алмазы, вино, подросток. Река «играет» не так, как играет вино, вино — по-другому, чем алмазы. Внутри неподвижного, застывшего, как лава, текста существуют вполне определенные силовые линии, спектр отношений, объективно в нем закрепленных и не зависящих от воспринимающего.

В основе восприятия литературного образа лежит развертывание его во временной и логической последовательности словесного ряда, строящегося от первого слова к последнему. Но возникновение и формирование образа сопровождается возвращением к предшествующему, удержанием и последовательной «реконструкцией» прочитанного, благодаря идущему далее.

Но, прибегая к термину «обратная связь» применительно к словесному произведению, необходимо сказать, что это скорее метафора, чем аналог того, что происходит в динамических системах. Так как мы заранее ограничили свою задачу изучением произведения как объективной данности, то за рамками рассмотрения остаются творческий процесс и акт восприятия произведения, другими словами, мы вычленили средний член сложных отношений, в которых произведение как таковое выступает посредником между творцом и потребителем [23]. Произведение, взятое изолированно от своего создателя и читателя, доступно рассмотрению лишь как потенциальная динамическая система или ее аналог.

Ю. Лотман в сходных случаях пользуется выражением «принцип возвращения» [24], который, пожалуй, более уместен, чем термин «обратная связь». Однако «принцип возвращения», указывая на субъективную акцию, оставляет без внимания объективную закрепленность подобной акции в художественном «коде» произведения.

В этой связи весьма нагляден тот же самый пример тютчевского стихотворения, где каждое предшествующее звено, поясняя последующее, вместе с тем и раскрывает-

[23] Внутри этих отношений пытается рассмотреть художественное произведение Ю. Филипьев в книге «Творчество и кибернетика» (М., «Наука», 1964). И в этом случае есть основания ставить вопрос о механизме обратных связей в творческом процессе, в процессе созидания произведения и его усвоения.

[24] См.: *Ю. М. Лотман.* Анализ поэтического текста, стр. 39.

ся в нем. Чтобы слова «слезы людские» превратились в развернутый эмоциональный образ, мысль должна вернуться к началу или по крайней мере удерживать это начало перед собой до последнего зарифмованного слова.

Пушкин, говоря о стереотипности традиционных рифм, писал, что «пламень» влечет за собой «камень». Из-за «чувства» непременно выглядывает «искусство». Это было одним из первых указаний на прямые отношения структуры в стихе. Первое слово почти автоматически вызывает к жизни второе. Но, как известно, рифма связывает строчки вместе, и это значит, что не только первое рифмуемое слово посылает нас вперед, заставляя предвкушать ожидаемый или неожиданный эффект сопряжения, но и второе слово существует не только для того, чтобы удовлетворить это ожидание, но и для того, чтобы «сработать» в свою очередь: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» [25].

Хорошо известен запрет на использование глагольных и падежных рифм, обычно объясняемый традиционным указанием на «бедность» таких рифм. Но в свете сказанного становится очевиднее смысловая недостаточность, которая стоит за такой бедностью: глагольная рифма — не рифма, как не рифма и падеж, потому, что она возвращает голое грамматическое совпадение, не возвращая и не обогащая смысла [26].

Рифма — частный случай организации поэтического текста, рассчитанного на указанное попятное движение мысли. В работах по поэтике говорится об усиливающих впечатление стихотворных повторах, припевах, рефренах, кольцевой композиции, которые придают произведению стройность, завершенность, организованную слаженность,— все это так. Но нас не столько интересует поэтическая функция подобных приемов, сколько общий и по существу всеобъемлющий принцип словесной организации текста, на основе которого и возможны все частные слу-

---

[25] *В. Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, М., 1959, стр. 105.
[26] См.: *В. Шкловский.* Жили-были, стр. 307.

чаи поэтики и стилистики. И прежде чем анализировать обратные отношения на литературном материале, скажем, что это, пожалуй, нигде так обнаженно не проявляется, как в некоторых приемах киноискусства. Возьмем голос за кадром. В первый раз он звучит с экрана как голос героя, слова вызваны реальной ситуацией. Мы еще не знаем, что будет. Происходящее подготовляет дальнейшее. А когда наступает слом в отношениях, изменение ситуации, и слова героя, и подчас целый диалог, который был вначале, звучит в новых условиях, в виде звукового клише, то слышимое не просто напоминает бывшее, но и, возвращая нас в прошлое, позволяет понять смысл и цену и тому, что было, и тому, что есть. Буквальное повторение одних и тех же слов и даже интонаций, благодаря образовавшейся уже дистанции, лишает произносимое простого удвоения или неподвижного тождества с самим собой превращает в факт движения образного содержания.

Возникает эффект дальнодействия. Та же самая закономерность менее обнаженно, но не менее действенно прокладывает себе путь в поэтических повторах и рефренах, различного рода авторской самоцитации, особенно частой в поэтическом тексте, в настойчивом подчеркивании отдельного доминирующего слова, которое становится словом — ключом целого поэтического фрагмента или даже целого произведения и которое меняет оттенки своих значений, эстетическую окраску, и в этом калейдоскопе возникает гораздо более целостный эмоционально-смысловой образ, который невозможен и непередаваем подчас вне такой «игры» словом.

Лев Толстой тонко чувствовал эту закономерность поэтического текста, сказав по поводу фетовского стихотворения «Осенью»: «Так выразиться в прозе: «Когда сквозная паутина разносит пити ясных дней» — было бы нелепо, а в стихах передается в короткой, хотя и неправильной фразе яркая, красивая картина» [27].

---

[27] *С. Л. Толстой.* Очерки былого.— В книге «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 180—181.

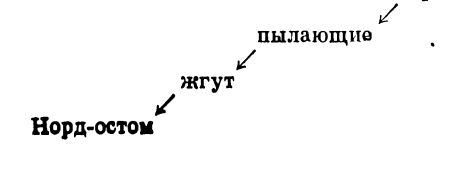
«Зори — жгут» — невозможное словосочетание в обычном языке. Вечерние и утренние зори горят холодным огнем. Но у Бунина контрастное словосочетание возникает естественно, воспринимается незаметно, как должное, как яркий поэтический образ, изобразительно-выразительная картина природы и переживания.

Чтобы такое словосочетание не выглядело инородным телом, оно должно быть подготовлено, мотивировано, включено в общий контекст, делающий его не только возможным, но необходимым. И, действительно, Бунин вводит определение «пылающие» зори и поясняет, что они жгут норд-остом, обжигают морозом. Становится возможной дважды мотивированная, безупречная в смысловом отношении такая фраза: «*Пылающие зори жгут норд-остом*».

Хотя слово «пылающие» семантически и подготовляет возникновение глагола «жгут», это все-таки ослабленная мотивировка, потому что смысловое объяснение поспевает в последний момент. И вот ударное слово выносится в начало. «Норд-остом» не замыкает, а открывает строку у Бунина. Творительный падеж требует глагола, а семантика первого слова объясняет иносказательный смысл этого глагола, и после «жгут» — «пылающие зори» свободно входят в строку, чуть ли не как обязательное дополнение к главному.

Слова ложатся одно к одному. Они пригнаны друг к другу рукой мастера. Прямая смысловая последовательность слов соединяет их в неразложимую инверсию поэтического ряда и возникает инверсированная бунинская строка: «*Норд-остом жгут пылающие зори*».

Первый член обнаруживает реальный смысл после того, как глаз охватывает всю строку, включая последний член. Строка в поэтическом своем оформлении — ярко выраженный пример обратных отношений, возвратных импульсов:



Строка «свинчена» с двух сторон. Или лучше сказать, она, как туго натянутая струна, звенящая при малейшем прикосновении к ней в любом месте. Она едина с начала до конца и с конца до начала: «норд-остом жгут пылающие зори» и «зори пылающие жгут норд-остом». В этом секрет цельности строки от первого слова до последнего и от последнего до первого. Строка читается в обоих направлениях. Во встречных потоках происходит не пейтрализация, а эмоционально-смысловое «самовозбуждение» слов.

Мы взяли стихотворение Бунина, поэта, часто задевавшего абсолютный блоковский слух, и сделали это потому, что выбранный пример «наглядно» демонстрирует рассматриваемую закономерность прямых и обратных отношений с максимальной выразительностью в таком редком случае преднамеренной запрограммированности от начала к концу и обратно всех элементов стихотворения.

Искусственность подобного построения ощутима, но она и придает наглядность тому, что в поэтическом мире, скажем того же Блока, находится под спудом, хотя столь же непреложно действует и там. О том, что первая строка разбираемого стихотворения не произвол, а ступень действительных отношений, свидетельствует дальнейшее. По тому же принципу выдержана и строка: «острей горит вечерняя звезда». Действительно: «звезда вечерняя горит острей».

Две строки одна после другой легли на бумагу. Каждая «прошита» особыми словесно-смысловыми связями от начала до конца. И закономерность, действующая в них, распространяется на стихотворение в целом, заданы не только тема, эмоциональный настрой, но и ритм, стилистический ключ. «Зори» и «звезда», вынесенные в конец строк, задают рифмующиеся с ними слова «море» и «всегда», от которых опять-таки расходятся кругами мотивировки, возникает обратное движение мысли: море — зеленое — взволнованное — еще огромней, чем всегда. Четверостишие сложилось. Мысль потрудилась над его созданием, как ткацкий челнок, она сновала туда и обратно. И если каждая новая строка, подверстываясь к прежним, открывала дорогу для следующего такта, а первое четверостишие вело за собою второе, то уже сделанное, в свою

очередь, получило окончательную смысловую завершенность из последующего. Первое четверостишие без второго ничего не говорит, оно — пейзажная зарисовка и не больше. Но оно преображается в единый поэтический комплекс, когда дальше следует:

Закат в огне, звезда дрожит алмазом.
Нет, рыбаки воротятся не все!
Ледяно-белым, страшным глазом
Маяк сверкает на косе.

«Норд-остом жгут пылающие зори...»

По видимости, это все та же пейзажная миниатюра с вариациями и реминисценциями. Но теперь чисто пейзажная зарисовка обрела зловещий смысл, хотя «фактическое», словесное содержание всех восьми строк, казалось бы, не выводит за пределы обыденного вещественного содержания: заря — звезда — море — закат — маяк. Подобно тому как принцип прямых и обратных отношений в разобранных выше строках наполняет их внутренним содержанием, точно так же, вступая в действие применительно уже к строфам, он вызывает к жизни содержание целого. Оно возникает из повторения, из своеобразной симметрии строф: пылающие зори — закат горит, горит вечерняя звезда — звезда дрожит алмазом; зеленое взволнованное море — ледяно-белый свет маяка. Заколдованный круг, из которого нельзя вырваться. И среди мертвенной стихии безысходности — живой голос отчаяния, человеческий истошный крик: «нет, рыбаки воротятся не все!» После нагнетания примет надвигающейся катастрофы — последняя пейзажная деталь — маяк сверкает на косе. Деталь превращается в поэтический символ — сверкнул страшный ледяно-белый глаз судьбы. Место полярного пейзажа заступает картина безысходности. Мы должны были дойти до последнего слова и мысленно охватить прочитанное, чтобы разрозненные зарисовки превратились в художественную концепцию мира. Из словесного материала строится изображение, из картины рождается осмысление изображаемого сначала в прямом, затем в более глубоком и всеохватывающем значении.

И в двусторонней мотивированности структуры возникает замкнутое, стянутое в единый узел целое, которое как данная неповторимая художественная форма закрепляет концепцию произведения. Эта концепция перестанет существовать как эстетическая данность, стóит стихотворение передать теми же словами, но не сохраняя ритма или рифмы, излагая содержание стихотворения в прозе. Исчезновение из произведения чего-то очень существенного в результате подобной операции выявляет словесную структуру и ее значимость.

Мы подошли вплотную к реализации принципа содержательной формы, т. е. превращения формы в содержание, что, собственно говоря, и позволяет говорить о произведении не только как о замкнутом в себе художественном организме.

Формальная поэтика много занималась изучением приема обрамления. Было показано, что он выполняет функцию эмоционального усилителя, увеличивает впечатление от целого, служит звеном композиционного и ритмического завершения этого целого.

Но трудность заключается в том, чтобы, наряду с объяснением общей функции приема, раскрыть его содержательный момент, реализуемый именно в данном произведении.

Поэтому наряду с выявлением общих примет монолога, диалога, хорового начала в повествовании или общего смысла драматического, эпического или лирического рода искусства необходимо уметь в контексте определенной поэтической системы находить его неповторимо-значимый смысл. Ведь наряду с общим содержательным моментом, который проявляется как овеществленное содержание, как память жанра, каждый прием имеет конкретное содержание, возникающее в данной системе.

Кольцевая композиция становится средством прямого воплощения содержания, например, у Лермонтова в его известном «Сне»:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя,

И далее — вроде «замедленной съемки»:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор...

И потом:

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

И финал, возвращающий к началу:

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Пойдем в раскрытии содержания от того, что дано. Два противоположных полюса в двух строфах: юг и север, долина Дагестана и родимая сторона. Он и она. Смерть и жизнь. Любовь и вечная разлука. И две строфы, которые начинаются одинаково: «И снился мне...» — третья строфа. «И снилась ей...» — строфа пятая. Один и тот же глагол «снился», как два направленные навстречу друг другу поэтических луча, которые встретились и слились для того, чтобы выразить трагическую концентрацию человеческих сил в одной точке. В структуре стиха воплощена разлука-свидание, передано не на словах, а в поэтическом осуществлении победы любви над смертью, победы, которая, как вспышка молнии, должна оттеснить темноту ночи, утвердить неизбежность. Чудо совершается не во «сне», о нем не рассказывается, оно присутствует в стихотворении. Поэт, работая над текстом, отказывается от эпитета «чудный» сон, потом «волшебный», потом «черный». В окончательной редакции появляется «грустный», а в следующей строке сказано совсем просто: «и снилась ей...»

Вне реализованного в поэтике стиха содержания перед нами будет банальная мысль о встрече влюбленных в спо-

видении — и только. Глубинная суть произведения закреплена в строе и организации формы произведения, в его композиции. Формальный прием становится целиком содержательным и ни минуты не может существовать вне этого целого.

И хотя рассмотренная закономерность предстает в стихотворном тексте, она действует в любом художественном организме. Гартман называет эту закономерность применительно к музыкальному искусству феноменом прогрессивно нарастающего музыкального единства [28].

И нет оснований не видеть прогрессивного нарастания художественного единства при восприятии словесного произведения. Не случайно многие писатели подчеркивали близость своего композиционного принципа с законом контрапункта, называли свои произведения симфониями (А. Белый, Т. Манн). И сколько бы ни старался писатель внести момент неожиданности, слома, отрицания отрицания для подчеркивания «несделанности» произведения, оно, оставаясь в рамках искусства, целиком подчинено закону эстетической необходимости, симфонического соподчинения. Замечательным примером глубокой организации могут служить «Братья Карамазовы» Достоевского, где каждая версия отцеубийства мотивирована всем предшествующим, но вносит совершенно неожиданную интерпретацию, которая в свою очередь не заставляет отбросить сообщенное ранее, а помогает увидеть и факты и характеры всех участников драмы каждый раз в новом свете, пока заключительный аккорд не свяжет все в единое целое.

Такое произведение обычно претендует на повторное чтение, при котором и происходит прояснение логики бесчисленных связей и взаимосвязей внутри многослойного целого. Т. Манн прямо говорит, что только повторное обращение к его «Волшебной горе» позволит получить достаточное представление о содержании и смысле книги. То же самое справедливо и в отношении фильма Феллини «Восемь с половиной».

Произведение, примечательное и спорное во многих отношениях, занимает нас в той связи, в которой оно —

---

[28] *Н. Гартман.* Эстетика, стр. 175—178.

пример настолько целостного зрительного образа, что при первом «прочтении» почти невозможно выделить и достаточно четко разграничить, где происходящее отнесено к настоящему, а где оно в прошлом или всего лишь возможное, где реальные события «сегодняшней» жизни героя, а где воспоминания или мечты, сновидения или грезы. Все это дано единым потоком, как внутренний строй жизни героя. Хаос жизни оборачивается фантасмагорией существования личности под натиском импульсов внешнего мира и внутренних впечатлений. Личность, чтобы остаться личностью, должна все это организовать для себя и в себе. Сопротивление материала при этом так возрастает, что создателю фильма приходится закодировать сам процесс образования определенного художественного целого в названии, лишенном «вещественного», конкретного содержания.

И тут мы сталкиваемся с композиционно-содержательной и организующей ролью названия в произведении. В словесном произведении оно первый акт художественного восприятия. Оно диалектично в самой своей сущности, являясь всего лишь первым элементом общей структуры и уже представляя в себе произведение в общем и целом.

«Господин из Сан-Франциско», «Крейцерова соната», «Выстрел» — одно, два, три слова подобно стрелке компаса обозначают отправную точку на горизонте неведомого мира, служат нитью Ариадны среди лабиринта событий и людей.

Название «Война и мир» — ключ к роману Толстого, но оно бесполезно, как ключ без замка, пока книга не прочитана. Оно не позволит нам раскрыть главную мысль художника или обнаружить полноту и емкость собственного художественного содержания и философского смысла.

Это еще более справедливо в отношении «Анны Карениной», где имя героини до знакомства с ней не более чем чисто звуковой образ. И все же, даже самое малоговорящее, казалось бы, обозначение произведения — отправная и весьма существенная точка для кристаллизации образного строя, того, что предстанет перед нами, и того, как это должно быть воспринято, понято, оценено.

Ровным счетом ничего не зная еще о романе, по одному его названию мы делаем первый шаг в мир толстовских героев, в поток главного движения образной системы.

Название книги выполняет роль рамы произведения. Но эта рама — пустое без самой картины и вместе с тем организующее начало: формальная конструкция, охватывающая произведение в целом; то что выделяет картину из совокупности других предметов, порог между реальными вещами вокруг нас и художественным вымыслом и одновременно приглашение войти в этот новый мир [29]. Название произведения наглядно демонстрирует сквозные, разнонаправленные связи в романе. Оно служит отправным пунктом для первого толчка восприятия и определенным импульсом для последующей концентрации содержания в определенном ракурсе.

Открыв «Анну Каренину» и читая о Долли, Стиве Облонском, Левине, Кити и Вронском, мы почти бессознательно и сразу же начинаем соотносить их с «главным именем» романа. И ступень за ступенью происходит организация материала по заданному направлению. Это как бы первый элемент в прямом порядке восприятия произведения и вместе с тем последний член «обратной связи», смысл и значение которого полностью прояснится, когда мы закроем книгу. Заглавие, возникнув как условное, «кодовое» обозначение содержания книги, само совершенно бессодержательно в первый момент. Оно медленно наполняется своим истинным смыслом и содержанием. Прочитав «Анну Каренину», мы видим за названием не только героиню романа, но и в самом заглавии воспринимаем зафиксированную глубокую коллизию, драматическое и даже трагическое противоречие: «Анна» против «Карениной».

Сказанное по поводу заглавия книги, в еще большей мере, должно быть отнесено и к эпиграфу: «Мне отмщение, и Аз воздам». Эпиграф выступает как бы в качестве

[29] Н. Гартман пишет о функции рамы в живописном произведении: «Если бы она совсем исчезла, то картина не могла бы действовать, как картина... феномен рамы в живописи является не внешним, а существенным. Он служит отделению от реальности, он противодействует нехудожественной иллюзии» (*Н. Гартман.* Эстетика, стр. 147, 151).

придаточного предложения к заглавию произведения. Одно называет явление, другое поясняет. Можно это соотношение представить и несколько иначе. Одно адресовано к тематическому содержанию книги, другое — к его идее. Но художественная их функция одинакова.

Рассмотрим эти отношения на другом примере: вертолет несет фигуру Христа, распростершего объятия над Вечным городом в фильме Феллини «Сладкая жизнь». И тут же: машины сгрудились на перекрестке, человек, как одержимый, бьется в автомобиле, стремясь вырваться на свободу из железной коробки. И вдруг, о чудо! Вслед за надувающейся воздушной колбасой он вырывается через окно и летит в небо, над скопищем людей, машин, домов. Освобождение приходит ненадолго, оно призрачно. Вознесшийся низвержен вновь на грешную землю. Так строится пролог к другому фильму Феллини — «Восемь с половиной».

Поэтика такого приема обнажена до предела. Эффектная сцена интригует непонятностью и вводит в картину, а конец возвращает к началу, наполняет, казалось бы, бессодержательный трюк глубоким смыслом, видишь героя Феллини с его настойчивой устремленностью вырваться из мутного потока повседневности, мучительной похоти, жажды порока, пресыщенной опустошенности и ощущаешь полную невозможность это сделать. Первоначальные кадры включаются в общее движение. Прямое их значение становится метафорическим, многоплановым. Произведение надстраивается ярус за ярусом.

Обратные связи эпиграфа и повествования, различных частей текста переходят в отношения целых фрагментов и композиционных элементов, становятся организационным принципом построения сюжета, алгоритмом всего произведения.

Но вернемся к роману Толстого.

Его первая фраза: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» — по существу второй, внутренний эпиграф, который носит более частный характер, чем первый, основной, и потому введен непосредственно в текст, открывает его, а не предшествует ему. Но он имеет гораздо более общее значение, чем характеристика происходящего в доме Об-

лонских, и поэтому звучит как афоризм. Он художественно раскрывается в сравнении отношений Стивы Облонского и Долли, Анны и Каренина, Анны и Вронского, Левина и Кити, Левина и Анны. Повествование же начинается собственно со второй фразы: «Все смешалось в доме Облонских».

После заглавия три последовательных приступа, один за другим. Эпиграф, афоризм-сентенция и, наконец, первая фраза. Эпический прием ретардации. Невозможность начать сразу, с места, единым махом. Каждый раз задержка, вызывающая накопление энергии. И только с третьего такта повествование пошло фраза к фразе, каждая должна дать необходимое «количество движения» целому — большому и сложному. Оставшись за пределами непосредственного восприятия, любой элемент повествования продолжает существовать и взаимодействовать со всем тем, что было до него, и с тем, что будет после, и в результате этого взаимодействия все время меняется он сам и преобразуется, обогащается то целое, в которое он входит. После каждого такого художественного «кванта» совершается «выделение» нового смысла и формирование нового единства.

Классическая толстовская фраза: «Все смешалось в доме Облонских» — это рывок, с которого тронулось повествование, пошла разматываться словесная нить. И вместе с тем еще почти бессодержательная при первом прочтении: «Все смешалось...» — как нельзя более подходящее обозначение для неопределенности. А уточнение: в доме Облонских — ничего не говорит тому, кто пока еще знать не знает, что это за дом, кто такие Облонские, почему все смешалось здесь и т. д. и т. д. Раскрытию этих неизвестных служит введение новых: «Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме». Жена, муж, гувернантка — пока это слова — знаки для читателя, который еще не знает и не «видит» их.

Идет текст, казалось бы, не отличающийся от всякого другого, нехудожественного. Фраза — адекватная любой аналогичного качества. Не в состоянии сделать этого и самый глубокий логический анализ. Эстетики любят в

трудные минуты прибегать к указанию на спасительное единство общего и индивидуального, логического и эмоционального. Если это можно сделать в отношении приведенных фраз, то в той мере, в какой это подойдет к любой фразе, любому предложению в любом контексте.

И все-таки было бы грубейшей ошибкой считать на этом основании начальные фразы романа вкраплениями нехудожественного текста, инородным конгломератом. Два обстоятельства удерживают от этого — внутреннее стилистическое единство текста и художественная организация целого. Точно так, как название книги оживает и наполняется содержанием по мере ее чтения, то же происходит и с каждым элементом произведения. Они — необходимые проводники мысли и фантазии от начала к концу и от последующего к предыдущему, и в этом своем качестве служат становлению образа.

Действие закона прямых и обратных отношений простирается на каждое слово, на каждое предложение и фрагмент, на весь текст, включая фигуры умолчания, пропущенные события и факты, которые впоследствии дают о себе знать, и т. д. Звено за звеном, штрих за штрихом, мазок за мазком идет работа писателя. Все еще неопределенно, за исключением уточняющих деталей, воспринимаются слова: «Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома». Но, как только образовалось известное ощущение перспективы, возникло представление о форме, заданной названием, эпиграфом, первыми фразами, начинается процесс кристаллизации: «На третий день после ссоры князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете,— в обычный час, то есть в восемь часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своем кабинете, на сафьяновом диване». И возникает живописный фрагмент, выполняющий репрезентативную функцию. Происходит подстановка на место слова «муж» — «князь Степан Аркадьич Облонский», портрета и характеристики, а лучше сказать самохарактеристики персонажа, работа мыслей и движения чувств. Каждая деталь дает представление о человеке, но чем больше сведений о нем мы получаем, тем меньше его знаем. Мы в состоянии уже ответить на вопрос, кто такой Стива Облонский. Но было бы неоправданной самонадеянностью

предполагать известным, *каков* он. Уместно вспомнить слова самого Толстого, сказанные о трудных раздумьях его героя: «Ответа не было, кроме того общего ответа, который дает жизнь на самые сложные и неразрешимые вопросы». Сам художник стремится дать не общий ответ, а превратить общие и назывные определения — муж, князь — в художественную концепцию конкретной, все время меняющейся личности Степана Аркадьевича Облонского. И подобная задача существует применительно к каждому. Происходит представление героев читателю — Долли, Левин, Кити, и ходом этого представления развивается действие. Персонаж раскрывается с разных сторон.

И когда кажется, что он совершенно ясен и понятен, начинается непонятное, мы не узнаем его: Каренин преображается у постели умирающей Анны. Вронский вдруг решает стреляться, Левин открывает в себе неизведанное, столкнувшись с Анной Карениной. Сама Анна в начале и конце романа — два несовместимых человека.

Возникает постепенно емкая художественная концепция, которая неизмеримо содержательнее, объемнее, чем образующий ее словесный текст. Но в этом нет ничего ни мистического, ни иррационального. Это процесс кристаллизации образа, создания произведения, творческий процесс его организации и самоорганизации.

Мы постарались показать общую закономерность, которая проявляется применительно к заглавию, эпиграфу, начальным фразам произведения. Но ее действие последовательно распространяется на характеры, сюжет, композицию, конфликт, продолжается применительно к любому элементу целого. Исключение, может быть, составляет эпилог, который включается в текст как часть, не мотивированная всем предшествующим и предназначенная как бы со стороны осветить данное в произведении.

Механизм прямых и обратных отношений служит одновременно и механизмом превращения микроструктуры в макроструктуру.

Книга прочитана и отложена. И ее заглавие — «Анна Каренина» — теперь наполнилось глубоким конкретным содержанием. Мы шли словно со ступени на ступень, от названия романа к его эпиграфу, от эпиграфа к зачину, от

зачина к первым фразам и так до эпилога. Происходило накопление элементов, писатель делал петли, которые затем завязывались в крепкие узлы, определяющие характеры, конфликты, сюжет. Поражаешься той удивительной концентрации письма, образующей с первых абзацев «силовое» художественное поле, которое начинает «втягивать» в себя все новые элементы, располагая их по определенному принципу, как бы запрограммированному с первых же слов, с первых же тактов повествования, не навязанному извне, а заложенному во внутренней сущности содержательной формы. Узел ложится к узлу. Виток спирали к витку.

«Но что же делать? Что делать?» — спрашивает Облонский себя и сугубо личное, мотивированное ссорой с женой отчаяние, «эмоциональный жест человека», безотчетный, лишенный внутреннего смысла, сразу же претендует на нечто большее, чем на простое указание внутренней растерянности, смятение. Та же фраза повторяется при первой попытке примирения с женой: «Но что же делать? Что делать?». Это — конкретно-психологическая мотивировка.

Вместе с тем Левин в первые же минуты нашего знакомства с ним произносит, признаваясь в неспособности к земской деятельности: «Но что же делать?». И два таких разных характера — Облонский и Левин — в двух несхожих ситуациях говорят одну и ту же фразу. И это не случайное совпадение, не забывчивость писателя. Объем понятий расширяется, переносится из сферы личной жизни в сферу общественной деятельности.

А заветный вопрос, повторяясь и варьируясь, звучит снова, превращается в полуутверждение, в полусомнение:

«Что ж делать, так мир устроен». Первый круг замыкается, делать нечего. Так устроен мир, и его следует принимать, каков он есть: «Ты сам цельный характер,— говорит Облонский Левину,— и хочешь, чтобы вся жизнь слагалась из цельных явлений, а этого не бывает. Ты вот презираешь общественную служебную деятельность, потому что тебе хочется, чтобы дело постоянно соответствовало цели, а этого не бывает. Ты хочешь тоже, чтобы деятельность одного человека всегда имела цель, чтобы

любовь и семейная жизнь всегда были одно. А этого не бывает. Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света».

Если бы жизнь была одноцветной, однотонной, однолинейной, мучительного вопроса не существовало бы. Но только отзвучало снисходительно-примиряющее поучение Облонского, «дескать, делать нечего», как он сам обращается за помощью-советом к своему другу: «Что же делать ты мне скажи, что делать?» Это звучит требовательно, но выражает неудовлетворение жизнью. И вопрос-заклятье повторяется вновь, возникает в других контекстах, обогащаясь оттенками, бросая мысль из стороны в сторону, заметая следы, чтобы быть не прямолинейной конструкцией, а живой проблемой.

Анна, приступая к трудному разговору с Долли, невольно повторяет обращение своего брата, походить на которого ни за что не хочет: «Но, Долли, что же делать, что же делать? Как лучше поступить в этом ужасном положении? — вот о чем надо подумать». Левин, возвращаясь к себе в деревню, думает: «Ну что же делать?.. Я не виноват. Но теперь все пойдет по-новому... Надо биться, чтобы лучше, гораздо лучше жить...».

Это нагнетание общего для всех мотива, но глубоко художественное, без насилия над материалом. Вопрос варьируется наподобие музыкальной темы, он проходит различные стадии генерализации и звучит как лейтмотив, как бы в pendant к роману Чернышевского, посвященному проблемам любви, счастья, смысла жизни, будущего страны.

Что делать? Этот вопрос тяготеет над Облонским, Левиным, Анной и даже Карениным, для которого раньше подобного вопроса совсем не существовало, он маячит перед всем обществом, перед Россией. И одновременно это своеобразное средство художественного ускорения и действия романа и его внутреннего тонуса, это то, что безостановочно гонит нас вперед, заставляет искать ответа на поставленный вопрос, торопит думать и чувствовать. Входящий в синтаксической форме вопрос, в своем содержательном выражении раскрывающийся как огромная идейная проблема, в поэтическом своем выражении он звучит как императив: вперед! вперед!

И «по крупицам» накапливаемые знания о судьбе героев, о раздумьях и поисках Левина, о трагедии Анны — все это стремительно заполняет открытые «проклятым вопросом» емкости. И мы снова оказываемся в «магнитном поле» встречных потоков; вопросы мчат нас все дальше и дальше, ответы летят обратно, должны найти вопрошающих.

В каждой сюжетной плоскости — свои линии восхождения, падения, свои кульминации,— и стремительное движение, нагнетаемое прямым вопросом, сменяется элегическими интонациями, вопросом-раздумьем, полувопросом-полуответом. Кити после отказа Левину говорит: «Жалко, жалко, но что же делать? Я не виновата». И как вариация все той же темы вновь возникает в диалоге княгини и князя Щербацких: «Да, помилуй, ради самого Бога, князь, что я сделала?... — Что вы сделали? А вот что...» И снова: «Да, что я сделала?» Анна после встречи с Вронским: «Что я сделала, и что могла сделать?».

Это уже не ответы на вопросы, а вопросы на ответы, которые надо искать раньше, в том, что уже произошло, что было сделано и последствия чего теперь уже приносят плоды.

И снова возникает рефрен: «что делать?», обретая трагическую окрашенность, страшный смысл надвигающейся катастрофы: «Аннушка, милая, что мне делать? — рыдая, проговорила Анна, беспомощно опускаясь на кресло»; «А когда видишь правду, что же делать?» — думает она. И в минуту развязки: «Я знаю, что мне делать». И от автора: «Она поняла, что ей надо делать».

Вопрос перестал быть вопросом, слова звучат категорически, но в них гибель, а не выход из положения. Это слова горькой решимости — она будет против Вронского против всех, кто мучил и загнал ее в безвыходное положение, и вместе с тем — это жалоба — «что вы со мной сделали». И перед нами все содержание романа возникает как грандиозная панорама, «прошитая» организующими ее силами как бы вдоль и поперек.

К. Бремон в «Логике повествовательных возможностей» отмечал, что повествователь, стремящийся построить события в определенной временной и логической последовательности, имеет только одну возможность —

связать изображаемое «воедино в некоторое поведение, ориентированное на финал» [30].

Структурная сущность всякого высказывания (и, следовательно, словесного произведения как определенной суммы высказываний) заключается в его линейном характере [31]. Но целостная объемная система образов в произведении предполагает его общее содержание, образ наполняется интегрированным смыслом. Итак, происходит превращение «линейного» измерения материала низших уровней организации повествования в многомерную систему со многими измерениями. Нечто подобное мы встречаем при развертывании светлых и темных импульсов в строку, а строк в «картину» на телевизионном экране.

Все элементы повествования находятся в многократном и разностороннем взаимодействии и дальнодействии. Именно такому художественному дальнодействию служит в романе Толстого эпизод гибели сторожа.

Дочитав до последней трагической сцены, мы вдруг понимаем глубокий внутренний смысл первоначально столь малозначительного эпизода.

Под колесами поезда, который привез Анну в Москву, гибнет сторож. Несчастье происходит сразу же после первой мимолетной, ничего не значащей, казалось бы, встречи Анны и Вронского. «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидел, что губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы. Что с тобой, Анна? — спросил он, когда они отъехали несколько сот сажен.

— Дурное предзнаменование,— сказала она».

Как тревожная нота, возникает мотив трагического предощущения. Это посылка вперед, как бы намек, который должен быть осмыслен и осознан. И рядом такая же конструкция ввода других основных мотивов романа.

В самом начале сказано: «Сквозь морозный пар виднелись рабочие в полушубках, в мягких валеных сапогах, переходившие через рельсы загибающихся путей.

---

[30] *К. Бремон.* Логика повествовательных возможностей.— В кн.: «Семиотика и искусствометрия». М., «Мир», 1972, стр. 134.

[31] См.: *Jiří Levý.* The Meanings of Formsand the Forms of Meaning.— «Poetics — Poetyka — Поэтика», II. Warszawa, 1966, str. 45—46.

Слышался свист паровика на дальних рельсах и передвижение чего-то тяжелого». Самое простое описание, исподволь подготовляющее к возможности несчастного случая. И когда несчастье случилось, и сторож погибает под колесами поезда, становится понятно, к чему было сказано о рабочих в полушубках, переходивших через рельсы.

Но другой смысл сцены раскроется только много позднее. Он подготовляет не только несчастный случай, которого могло и не быть в жизни, но и по существу выступает той «партией», которая вводит в произведение неотвратимое несчастье. На жизнь Анны надвигается «что-то тяжелое», это больше, чем предзнаменование. Это тема рока или обреченности, которая входит в роман вместе с Анной. Но ни она, ни читатель еще ничего не знают об этом и не должны знать [32]. Мы получаем первый художественный импульс, смысл которого неизвестен до времени, но в своем месте этот импульс получит удвоенную силу. Мы видим пока Анну, когда «сдерживаемая оживленность играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой». Как непохожа она на ту обреченную, «которая будет ждать приближения товарного поезда, еще не зная, что ей делать». И вдруг вспомнит о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским. «Анна на самоубийство быстро и окончательно решается только тогда, когда мужик, работающий что-то около рельсов, напоминает ей мгновенно все прошлое, начиная от работника, раздавленного на рельсах при первой их встрече с Вронским» [33],— писал К. Леонтьев, очень точно указывая, что до этого мгновения (несмотря на то, что уже все определившее участь Анны свершилось) она не знала, что она с собой будет делать. Это отсылка назад.

И вот пока ей говорят: «... ты сияешь счастьем и здоровьем» (слова Долли, сказанные ей с завистью) или

[32] Если бы читатель знал или мог догадаться заранее о предназначении этого эпизода, о его заданности, художественное значение его тотчас исчезло бы, возникло чисто утилитарное, дидактическое.

[33] *К. Леонтьев.* О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль, М., 1911, стр. 40.

пока она слышит: «Какая ты счастливая, Анна!.. У тебя все в душе ясно и хорошо»,— силы, направляющие не ее судьбу, а повествование к трагической развязке, уже приведены в действие. Как уже сказано, мы ничего о них не знаем и не должны знать, но произведение совершается в своей внутренней необходимости. А приведенные слова о здоровье и счастье Анны своего рода завязка «от противного» к страшной внутренней драме, что разразится в душе Анны, своеобразный эмоциональный контраст, который приуготовляет страшный мрак трагедии и небытия.

Если прямая завязка, встреча Вронского и Анны, открывает сквозное действие романа, то «обратная» вводит в душевную драму человека, но вводит как бы с обратным знаком, так что лишь постепенно раскроется ее смысл. Гибель стрелочника и слова Долли звучат сначала в прямом, непосредственном их значении, но сколько в них неведомой глубины, которая озаряется постепенно. По мере движения вперед, по мере того, как мы узнаем об отношениях между Анной и мужем, по мере того, как «дурное предзнаменование» начинает сбываться, мы получаем представление о мнимом счастье и истинном несчастье героини, которая платит жизнью за право на счастье, на смысл жизни.

Прологом к «обратной» завязке служит удивительный портрет Анны, которая еще ничего не знает и уже как бы знает все наперед. Эта женщина с «улыбкою, волновавшеюся между губами и глазами». В спрессованной до взрывного лаконизма характеристике-портрете — весь человек, попавший на колею роковой судьбы, между Карениным и Вронским, любовью и смертью. Спустя несколько дней «лицо ее казалось усталым, и не было на нем той игры просившегося то в улыбку, то в глаза оживления». Борьба мысли и чувства, долженствования и хотения уступит место всепоглощающей страсти, и появляется совершенно иная женщина. Вспомним эту удивительную портретную зарисовку: «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском...»

Нужно было быть Толстым, беспощадно смелым мастером, чтобы сказать: «лицо... блестело ярким блеском»,

вставить это в совершенно конкретный реалистический контекст, рядом с кистями башлыка, рядом с обыкновенными словами: «Ты не в постели? Вот чудо!...» Прием потрясающего реализма при всей условной абстрактности, ведь «блестело ярким блеском» — слова, отнесенные не к стеклу, зеркальной воде, сверкающим предметам, а к человеческому лицу. Естественные движения, поза, опущенная голова — и вместе с тем блестящее лицо!

В сочетании двух планов: конкретно изобразительного в бытовых деталях и переносного, выразительного в эпитете к лицу — зафиксирована потрясающая художественная смелость.

Достаточно приведенного примера, чтобы увидеть, что для реализма нет запретных зон и противопоказанных художественных средств. Все дело в общих принципах, в системности, в организации элементов в художественную концепцию. Употребление приема определяется его мотивированностью и функциональностью.

В «Анне Карениной» Толстой позволяет рискованно-смелый прием от себя, от автора, прямо и непосредственно, чтобы в двух словах сконцентрировать фантастическую энергию, способную привести в движение все последующее.

Без смелого отбрасывания правдоподобной оболочки образа, без почти катастрофического прорыва эстетической энергии остался бы совершенно не значащим стереотипный эпитет «страшный», который входит в повествование и вместо неопределенного и избитого значения получает неожиданно конкретное содержание. Блеск лица Анны напоминает «страшный блеск пожара среди темной ночи». И Каренин «говорил и смотрел на ее смеющиеся, *страшные* теперь для него своею непримиримостью глаза и, говоря, чувствовал всю бесполезность и праздность своих слов». (Курсив мой.— *Н. Г.*)

Если бы писатель не нашел эту необходимую в данном месте деталь, которая, как вспышкой, осветила все вокруг себя и стала глубокой эстетической мотивировкой последующего, то сцена объяснения Анны с мужем превратилась бы в тысячу и тысячу раз переживаемую вариацию обманутого старого, нелюбимого мужа и снизила образ Анны настолько, что сразу бы сделалась не-

возможной трагическая трактовка темы, и зазвучала обычная мещанская мелодрама. Добродетельный муж и порочная жена, как в значительной степени и получалось в ранних толстовских замыслах, развеянных, когда рядом с сугубо житейско-морализаторскими мотивировками вспыхнуло смелое эстетическое освещение, заставившее в контексте целого зазвучать и раскрыть образы по-новому, удивительно глубоко и неожиданно даже для самого художника. Честная Анна обманывает мужа естественно, просто: «Со мной?— сказала она удивленно, вышла из двери и посмотрела на него.— Что же это такое? О чем это? — спросила она садясь.— Ну, давай переговорим, если так нужно. А лучше бы спать.

Анна говорила, что приходило ей на язык, и сама удивлялась, слушая себя, своей собственной лжи». Но в ее словах — не мелкая, обыкновенная, житейская, трусливая ложь, а не осознанное еще никем и самой Анной перерождение. Она еще не знает, что стала человеком с ярким блеском лица, еще не понимая этого, она ужасается своим словам, которые не могла произнести прежняя Анна и которые поэтому ложны. Но они ложны лишь по форме, но не по существу. В них выражена самая главная правда новой Анны. И то, что было ложью по форме, сразу же после объяснения позволяет Анне понять истину. «Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела». Пусть в страшном призрачном свете страсти, но она видит право человека на счастье, и это наполняет ее преступной радостью. «Ну-с, я слушаю, что будет,— проговорила она спокойно и насмешливо.— И даже с интересом слушаю, потому что желала бы понять, в чем дело».

Ложь — это только форма, только тот неверный свет, который освещает сейчас мир вокруг Анны, но она смело и честно идет навстречу мужу и каждым своим сдержанным ответом как бы бросает смело и дерзко:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда, не боюсь
Ни ножа, ни огня.

Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю...
А. С. Пушкин. «Цыганы»

Земфира прямо говорит это в романтической поэме. Анна при первом объяснении с мужем в реалистическом повествовании говорит то же самое, но не словами — «ярким блеском» лица. Что это так, легко убедиться: пройдет совсем немного времени, когда она произнесет: «Я слушаю вас и думаю о нем. Я люблю его, я его любовница, я не могу переносить, я боюсь, я ненавижу вас... Делайте со мной, что хотите».

Толстой отказался от описательной передачи образа страсти, и один из первых попытался дать ей прямое обозначение. «Лицо ее блестело ярким блеском» — не мимоходом брошенное словосочетание. Этот безусловно символический микрообраз несет большую эстетическую нагрузку. Он сближен, как мы помним, со «страшным» блеском пожара в ночи, задает тон последующему. В реалистическом синтезе он получает определенную огласовку, не выпадает из общего строя, а становится существенным конструктивным моментом. Сочетание двух планов задано уже в микроструктуре: кисти башлыка, которыми на ходу играет Анна, и яркий (страшный) блеск лица — бытовая и символическая детали, каждая входит в свой образный пласт, разрастается в два плана. Один — внешние отношения Анны и Каренина, свидетельствующие о призрачном и ложном благополучии; по законам этих отношений Анна превращает все в игру, которую начинает с поразительным самообладанием и находчивостью; другой — внутренний мир Анны, невидимое (лицо Анны, конечно же, не блестит!), но реальное, прорывающееся вовне состояние, которое Каренин сразу же «видит». Символ оказывается необходимым моментом по существу реалистического образа, реалистический образ в свою очередь — необходимым моментом смелой символической коррекции, оптимального «режима», в котором слово звучало бы так же, значило то же, было бы тем же, чем оно стало для самого писателя. Достижимое в идеале, собственно говоря, и является тем, ради чего художник

творит, ища объективации самого главного и самого глубокого в себе, прибегая к парадоксу, скажем, объективации субъективного, казалось бы, не повторимого вне себя и потому не выразимого. Выражение невыразимого и есть момент организации художественного целого. Каждое слово должно быть самим собой и вместе с тем — чем-то бо́льшим, чем оно есть. По существу, будь слово нарочито остраненным или ничем не примечательным само по себе или по контексту, в котором оно выступает, все равно в своем художественном бытии оно живет тогда, когда неповторимо ново, в своем внутреннем свечении.

Эстетическую активность слова приобретают в результате подчинения общему формообразующему принципу, благодаря которому возникает художественный комплекс из слов, их взаимодействий, взаиморефлексий, прямой и обратной мотивированности. В этом универсальном взаимодействии элементов формируется внутренняя художественная необходимость.

И если смысл, значение и структура системы возникают в словах и закрепляются в них, то целое, образная система, упорядочивая словесный материал по определенному принципу, организуя его, наделяет отдельные части и всякий элемент смыслом и значением целого. В тексте, а точнее в контексте произведения, любое слово выявляет индивидуальность, несет то ярко выраженный, то почти незаметный налет или оттенок, светится неповторимым внутренним светом, свойственным общей стилистической тенденции писателя, и обладает характерными именно для данного произведения манерой, эмоциональной окрашенностью, особой атмосферой.

Так, два эстетически совершенно нейтральных, казалось бы, слова — «красноречие» и «гувернер» — получают из словесного контекста у Достоевского особое дополнительное и вполне конкретное содержание: «Но красноречие, красноречие, о — это камень преткновения для парижанина. Он все готов забыть из прежнего, все, все, готов вести самые благоразумные разговоры и быть самым послушным и прилежным мальчиком, но красноречия, одного только красноречия он до сих пор никак не может забыть. Он тоскует и вздыхает по красноречию; припо-

минает Тьера, Гизо, Одилона Барро. То-то красноречия-то было тогда, говорит он иногда про себя и начинает задумываться. Наполеон III это понял, тотчас же порешил, что Jacques Bonhomme не должен задумываться, и мало-помалу завел красноречие...

...Разумеется, чтоб они очень-то не заговаривались, приняты все надлежащие меры. Но поболтать позволяется. Ежегодно в нужное время обсуживаются важнейшие государственные вопросы, и парижанин сладко волнуется. Он знает, что будет красноречие, и рад... Но вот представитель кончил, а затем встает и гувернер сих милых и благонравных детей. Он торжественно объявляет, что сочинение на заданную тему «Восход солнца» было отлично развито и обработано почтенным оратором» и т. д. и т. п. [34]

Из приведенного фрагмента видно, как нагнетание одного и того же слова, его сопоставления, нарочитое повторение в различных отношениях с другими словами создают особую текстовую ситуацию, из которой, подобно горельефу, начинает выступать объемно особое словесное содержание, которое неизмеримо значительнее иносказательного смысла. «Красноречие» здесь не синоним либерализма, не дань эзоповскому языку, но и то и другое, а главное — еще образ. Пересечение прямого значения слова с иносказательным служит отправной точкой образа. Он начинает жить, развиваться и разветвляться, обрастать смысловыми оттенками и содержанием в процессе этой как бы нарочитой «словесной игры».

Образ становится реальностью, слово обретает вещественность, отвлеченное понятие — видимую плоть. Писатель грамматическим оформлением делает слова иностранного происхождения — «эпузы», «брибри», «мабишь» — носителями необходимого содержания, наделяя французскую птичку мужским родом, а козочку (мабишь) мягким знаком на конце, и пускает в самостоятельный художественный «оборот», в котором они обретают свой эстетический

---

[34] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч., т. 4, М., 1956, стр. 115—117. Все дальнейшие ссылки на произведения Ф. Достоевского, кроме специально оговоренных, даются по этому изданию, страницы не указываются.

курс: «брибри и мабишь постоянно процветают... К тому же, если мабишь и защеголяет иногда не по состоянию, то брибри, хоть и все заметивший, про себя примиряется: меньше с него спросит жена на наряды. Мабишь тогда гораздо сговорчивее».

Подобное прямое становление словесного образа происходит через «намагничивание» слова, и в результате наблюдается прирост смысла, нового содержания, которое в самом слове отсутствует. Это универсальный закон искусства, свидетельствующий о том, что материал образа выходит за рамки своей собственной сущности.

ЦЕЛОСТНОСТЬ СМЫСЛА

Стиль — признак определенной цельности. Говорят о стилях речи, стилях эпохи, стиле писателя. И в каждом из этих случаев определенная речь, определенная эпоха или писатель является той общностью, выразителем которой и выступает данная стилистическая общность. Говорят также об индивидуальных писательских стилях, но вопрос о неповторимом стиле именно данного художественного произведения почти не изучен. Стиль произведения — несомненный факт, но при стилистической общности всего творчества писателя приходится говорить о стиле «Войны и мира», стиле «Анны Карениной» и стиле «Воскресения», каждый из которых — особое образование. Стиль произведения, компоненты, его составляющие, выделяемые правомерны для научного изучения лишь тогда, когда достигнуто соотнесение их с единственно возможной художественной цельностью данного произведения, которая определяет стиль, в свою очередь выражающий эту общность.

Г. Зайдлер определяет стиль следующим образом: «Это все то, что делает из языкового произведения вообще — произведение языкового (словесного) искусства» [35].

Формообразующий принцип, который возводит все моменты формы к чему-то общему для них, претворяется в содержание: всякое содержание требует для себя определенного стиле- и формообразующего принципа. Исследо-

---

[35] *H. Seidler.* Allgemeine Stilistik. Cöttingen, 1953, S. 58—76.

ватели творчества Стравинского неоднократно отмечали, что каждое произведение композитора обладало вместе с тем и совершенно своеобразным стилем, новой «музыкальной ролью», особым средством выразительности, как бы маской, запечатлевшей присущее данному произведению содержание. Это высказывание — не просто обобщение творчества Стравинского; оно имеет принципиальное значение: стиль, являясь принципом организации форм в определенном единстве, сам свидетельствует о наличии чего-то большего, чем «чистая форма».

Стиль — это организация словесного материала. Отбор компонентов носит сугубо внешний, «селекционный» и в этом смысле предстилевой (в художественном смысле) характер. Отбор словесного материала — это этап лингвистического понимания стиля. Организация наличного словесного материала — предмет литературоведческого подхода к изучению произведения, к изучению принципа, который подчиняет словесный материал и лингвистическую закономерность закономерности художественной, закономерности целого, так как стиль — это закон оформления содержания. Принцип стиля в литературе позволяет сделать неисчерпаемые россыпи языка средством выражения содержания, неизмеримо большего, чем составляющие произведение слова. Приведение разрозненных элементов в определенную содержательную систему начинается со стиля. Он — первая ступень от словесной разобщенности к единству, необходимый момент осуществления художественной системы. Возникновение стиля, его эстетическая мотивированность и заложенная в нем эстетическая необходимость — все это превращение формы в содержание, скачок от словесного конгломерата к новому качеству, которое выводит от отдельных элементов к их отношениям друг с другом, между собой, между отдельными элементами или их группами и целым. Оно немыслимо помимо словесного материала и вместе с тем как бы поднимает содержание наверх, на поверхность словесного ряда, заставляет не замечать внутреннюю структуру под оболочкой формы, делает воспринимаемой эту форму образа.

Понимание стиля неразрывно связано с *системностью* художественного целого и приращением смысла в ре-

зультате организации словесного материала по определенному (каждый раз особому) принципу. Этот принцип организации словесного материала стереоскопичен, обязательно имеет внутреннюю перспективу, обусловлен наличием субъективного и объективного начал.

И хотя далеко не всегда можно объяснить, почему именно так, а не иначе писал Пушкин или Толстой, порой и не искушенный в тонкостях стилистики читатель безошибочно узнает по трем-четырем фразам, кто автор. Субъективная мета неизгладима в стиле. И творческая индивидуальность тем определеннее, чем характернее, чем крупнее писатель. Стиль не ограничивается и не замыкается субъективной мотивированностью, выражением авторской индивидуальности. Стиль не одномерен, он обязательно имеет внутреннюю перспективу, обусловлен, наряду с наличием субъективного, также и объективным фактором.

Толстой написал об Анне Карениной: «Лицо ее блестело ярким блеском» или «лицо ее сияло», а про Стиву Облонского: «блистая своим румяным лицом». Но сказать «блистая ярким блеском» или «блестел своим румяным лицом» Толстой не мог, хотя по смыслу и то и другое вполне допустимо, а в известном смысле — лексически, пожалуй, более точно: румяное, добродушное лицо скорее блестит, чем блистает; что же касается «блестеть» или «блистать» блеском, то оба словосочетания одинаково рискованны из-за тавтологичности. И тем не менее в романе выдержана безукоризненная стилистическая и смысловая мотивировка и первого и второго оборота. В одном случае Толстой говорит «блестело ярким блеском» — и это звучит просто и сильно. В словосочетании, где два усиливающих друг друга члена нарочито сближены и повторены: «блестело... блеском», определяющее значение имеет слово «ярким». Лицо Анны становится даже еще более прекрасным от озаряющей его изнутри страсти, прекрасной и страшной по своей разрушительной, испепеляющей силе, несущей трагическую развязку. Употребление грациозно-красивого «блистало» сразу же неизмеримо понизило бы ударную силу, которая заключена в следующем далее уподоблении этого блеска «страшному блеску пожара». Можно «страшно» «блистать», но это не

страшно, и будет лишь слепить глаза. Именно так «блистает» румяное лицо Стивы, добродушное и довольное.

Два соотнесенных между собой примера из одного произведения — наглядный факт объективной и субъективной мотивированности слова.

Писатель свободен в использовании стиля как одного из формообразующих принципов повествования, но этот принцип всегда бывает содержателен, и большой художник его чутко чувствует и максимально использует. Толстой, художник с абсолютным слухом, говорит о Каренине: «лицо ее сияло», и, пусть бессознательно, избегает хотя бы случайного повторения этих слов в адрес Стивы или иных персонажей романа, в то время как в других произведениях Толстого мы опять встречаем это выражение. Такое не может быть достигнуто алгебраическим выверением гармонии, искусственной расстановкой каждого слова. Руководствуясь не расчетом, а сакраментальным «чуть-чуть», художник рельефно оттеняет характерную черту — сияющее лицо любви. То же самое могло, казалось бы, быть сказано о Стиве Облонском: лицо его сияло. Здесь нет никакого другого эстетического запрета, кроме того, о котором идет речь, тем более, что это подходит к Облонскому, всегда добродушному, радостному, оживленному. Допустим чисто гипотетическое существование этих тождественных фраз: «лицо Анны сияло» и «лицо Стивы сияло»; сколь различное конкретное мотивированное всем контекстом содержание будут нести эти фразы: лицо, озаренное и еще более прекрасное от света любви, и лицо, сияющее здоровьем, добродушием [36]. В первом случае слово «сияло» несет налет высокого поэтического стиля, во втором, наоборот, снижающего, слегка комического — и в этом наглядный пример бесконечного взаимодействия микро- и макроструктур, перевоплощение формы в содержание и содержания в форму. Стиль по-

[36] Показательна эволюция портрета героини. У Татьяны Ставрович (такое имя дано ей писателем первоначально) было «что-то простое и смирное в ее красивом, румяном лице с большими черными глазами и такими же губами, как у брата». Затем это сходство переведено Толстым в стилевую антитезу.

тому и выступает носителем субъективного и объективного содержания, что он ориентирован на выражение объективно-субъективных отношений в искусстве. Мотивированность стиля предметом изображения, собственно, бессознательно, но вполне определенно признавалась еще ломоносовской «теорией трех стилей», которая рекомендовала в определенных случаях высокий, в других — низкий, а в третьих случаях — «смешанный» слог, в зависимости и от предмета изображения. Классицизм регламентировал, но распадение иерархии стилей не было отказом от зависимости стиля от объекта изображения. И эпитеты, выбранные Толстым для обозначения лица Анны и Стивы Облонского,— прекрасное тому подтверждение, хотя употребленные самим Толстым глаголы «блистать» и «блестеть»— один более высокий по представлениям нормативной поэтики, а другой более низкий — применены в обратном для этих поэтик смысле, что мотивировано всем художественным и стилистическим контекстом.

Хорошо известно утверждение К. Маркса: «Было бы так же неправильно предписывать темперамент цензору, как стиль писателю», потому что «скромность гениев состоит вовсе не в том, в чем состоит язык образованности, лишенный акцента и диалекта, а, наоборот, в том, чтобы говорить языком самого предмета, выражать своеобразие его сущности» [37].

Объективная мотивированность стиля или стиль как язык предмета почти не изучены. Но именно в этой мотивированности заложены предпосылки для подхода к поэтическому языку как явлению сверхиндивидуальному, объективно-содержательному. Подобная трактовка стиля намечается в последних работах В. В. Виноградова и Д. С. Лихачева.

Но продолжим мысль К. Маркса о стиле, высказанную им в цитированной работе. «Если мы оставим в стороне, — продолжает К. Маркс,— все субъективное, а именно то обстоятельство, что один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров, то разве характер самого предме-

[37] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. I, стр. 7.

та не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного влияния на исследование?» На поставленный вопрос возможен только один — утвердительный ответ: произведение, созданное художником, не может не говорить «языком самого предмета». Внутренний принцип произведения, его «духовный характер» оказывается поставленным в зависимость или лучше сказать во взаимосвязь с «характером самого предмета». В диалектике субъективно-объективных отношений — вся природа искусства, которое не терпит ни субъективистского произвола, ни натурализма. И там, где поверхностная мысль видит подчинение творческой воли художника чуждой ей внешности, подымает крик о принципе несвободы, могучий ум разглядел «универсальную независимость мысли, которая относится *ко всякой вещи* так, как того требует *сущность самой вещи*» [38].

Литературный стиль, претендующий на значимость, и есть организация текста, которая предполагает «универсальную независимость мысли». В ней нет ничего общего ни с самодурством фантазии, ни с беспристрастием инвентаризатора.

Принцип организации в искусстве есть принцип закрепления целостного смысла. Ему подчинена словесная структура произведения, и в результате происходит «намагничивание» словесного ряда между полюсами субъективно-объективных отношений.

Понятие системности, цельности, законченности произведения, принципы самоорганизации произведения, т. е. внутреннего движения образа, не имеют ничего общего с обособлением искусства от жизни. Цельность и замкнутость словесной системы означают ее организацию, которая не терпит лишнего, но не в состоянии существовать в данном качестве даже без одного из своих элементов. Речь идет о структурной системе бесконечно емкого по своему жизненному содержанию образа, целиком открытого в жизнь.

Чем глубже и всестороннее принцип организации словесного материала, которым руководствуется писатель, чем адекватнее он жизненному эстетическому идеалу, от ко-

[38] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. I, стр. 7.

торого писатель отправляется как от точки отсчета, критерия эстетической оценки, тем многограннее, глубже, «абсолютнее» его способ видеть вещи.

В исходном значении слова́, очевидно, не имеют поэтической ценности [39], или столько же, сколько исходный материал в других видах искусства. Говоря о заложенных в них изобразительных и выразительных данных, мы рассматриваем эти их свойства как возможность, которая реализуется при определенных условиях. Именно в объективно-субъективных отношениях слово из внешнего материала становится плотью словесного образа. Одни и те же слова и развернутые словесные фрагменты могут быть весьма далеки от идентичности в несхожем контексте. Художественная система заставляет их по-разному звучать, подчиняет их «закону ансамбля». В зависимости от этого портретные характеристики, описания места действия или даже событий, чрезвычайно близкие по своему языковому оформлению, будут иметь совершенно разное содержание и смысл.

Сложилась довольно устойчивая традиция фактографического сопоставления науки и искусства [40]. Доказывается ли общность или разъясняется специфика художественного произведения и научного труда, методика используется для этой цели одна и та же. Берутся, например, исторический роман или повесть и соответствующие труды историков или документальный материал и сопоставляется их фактическая сторона. Отклонение от фактической стороны дела относится по ведомству художественного додумывания, а отклонение в повествовании от делового языка исторических документов записывается на счет «красочности» и «поэтичности», необходимых для литературного стиля.

Параллельное рассмотрение «Капитанской дочки» Пушкина и его «Истории Пугачева» при таком подходе

---

[39] См.: *К. Варналис.* Эстетика — критика. М., ИЛ, 1961, стр. 206—208.

[40] Так, например, еще В. Брюсов в книге «Мой Пушкин» (М.— Л., 1929) сравнивает описания наводнения в «Медном Всаднике» с данными историка и географа В. Н. Берха («Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге». СПб., 1826).

не дает почти результата потому, что сходство и различие документального и художественного освоения действительности, равно как сходство и различие в употреблении слов в том и другом случае, приводит к выводу об «украшательской» функции поэтического слова.

В книге А. Дремова «Художественный образ» говорится, что в пушкинской «Истории» содержится в кратком сообщении то, что разворачивается в «Капитанской дочке» в большущую живописную картину [41]. Ходячее суждение о присущем искусству превращении «сообщения» в «картину» опирается на ряд сопоставлений и параллелей, причем это сделано так, что единственно очевидные выводы, которые следуют отсюда, не ведут дальше констатации, художественное описание, дескать, более пространно, обстоятельно и многословно, чем соответствующее ему историческое [42].

Конечно, «сценическое» изображение события, рассчитанное на воссоздание конкретно-чувственного представления о происходящем, характеризуется неизмеримо большим вниманием к «фактуре» изображаемого, подробностям, деталям, чем историческая констатация документально проверенных фактов. Но художник одной чертой, одним словом или ритмом фразы может сказать так много, что историку потребовалось бы для этого привести целый том фактического материала [43].

Было бы показательно найти соизмеримые величины в разных жанрах, которые при известной близости могли особенно наглядно продемонстрировать внутреннее несходство, обнаружить специфическую природу сравниваемых явлений. Автор названной книги о художественном образе в этом отношении оказывается совсем близко к цели, когда сравнивает портрет Пугачева в «Истории Пугачева» и в повести Пушкина.

---

[41] См.: *Ан. Дремов.* Художественный образ. М., «Советский писатель», 1961, стр. 84.

[42] Такой взгляд на прозу в корне противоречит одному из непременных условий художественности — предельной концентрированности содержания в искусстве.

[43] См.: *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 53.

В «Истории Пугачева» читаем: «Незнакомец был росту среднего, широкоплеч и худощав. Черная борода его начинала седеть».

В «Капитанской дочке»: «Наружность его показалась мне замечательна. Он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показалась проседь». Дальше, правда, идет обогащение портрета дополнительными признаками: «Живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волосы были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары».

Но прежде чем переходить к рассмотрению содержательной стороны портрета, необходимо задержаться на словесном слое образа, без чего просто не существует конкретно воссоздаваемый портрет. Томас Манн сказал о героях литературы, что они «сотканы из слов».

Беда исследователя заключается в том, что словесный образ рассматривается им исключительно как изображение объекта, а практически даже как его описание. Черты внешности Пугачева (но не художественного портрета, не образ этого человека!) близки и в повести и в «Истории» Пушкина. В произведении, претендующем на реалистическую картину событий, портрет исторического лица и не может быть произволен. Пушкин, а затем Л. Толстой опираются на достоверные черты, качества и свойства интересующих их лиц, пытаясь проникнуть в совершенно конкретные человеческие характеры, сохраненные преданиями и документами, чтобы вдохнуть в них жизнь. Есть это и в «Капитанской дочке»: «Живые большие глаза так и бегали».

Но художественный портрет отличается от фактографического не только наглядностью и живостью. Он начинается с изобразительно-описательной передачи облика героя, прорастает из этого зерна. Но постепенно расхождение увеличивается, все более существенно с увеличением историографического и художественного текста, а также количества элементов, которые берутся для сопоставления. В повести Пушкина и в его «Истории» по существу два разных портрета, даже тогда, когда они во многом близки по внешним признакам.

В произведении, в отличие от бесстрастной констатации фактов, огромное значение имеет то, как «видят» этого человека разные персонажи произведения, в каком отношении между собой находится их «ви́дение» и как их «ви́дение» соотносится с «ви́дением» самого автора; кроме того, содержательная сторона портрета зависит от бесчисленных композиционных связей, в данном случае — от места Пугачева и Екатерины в жизни Гринева. Наконец, с характеристикой персонажей входит «классификационный» признак, который объединяет несхожих людей вместе и противопоставляет их другим. Это момент идеализации, возведение индивидуального в общее значение без утраты индивидуального, с тем чтобы личное стало характерным.

В приводимых Дремовым характеристиках Пугачев дан глазами Гринева, обстоятельство само по себе далеко не маловажное для понимания более глубокой, более емкой функции портрета, который вместе с тем определяет и Пугачева и самого Гринева. Возникает момент опосредованного взаимоотражения, зеркально-перекрестного отражения, но дальше эта система развертывания характеров осложняется введением между ними фигуры Савельича.

При первой встрече с Пугачевым Гринев еще не знает о нем, о той роли, которую незнакомцу придется сыграть в его судьбе. Но он уже констатирует: «Наружность его показалась мне *замечательна*: он был лет сорока, росту среднего». (Курсив мой.— *Н. Г.*)

В художественном тексте существуют особые словесно-эстетические связи, разрыв которых сопровождается распадом словесно-образной клеточки. В историческом тексте дана чисто хронологическая событийная последовательность — одно после другого — и соответственно развивается повествование: «Зарубин уехал и в ту же ночь перед светом возвратился с Тимофеем Мясниковым и с неведомым человеком, все трое верхами. Незнакомец был росту среднего, широкоплеч...»

Образ — не последовательное суммирование черточек и деталей, не мозаичное образование из вытянутых в цепочку слов, а ветвящаяся конструкция, в которой происходит синтез разрозненных элементов. В результате взаимодействия образуются эстетические доминанты. В при-

веденном отрывке в сильной позиции находится фраза: «Наружность его показалась мне замечательна», и главное ударение сделано на последнем слове. Все последующее соотнесено с этим словом, определяется, освещается и оживляется им. В историческом тексте дано деловое описание наружности Пугачева. В повести сразу введен ударный элемент, который служит как бы сигналом к началу кристаллизации целого. Наружность Пугачева — замечательна: лицо «довольно приятное», глаза «живые», «большие». Но для писателя мало одной эмоционально-экспрессивной доминанты. Реалистический характер не может быть подан однолинейно. Образ Пугачева «начинается» портретной характеристикой, развивается в действии, поступках и соответственно усложняется. Усложнение это сказывается и в том, каким мы видим героя. Выражение лица вожатого не только приятно, но в нем было и что-то «плутовское». Сталкиваются два начала. Они усиливаются, нагнетаются и получают подчеркнуто законченное выражение в пророческом сне. «Вместо отца моего вижу в постели лежит мужик с черной бородой и весело на меня поглядывает. Я в недоумении обратился к матушке, говоря ей: — Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика? — «Все равно, Петруша,— отвечала мне матушка,— это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, пусть он тебя благословит...».

Отец Гринева и мужик с «черной бородой и двумя сверкающими глазами» оказываются одним и тем же лицом.— это и «*батюшка*» и «*злодей*». В этом вся коллизия произведения. В кульминационный момент возникает образ, совместивший в себе те черты, что дальше в разной связи раскроются как существенные для характера Пугачева. При въезде Пугачева в Белогорскую крепость «на нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его *сверкающие* глаза». Гринева вызывают к Пугачеву, казак говорит: «После обеда *батюшка* наш отправился в баню, а теперь он отдыхает». И далее: «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз, с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец, он засмеялся, и с

такой непритворной веселостью, что и я глядя на него стал смеяться».

Противоречивость нарастает уже в пророческом сне: «*Страшный* мужик *ласково* меня кликал». Как было отмечено, «стереоскопичность», объемность характера усиливается, в частности, благодаря раскрытию отношения Савельича к самозванцу. Дядька Гринева ругает вожатого «разбойником» и «собакой», но в словах о заячьем тулупчике: «Ты и не напялишь его на свои окаянные плечищи» — сквозит вместе и рабская преданность барским интересам и невольное восхищение перед мужиком-молодцом.

Двойственность образа Пугачева отражает не субъективную раздвоенность этого человека, но объективную сложность исторической фигуры, предводителя крестьянской вольницы. Отправляясь от первой встречи Гринева с Пугачевым, от первоначального расщепления в словесной ткани (Пугачев предстает и как «вожатый» и как «бродяга»), мы проникаем в живое жизненное противоречие большой содержательной емкости. Раскрывается внутренний контекст главы, а затем и всей повести [44].

Попав между полюсами — жизнь и писатель, субъект и объект, констатация факта и его интерпретация, возбуждаясь и нейтрализуясь в этом мощном силовом эстетическом поле, словесный материал образует сложную структуру, втягивается в целостную концепцию. В «Капитанской дочке» создается образ жизни на пересечении ее восприятия многими персонажами, он корректируется, выправляется, направляется взглядом на жизнь главного героя, от лица которого ведется повествование. Но «я» Гринева, действующего в повести, не всегда, не везде и не совсем совпадает с «я» рассказчика-Гринева, уже умудренного пережитым. В конечном счете, через это просвечивает пушкинское ви́дение и пушкинская оценка изображаемого, не отменяющая разнобой и несовместимость жизненных представлений с разных точек зрения, но при-

---

[44] У Пушкина два разных Пугачева — таков вывод М. Цветаевой в ее этюде «Пушкин и Пугачев»: «Пушкин, художеством своим, был обречен на *другого* Пугачева»,— пишет она («Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 189).

водящая их в единство произведения, включающая в пушкинскую гармоническую систему мира.

В другом ключе разработано многоплановое повествование от лица объективированного «я» у Достоевского. В одном из его шедевров, в «Кроткой», контрастные, несовместимые, диссонансные потоки жизни требуют полифонического повествования, подобно сейсмограмме улавливающего меняющееся состояние повествователя, который не столько «рассказывает», сколько «переживает» происшедшее. Создается галерея моментальных и динамических образов, совмещенных в процессе говорения, но разрозненных в событийном времени. Рассказ начинается с краткой экспозиции, охватывающей настоящий момент, весь трагизм ситуации, затем переходит в обращение к слушателю, перебивается тирадами, адресованными к самому себе. Расплавленная лава субъективности вновь вводится в берега, обозначенные ходом событий. Все это осложнено чужой речью, переданной рассказчиком. Происходящие события вызывают раздумья рассказчика, переходят в воображаемый диалог со слушателем, он строго судит себя и свои поступки. Внутренний монолог обрывается вдруг риторическим вопросом, ораторской фигурой, и все завершается прямым обращением рассказчика к обществу, к человечеству, к читателю.

Совмещение аспектов и точек зрения, включение задыхающегося, пресекающегося и перескакивающего с предмета на предмет говорения и преломление этого говорения через речи других и создает объемность образа. Поэтическое пространство заключено внутри пересечения плоскостей. Без субъективного в искусстве нет и объективного содержания. Произведение Достоевского нельзя понять, не воспринимая его как исповедальную искренность и невольный самообман, как самообвинение и самооправдание повествователя.

Речь идет не о сведении эстетического начала в искусстве к субъективной интерпретации объекта, а о сложных, напряженных субъектно-объектных отношениях, внутри которых индифферентный, эстетически нейтральный словесный материал «намагничивается», «поляризуется». И мы говорим о стиле как эстетической закономерности, возникающей внутри законченной словесной системы вза-

имообусловленных и взаимосвязанных элементов, системы не случайной, а сориентированной и целенаправленной в соответствии с содержанием целого. Стиль «Медного Всадника» и стиль Пушкина — это не только понятия с различной количественной характеристикой, но и качественно различные, указывающие по существу на бытование одного и того же словесного материала в двух системах и потому различного по существу.

Снова возникает «великое противостояние» объекта и субъекта, образуются полюса, внутри которых происходит организация художественной системы. Мир бесконечно многообразен и неисчерпаем. Творческие индивидуальности — тоже, каждая — целый мир. Соединение двух бесконечностей, казалось бы, должно привести к анархии, полному произволу и хаосу. Но стоит этим множествам вступить в известные отношения, как возникает особая логика, прослушиваются ритмы, определяющие произведение, всю его структуру.

Стиль произведения в самом широком смысле слова — определенная эстетическая необходимость. Являясь выражением творческой индивидуальности, стиль весьма далек от произвола, как всякая система. Писатель не волен не только над поступком героя, но и над словом, которое, втягиваясь в определенную систему, обусловлено целым, мотивировано объектно-субъектными отношениями.

Художественная система всегда индивидуально организована, и это позволяет говорить о поэтической несовместимости ее с другими системами, может быть, и родственными ей, но подчиненными своим принципам организации целого, содержательного и формального порядка. Нетрудно найти черты известной общности между прозой Пушкина и Чехова, Гоголя и Толстого, поэзией Блока и Маяковского, даже между Горьким и Шолоховым, но их стили, их художественные миры обладают, однако, и внутренней несовместимостью. Любая поэтическая реминисценция выглядела бы инородным телом, если бы благодаря творческому переосмыслению не выступала органическим членом новой системы.

Таким образом, организация произведения — обязательно его внутренняя самоорганизация, которая начина-

ется на уровне словесного материала, втянутого в «магнитное», а лучше сказать, эстетическое поле произведения.

Принцип самоорганизации был уловлен, но не объяснен в книге Д. Д. Благого «Мастерство Пушкина». Автор показал прочные связи формы, проходящие через пушкинские произведения, говоря о симметрии, гармонической соразмерности и геометрической строгости стиха и композиции. Так, песня Земфиры в «Цыганах» находится в поэтическом и словесном центре поэмы, и это положение песни и ее значение подчеркиваются и укрепляются ее композиционным положением. «Цыганы», по подсчетам исследователя, состоят из одиннадцати отрывков, песня дана как раз в среднем из них — в шестом; от начала поэмы до песни — 258 стихов; после песни до эпилога — 256 стихов.

«Для того, чтобы еще отчетливее оттенить центральное и по занимаемому в поэме положению и по существу (в развитии драматического конфликта) место... — продолжает Д. Д. Благой,— сцена эта дана Пушкиным в симметричном обрамлении двумя параллельными ночными картинами, причем первая из них окрашена в идиллические (до песни), а вторая в глубоко драматические (после песни) тона... Причем начинается новая ночная сцена почти теми же словами, которыми заканчивалась предшествующая» [45].

Подобная «геометрическая» разметка проделана применительно и к другим пушкинским произведениям, показаны расположение «концентрических кругов», ритмичность и симметрия композиционных построений, сопряженность завязки и развязки, роль обрамления. Все это сделано с убедительной наглядностью и подтверждено исчислением строк, их расположением, конфигурацией стиха и т. д.

Оппоненты Д. Д. Благого имели известные основания говорить, что такие сугубо формальные, вынесенные за рамки художественно-смыслового целого подсчеты подтверждают стройность, завершенность, законченность творения, но не служат мостиком, вводящим во внутренний

[45] *Д. Благой.* От Кантемира до наших дней, т. 2. М., «Художественная литература», 1973, стр. 98—99, 113.

мир его, не ведут к пониманию его. «Геометрическая» аргументация не объясняет многое. Но оставить без внимания ее нельзя. Она нуждается сама в объяснении. Так, еще Ю. Тынянов писал, что «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость» [46]. Симметрия — результат, а не причина художественной целостности.

Прекрасно понимая, что поэт «не проделывал предварительных подсчетов и арифметических выкладок», чтобы добиться изящных и стройных композиционных решений, Благой ограничивается указанием на «верность глаза» поэта. Сложнейшая эстетическая задача остается без объяснения, его место занимает аналогия между интуитивным тактом поэта и удивительными результатами замечательного русского умельца и самоучки, который, по воспоминаниям академика А. Н. Крылова, не зная высшей математики, «от руки» и «на глазок» выполнял самые сложные и точные чертежи и давал ответы на задачи, которые обязательно подтверждались при математической проверке.

Пушкин не считал строки, чтобы достичь безупречной симметрии и геометрической правильности расположения центральных и обрамляющих тем и мотивов, но и «на глазок» не решал подобных математико-геометрических задач, совершенно чуждых ему. Вспомним одно подходящее к случаю высказывание Гёте: «Вообще Шекспир вряд ли думал, когда писал, что его пьесы будут напечатаны, что в них станут считать строчки, сопоставлять и сличать их; скорее, у него перед глазами была сцена: он видел, как его пьесы движутся и живут...» [47]

Факты, отмеченные Д. Д. Благим,— не арифметические схемы и геометрические алгоритмы, которыми, хотя бы интуитивно, руководствовался поэт, а результат поэтического творчества, художественного акта, установления внутренних связей и взаимосвязей структурных компонентов внутри целого. Не фигура, форма плоскостей и величины углов между ними определяют строение кри-

---

[46] *Ю. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. Л., Academia, 1924, стр. 10. Для Тынянова главное: «развертывающаяся динамическая целостность произведения».

[47] «Разговоры Гёте с Эккерманом», т. 1. СПб., 1891, стр. 341.

сталлов различных минералов, а природные свойства молекул и взаимодействие их. Правильная форма — результат проявления этих внутренних сил сообразно определенному организационному принципу.

Наблюдение над «геометрическими» закономерностями пушкинской поэзии — подтверждение наличия глубокого и всеобъемлющего действия сил организации произведения. Художественное совершенство «Бориса Годунова» и «Медного Всадника» свидетельствует, что найдено неповторимое и единственно возможное в данном случае соединение всех частей и элементов творения в неразложимое целое, с бесконечным множеством существующих в нем связей и взаимосвязей, прямых и обратных отношений. Чем менее художественно творение, тем больше его художественная энтропия, внутренняя разлаженность. Ослабление внутренней организованности целого ведет к понижению его содержательности.

Художественное творение — не аналог чертежа или решения математической задачи, но и не «живой организм», которому подчас его уподобляют. Оно особый феномен, художественная система, не уподобимая образованиям другого рода. В результате самодвижения образа в поле объектно-субъектных отношений происходит оформление в материале содержания и кристаллизация содержания в материале, при этом предполагается создание оптимального варианта эстетических отношений внутри произведения.

V

Художественная правда

«ЗНАЮ» И «КАЖЕТСЯ» В ИСКУССТВЕ

Художественность и есть то особое качество, благодаря которому замыкается цепь между жизнью, образом и его структурой. В результате возникает художественная правда, которая *правда* потому, что она выражает объективное содержание действительности, но вместе с тем *художественная*, потому что она обязательно — новый мир. Суть искусства и заключается в бесконечном превращении содержания в форму, постоянном затвердении содержания в форме и постоянном излиянии, излучении содержания, или обратном превращении формы в содержание. Произведение — это бесконечно сложная структура, целостная система с только ей присущими процессами и отношениями, ритмами, связями и взаимосвязями, которые можно определить только одним термином — художественность. Она характеризует данное произведение как произведение, в котором взаимореагируют все его элементы. Цепь замкнулась, и происходит яркая вспышка, высвечивающая до того еще незнаемое в мире и позволяющая людям войти в особые эстетические контакты между собой.

Сторонники структурной поэтики также говорят о синтетичности художественного качества, но понимают его в рамках современного развития кибернетики. Образ для них — лишь более сложное соединение всех остальных видов знаков, а именно: информационных, оценивающих, предписывающих и формирующих. Но образ в искусстве не суммирует свойства других знаковых систем. Он дает совершенно новое решение задач, стоящих перед ними, и решает, сверх того, иные, чем они, задачи. По отдельности любое эстетическое свойство слова может соприкасаться со свойствами, присущими разного рода знакам, но, взятые вместе, они как свойства образа — абсолютно отличны от знаковых систем.

Говоря о художественности, необходимо иметь в виду, во-первых, универсальную систему взаимосвязей и отношений, которая обнимает структуры подлинно художественного произведения снизу доверху, а во-вторых, принципиальную невозможность исчерпать это качество в виде суммы существующих отдельно признаков, свойств или качеств. Художественность — не отдельное свойство и не совокупность разрозненных признаков, а органически целостное или, лучше сказать, синтетическое по природе своей явление. В нем осуществляются необходимые свойства и качества искусства, которые присутствуют в образе одновременно. Не сцепление, не взаимодействие, не единство, а именно *органический синтез* — результат большого исторического развития эстетической системы.

Художественность — вовсе не замкнутое в себе особое качество, которое существует рядом, например, с верным изображением объекта, его глубоким осмыслением и определенной идейно-эстетической трактовкой, она не дополнение к изобразительному и выразительному началам образа, а результат и свидетельство того, что все они «схватились», а это возможно лишь при неповторимом в своем роде, безукоризненном решении. Исследование этого качества — применение общих эстетических законов к анализу конкретного произведения и умение связать в единое художественное и эстетическое открытие отдельные и частные наблюдения. Не побоимся сказать о праве такого рода исследований на самостоятельное научное направление внутри литературоведческой науки, которая все еще недостаточно дифференцирована.

Одним из возможных аспектов изучения искусства, безусловно, является изучение его произведений как эстетической реальности в своем формальном бытии и как художественной правды в своем содержательном осуществлении. Писатель творит, как сама действительность; рассказывая жизнь, он сплошь и рядом рассказывает как бы *вместо* нее, додумывает *за* нее. Вспомним свидетельство Достоевского:

«Выслушал я в то же утро этот рассказ,— да, правда, и не рассказ, а так, какое-то впечатление при встрече с столетней...— и позабыл об нем совсем, и уже поздно ночью, прочтя одну статью в журнале и отложив журнал,

вдруг вспомнил про эту старушку, и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том, как она дошла к своим пообедать: вышла другая, *может быть* очень правдоподобная маленькая картинка.

Внучки ее, а *может*, и правнучки, да уж так зовет их она заодно внучками, *вероятно* какие-нибудь цеховые, семейные, *разумеется,* люди, не то она не ходила бы к ним обедать, живут в подвале, а *может,* и цирюльню какую-нибудь снимают, люди, *конечно,* бедные, но все же, *может*, питаются и наблюдают порядок. Добрела она к ним, *вероятно*, уже часу во втором. Ее и не ждали, но встретили, *может быть,* довольно приветливо».

Этот набросок привлекает внимание удивительной простотой и естественностью воссоздания реальности, никогда и не бывшей в конкретном своем бытии, а придуманной художником; не только тем, что достаточно малейшего впечатляющего воздействия жизни, чтобы процесс кристаллизации пошел непроизвольно, а то и против воли писателя, но и очень показательной поэтикой, как бы приоткрывающей нашему взгляду воссоздание художественного мира. В самом деле, рядом стоят: «может» и «вероятно», и следом идет «разумеется»; опять «может быть» и «конечно», «рассказ» и «не рассказ, а впечатление».

Возможное, предполагаемое — и *не рядом,* а *вместе с тем* — необходимое, долженствующее. Писатель одновременно допускает различные вариации в проявлении чего-то обязательного, как бы два измерения одного и того же объекта. То, что в жизни бывает только одним, «этим», выступает в искусстве сразу и бесспорно достоверным (как в жизни — *«этим»*) и *«другим»* — таким, каким оно не может быть в натуре, а только в восприятии ее, в отношении к ней, как к творимой реальности.

Приведем близкий творческий опыт у писателя совершенно иного склада. Мопассан говорит о «втором зрении», составляющем одновременно и силу и несчастье писателя, вынужденного писать потому, что «понимает все сущее», страдает, созерцая его «в зеркале своей мысли» [1]. И далее следует рассказ:

[1] *Ги де Мопассан.* Полн. собр. соч. в двенадцати томах, т. 7. М., «Правда», 1958, стр. 307.

«Однажды утром на проспекте Оперы, среди весело движущейся толпы, опьяненной майским солнцем, я вдруг заметил неописуемое существо, согнутую в три погибели старушку, одетую в лохмотья, бывшие когда-то платьем, в черной соломенной шляпе, лишенной всех своих прежних украшений — лент и цветов, исчезнувших в незапамятные времена. Она шла, с таким трудом волоча ноги, что мое сердце чувствовало, не меньше ее самой, а может быть, и больше муку при каждом ее шаге. Две палки служили ей опорой. Она проходила, никого не видя, равнодушная ко всему — к шуму, к людям, к экипажам, к солнцу! Куда она шла? В какую конуру? Она несла что-то завернутое в бумагу и висевшее на бечевке. Что это было? Хлеб? Да, наверно. Никто, ни один из соседей не мог или не захотел сделать за нее это путешествие, и она сама должна была предпринять ужасный переход из своей мансарды в булочную. Два часа пути туда и обратно по меньшей мере! И какая мучительная дорога! Какой крестный путь — страшнее, чем путь Христа!

Я перевел взгляд на крыши громадных домов. Идти ей туда наверх! Когда же она доберется туда? Сколько раз придется ей, задыхаясь, останавливаться на ступеньках черной извилистой лестницы?» («На воде»).

Отрывок выдержан в другой, чем у Достоевского, литературной традиции, и вместе с тем возникает перекличка тех же предположительных «может быть» и утвердительных «да, наверно» и вопросительно-предположительных интонаций.

В «Дневнике писателя» Достоевский писал: «Но я романист, и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось...» (10, 360).

Выдуманное как бы претендует на реальность. Мопассан высказался еще более решительно: «Надо иметь вялый, ограниченный и нетребовательный ум, чтобы удовлетворяться тем, что есть. Как случилось, что зрители мира до сих пор еще не крикнули: «Занавес!», не потребовали следующего акта с другими существами вместо людей, с другими формами, другими празднествами, другими

растениями, другими светилами, другими выдумками, другими приключениями?» [2]

Можно было бы взять, пожалуй, любого писателя-классика и найти аналогичные высказывания. Требование к жизни «быть соавтором» писателя не исключает творческого начала, не служит запретом преобразования до тех пор, пока они идут внутри единого русла вполне определенных эстетических отношений искусства к действительности. Русло всегда имеет два берега, и отмеченные свойства искусства — правда жизни и ее творческое пересоздание — и являются берегами реки искусства. Стоит одному из них исчезнуть, и нет реки: остаются лишь заводи «литературщины» и «фактографизма», начинается притязание одной крайности на истинность и отрицание другой как неистинного. Происходит механическое разделение поэзии и правды, вымышленного и действительного. В настоящем искусстве это обязательно одно, обязательно вместе, и их нельзя разделить.

Обратимся в этой связи к документальному жанру, получившему в последнее время самое широкое распространение. Ж. Вилар пишет пьесу, в которой нет ни одного слова от автора, лишь артистически скомпонованные выдержки из стенограммы процесса Оппенгеймера. Петер Вейс создает драму «Судебное разбирательство», представляющую поэтическую обработку материалов так называемого «Освенцимского процесса». М. Шатров повествует о революции, о Брестском мире и восстании левых эсеров в Москве, нигде не покидая почвы документа. М. Ромм создает «Обыкновенный фашизм» и вынашивает замысел документально-эпической панорамы XX в., где режиссеру принадлежит отбор и монтаж кинодокументов, а также текст. И оказывается, что в каждом случае, когда документ превращается в произведение, в особый мир, где каждый кадр держится по закону внутреннего сцепления с другими, главное заключено не в «порциях» фактического материала и творческой работы фантазии художника, а в таком их соединении, которое органично внутри себя, становится особым организационным принципом компоновки материала в новое целое, получающее

[2] *Ги де Мопассан.* Полн. собр. соч., т. 7, стр. 286.

эстетические качества, которых не было и в зародыше в лентах кинохроники, в томах стенограмм. И в этом великое чудо искусства, которое не утрачивает поэтической фантазии в документе и реальности в самом, казалось, бы смелом вымысле.

НЕОБХОДИМОЕ СООТВЕТСТВИЕ: ВОЗМОЖНОЕ — НЕВЕРОЯТНОЕ

Понятие художественной правды не поддается раскрытию в своем внутреннем содержании, пока не будет уловлен ее генезис на основе подобия, возникающего между жизнью и искусством; дистанции, которая имеет два предела. Преступив их, писатель или впадает в фактографическое удвоение действительности, или покидает, говоря образно, пределы земного притяжения.

Уже античные мыслители сознавали, что удвоение объекта изображения или невозможно или бесполезно. По мысли Гесиода, искусство имеет дело с вымышленным, похожим на истинное («Теогония»). Это одна из ранних формулировок отмеченной закономерности, естественно, приблизительная, но тем не менее улавливающая весьма существенное: вымышленное, чтобы иметь значение, должно претендовать на истинность, но не может быть самой реальностью, так как в противном случае оно перестает быть самим собой — плодом воображения.

Искусство — не копия действительности. И вместе с тем изображение должно сохранять сходство, верность изображаемому, в определенной мере представлять истину в своем лице. Это — *феномен актера* в чистом и наиболее общем виде: оставаясь самим собой — Щепкиным, Качаловым или Смоктуновским, артист должен быть совершенно другим — Шейлоком, Иваном Карамазовым, Гамлетом. Додуманное в искусстве превращается в выдуманное. Можно лишь указать на реальность, от которой воображение отправилось в путь или к которой оно в конечном счете придет. Движение образа невозможно без опоры на действительность как точку отсчета, как данность чего-то непреложного, потому что оно есть. Без этой «художественной прочности», которая может быть

выражена самыми разными способами, даже будучи убранной в подтекст, образная система теряет силу. Повседневный факт, изображенный неубедительно, лишается художественного смысла, невозможное в жизни, данное средствами искусства как сущее, неопровержимо.

Верное воссоздание жизни в искусстве невозможно без вымысла. Искусство идет путем создания «вечных» художественных гипотез. Из этого не следует, будто в искусстве не происходит познания объективных сторон жизни, но обнаруживается глубинное своеобразие такого познания. Достаточно указать, что образы богов, циклопов, кентавров, демонов и духов, мифологических, традиционных сказочных и легендарных существ обладают совершенно иным содержанием, чем в их религиозном или философском переосмыслении. Мир Данте нисколько не померкнул от того, что Земля насквозь «прослушана» геофизиками, а космос прозондирован ракетами, и «Фауст» Гёте намеренно построен на воссоздании вымышленного мира, который поэт сотворил, подобно всемогущему, как бы участвуя в споре между ним и Мефистофелем о душе Фауста. У писателя нет другого мира, это все тот же мир — земля и небо — человеческого духа, но мир, заявляющий свои права на человека и его душу.

От мысли Гесиода о необходимости сходства вымысла и истины Аристотель пришел к требованию необходимого *соответствия* между подражанием и объектом подражания, понимая под этим словом нечто гораздо большее, чем то, что может быть определено словом «похоже». Зритель должен «представить» происходящее в трагедии как сценическую трансформацию жизненного содержания и «поверить», удостовериться в убедительности превращения счастливого человека в несчастного. Но при бесспорной убедительности и достоверности сценического трагедийного действия оно предстает все-таки не как действительное, но лишь возможное, хотя и не произвольное, а необходимое при известных условиях, и в известной ситуации, детерминированное, заключенное в известных пределах. И вновь, но уже гораздо более глубоко и расчлененно возникает проблема соотнесения, соотношения искусства и жизни. Образное воссоздание неизмеримо шире показа сущего, оно включает в себя необходимость

исследования сущего под углом зрения существенного и несущественного в нем, возможного и невозможного, прекрасного и безобразного и т. д. Само понятие существенного неизмеримо расширяется при таком подходе, что представляется второстепенным биологу, историку или этнографу, становится необходимым для художника.

Художественная правда — не отступление от жизни, а ее исследование. Искусство ничего не принимает на веру. Оно боится само собой разумеющихся, очевидных, общеизвестных истин. Оно все подвергает проверке, всестороннему выявлению свойств жизни и человека. И самое трудное — это увидеть привычное, обыденное, примелькавшееся и заученное так, как будто видишь впервые, широко открытыми глазами, по всякому поводу задавать «сто тысяч почему» и средствами художественной выразительности ответить на них так убедительно, чтобы и мысли не возникало, что «это» может быть иначе. Подлинное искусство добивается невозможного, ему нельзя не верить, когда оно представляет то, чего не было и даже не могло быть. Леонардо да Винчи принадлежат слова: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи... то и над ними он властелин и бог» [3]. Близкое по смыслу суждение высказал и Альберти: «Живопись содержит в себе некую божественную силу; она не только... заставляет отсутствующих казаться присутствующими, но более того: она заставляет мертвых казаться живыми по прошествии многих веков» [4].

Искусство не показывает, что было и что есть, оно отступает от правды факта, чтобы проникнуть вглубь и утвердить истинность своего взгляда на вещи. Искусство «испытывает» жизнь и, вопрошая, заставляет говорить вещи и факты на своем языке. Понятие художественной правды не сформулировано Аристотелем, но оно присутствует в его рассуждениях по существу.

---

[3] *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения, т. II. М., «Academia», 1935, стр. 61.

[4] *Л. Б. Альберти.* Десять книг о зодчестве, т. II. М., 1935, стр. 39.

Художественная правда, как видно из предварительного рассуждения,— это раздвоение единого, утверждение неразрывной связи изображения и изображаемого на основе сближения — отталкивания. Эта противоречивая сложность присутствует в рассуждениях Аристотеля, который считает, что писатель исходит из реально существующего и вместе с тем должен предпочесть «невозможное, так как следует превосходить образец» [5]. Античная скульптура раскрывает красоту человека, «идеализируя» реальные пропорции и формы тела. Но именно в этой связи и выясняется трудность определения, каковы пределы допустимого отхода художника от соответствия объекту, где границы художественной правды, делающие невозможным как натуралистическое удвоение объекта, так и отлет фантазии в дебри абсурда? Здесь нечего делать тому, кто хочет получить рецептурные предписания, готовые ответы.

Эсхил и Еврипид спорили о том, нужно ли показывать людей такими, каковы они есть или какими должны быть. Аристотель попытался решить проблему философски. Он дает универсальный ответ, исходя из природы искусства, основанного на живом противоречии, а точнее противоречивом единстве реального и идеального. В «Поэтике» Аристотеля искусство находится внутри двух сопряженных пределов: с одной стороны, «вероятное невозможное», с другой — «невероятное, хотя и возможное» [6]. Эта не очень-то простая терминология как бы призвана поведать нам: в произведении без художественных достоинств самые очевидные события и люди выглядят «непохожими», мы им «не верим». И наоборот, Гомер заставил принять фантастические превратности судьбы Одиссея, сделал невероятное достоверным. Но в аристотелевской антитезе содержится и более глубокий смысл. Вдумаемся в суть словосочетаний: *вероятное—невозможное* и *невероятное—возможное*. Не содержится ли в них самоотрицания выдвинутого принципа и взаимоотрицания каждой парой антонимов другой пары? Безусловно, содержится. Крайности сходятся, и, если отойти от контек-

---

[5] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., «Художественная литература», 1957, стр. 133.

[6] Там же.

ста, вряд ли есть принципиальная разница между вероятным, но невозможным и возможным, но невероятным. Это — словосочетания-скорпионы, которые умерщвляют себя, поражая ядовитым хвостом голову. Но яд становится основой противоядия. *Вероятное—невозможное* не претендует на большее, чем охарактеризовать глубокую противоречивость художественной правды, показать раздвоение единого, определить процесс, который мы назвали сближением-отталкиванием.

Аристотелевские крайности могут означать правдоподобный вымысел и неправдоподобный факт и рассматриваться как полярные, противоположные, но соотнесенные между собой. И в своей взаимосвязанности они выступают пределами художественной правды, ее крайними точками, дальше которых она перестает быть сама собой и существует лишь в широком диапазоне между ними, где только и возможен органический синтез родственных начал с противоположными знаками.

Сошлемся на другие суждения о природе искусства, которые основаны на схожем во многом понимании внутренней противоречивости исследуемого предмета. Китайский художник Ци Бай-ши вряд ли думал об аристотелевской эстетике, когда говорил: «Секрет мастерства находится между сходством и несходством. Излишнее сходство — заигрывание с обывателем, несходство — обман...». Хотя велика разница между изобразительным искусством и искусством слова, а все-таки и у них есть существенное единство. Их объединяет «секрет между сходством и несходством». Ведь чем другим, как не выражением этого принципа, является метафора и другие приемы в художественной литературе [7]. Поэтому «писать надо так, чтобы изображение было где-то между похожим и непохожим. Чересчур похоже — передразнивание природы, мало похоже — отсутствие уважения к ней» [8].

Отмеченное раздвоение единого, превращение прерывности в непрерывность, несходства в сходство прослежи-

---

[7] См. *Ци Бай-ши.* Сб. статей. М., «Советский художник», 1959, стр. 24, 31.

[8] Цит. по очерку: *В. Василевская.* В Китае.— «Новый мир», 1956, № 9, стр. 187.

ваются в живописи, литературе, драматургии, театре. Оно — необходимый момент понимания глубинных сущностей искусства и потому именно интересно, что в Европе и Азии, во времена Аристотеля и в наше время возникают близкие, хотя и независимые друг от друга определения. Напомним в этой связи также мысль японского драматурга XVII в. Тикамацу Мондзаэмона, который считал, что искусство находится на неуловимой границе между тем, *что есть*, и тем, *чего нет*. И даже дал вполне законченную антиномию: искусство не есть то, что есть; оно не есть и то, чего нет. Поразительная перекличка с аристотелевскими антономическими определениями полярных крайностей. В суждениях об искусстве, взятых из разных эпох и стран,— сходное обусловлено проникновением в один и тот же предмет — художественную правду искусства, заключенную между тем, что есть, и тем, чего быть не может.

Отсюда теория подражания выдвигает требование «сущего как возможного», делает бросок в самую сердцевину искусства, которое необходимо человеку наряду с окружающей его жизнью, подчас более трагической или комической, чем на сцене, или более прекрасной или безобразной, чем на холсте художника. Требование передать особыми средствами, особым способом сущее в форме возможного предполагает возведение возможного в ранг сущего. То, чего нет, существует — это парадокс, но, моделируя несуществующее, говоря о возможном, искусство постигает такие сферы реального, которые недоступны другим сферам сознания. И, может быть, своим опытом искусство учит человека делать невозможное возможным.

«Невероятная возможность», так же как и «вероятная невозможность», взятые в буквальном значении,— абсурдные словосочетания, но необходимые моменты художественной правды. В приведенных определениях схватывается противоречивость, подвижность природы искусства, понимаемого и как выражение его специфического противоречия: соотношения реального и идеального и одновременно как качественной характеристики — убедительность и неубедительность изображения. Теория подражания исходит из максимального сближения между «верным» и «художественным» изображением, при котором одно

предполагает другое, но не может заменить, между ними не существует знака равенства.

Для понимания ценности произведения, его достоинств и недостатков, существенны два момента: *верность* и *убедительность*. Казалось бы, все легко и просто: одно вытекает из другого. Но в художественной практике дело обстоит иначе. Секрет заключен в парадоксальном факте: у одного писателя в комнату входит герой, обладатель «движущихся моторов черных цыганских глаз», и читатель «не видит» человека, чувствует фальшь в языке, в стиле и потому не верит вполне достоверному жизненному факту, а у другого происходит невозможное, над головой черный диск солнца на черном небе, и не только веришь, но и вдруг видишь мир в страшном траурном обличии. Сила художественной убедительности настолько велика, что писатель или живописец не боятся заставить мир предстать таким, каким они его видят сами, даже тогда, когда это «противоестественно», но необходимо для общей концепции. На одной из картин Рубенса тень от деревьев ложится на две стороны, создавая потрясающий по выразительности эффект. И живописца при этом мало заботит, что подобное в реальной жизни невозможно, что в небе должно быть два солнца, чтобы подобное произошло.

Источник освещения у смелого художника — не бытовая деталь, а ядро эмоционального образа картины, центр характеристики изображаемого. Это источник эстетического освещения, так же как цветовая гамма, колорит картины. Причем это верно не только в отношении живописной гиперболы у Рубенса, но и применительно к строгому и требовательному в передаче натуры Рембрандту. На его картине «Христос в Эммаусе» фигуры освещены так, что необходимо представить, будто лампа находится не на столе, а там, где не может помещаться, в стене. Освещение — творческая задача более глубокого плана, чем показ местонахождения реального источника света, как бы говорит Рембрандт, целиком сосредоточившийся на воссоздании напряженного раскрытия характеров, на передаче неповторимой и убедительной необыкновенности происходящего. Свет здесь — эмоциональная тональность, общая атмосфера произведения.

Если поэт, не зная, что оленья самка не имеет рогов, изображает ее с рогами, он совершит тем самым ошибку против правды факта, но погрешность окажется незначительнее, чем если он «не живо» опишет ее, обнаружив неумение подражать [9].

В образе прекрасным может быть не только то, что изображено, а также как это изображено. И поэтому совершенное, мастерское изображение доставляет «удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода» [10].

Существует далеко не однолинейная зависимость: без правды жизни нет и не может быть правды художественной, но без художественной убедительности нельзя ввести в искусство жизнь. История искусства свидетельствует о случаях правдоподобного по форме, но ложного по существу воспроизведения жизни и о смелой трансформации внешних форм для создания насквозь правдивых образов — например, у Рабле, Свифта, Щедрина.

Основное достоинство аристотелевской эстетики заключается в том, что она нащупывала общее основание между жизнью и спецификой искусства, подводя к выводу о правде жизни как содержательном моменте искусства, на чем, собственно говоря, и строится теория подражания; и вместе с тем она говорит о важности самой художественной структуры для передачи этой правды жизни в искусстве, для ее сохранения в образах, с тем, чтобы она стала художественной правдой, без которой нет и не может быть искусства, так как, лишившись ее, произведение становится ложным, даже когда повествует о действительно бывшем. В таком случае, по определению Р. Ингардена, это сущее — «внехудожественная действительность». И польский эстетик имел основания сказать: «Аристотель еще не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые его особенности, обратившие на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера, и такие, которые (например, характер,

---

[9] См.: *Аристотель*. Об искусстве поэзии, стр. 129.
[10] Там же, стр. 49.

способ мышления, фабула (μνθος) и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но все-таки входят в произведение. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения» [11].

Заложенные в «Поэтике» Аристотеля истоки теории подражания, развитые впоследствии, охватывают воедино содержательную и формальную стороны произведения в их необходимом единстве. Но именно это положение оказалось менее всего выявленным последователями Аристотеля. Оно не было в достаточной мере освоено эстетической традицией вплоть до эстетики Гегеля, который глубже разработал его на основе диалектики. Но Гегель, как известно, не преодолел идеалистического постулата об универсальном божественном содержании, общем для всех сфер сознания, разрабатывающего это единое содержание в соответствии со своей специфической формой его постижения.

Единое содержание при множественности его освоений, абсолютность истины и относительность формы — таковы непреодоленные гегелевской диалектикой разрывы, мешавшие сделать полностью диалектический вывод о содержании как сущем, обязательно формированном, а о форме — обязательно содержательной. Этот вывод дает В. И. Ленин в «Философских тетрадях»: нет формы без содержания и нет всеобщего, абсолютного, т. е. по существу божественного, содержания, выражению которого в разных ипостасях эта форма служит, содержания, которое мыслимо как «чистое» содержание, существующее «вне» или «до» всякой формы [12].

В дальнейшем возникает одна из наиболее глубоких теоретических коллизий, которая приводит к «разорванному» решению проблемы в ее общефилософском содержательном понимании и сугубо практическом риторико-формальном, педагогическом и узко стилистическом истолковании.

---

[11] *Р. Ингарден.* Исследования по эстетике, М., ИЛ, 1962, стр. 24.
[12] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 129, 212.

От александрийской школы пошло исследование материально-формального субстрата произведения, и в этом видели единственную материальную реальность, доступную научному анализу. Но филологам пришлось столкнуться с иронией судьбы: чем пристальнее вглядывались они в слова и строки текста, тем дальше оказывались от предмета эстетического исследования, от изучения искусства, становясь грамматиками, стилистами, риторами.

В тех же случаях, когда художник и исследователь его творчества не хотят приносить в жертву свой предмет, возникает мысль о сугубо формальных достоинствах произведения (со всеми выводами, которые отсюда сделаны формализмом) или о мастерстве и таланте его творца как имманентных источниках художественности (что становится предметом психоаналитического подхода к искусству). Бесперспективным оказался и такой подход к искусству, при котором исследователь не интересуется произведением, а сосредоточивается на «внехудожественной действительности», что получило яркое выражение в натурализме, у представителей культурно-исторической школы и затем у вульгарных социологов. В результате этого эстетические теории не в силах сохранить достаточного основания для синтетического анализа содержательного и формального единства.

Понимание синтетичности художественного качества позволяет на новом этапе вернуться к мысли, что «проблема формы является в конечном счете и проблемой правды в искусстве» [13]. Реальное бытие получает благодаря художественной правде новое осуществление, пользуясь философским языком, становится инобытием и в этом своем качестве — самостоятельным художественным феноменом.

Искусство творит эстетическую реальность. Происходящее в «Войне и мире» Толстого или в «Тихом Доне» Шолохова — это такое освоение истины, при котором жизненное содержание не стоит за произведением (такого Андрея Болконского, или Пьера Безухова, или такой На-

[13] *Л. И. Тимофеев.* Первый облик.— Сб. «Русская советская литература 1954—1955 гг.». М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 243.

таши Ростовой, или Григория Мелехова — не было в жизни), а существует в нем самом. Глубоко заблуждается тот, кто думает, будто задача художественного совершенства — воссоздание поэтической действительности — способствует обособлению, отгораживанию произведения от мира. Художественность размыкает образ вовне, позволяет вобрать в себя, воссоздать человеческую действительность.

ВОССОЗДАНИЕ И ПЕРЕСОЗДАНИЕ

Словесное сообщение может быть проверено или непосредственным соотнесением с реальными фактами, или путем эксперимента, или, наконец, проконтролировано законами логического вывода из уже известных истин. На этом базируется коммуникативная функция языка, используемого для повседневного общения людей. Любое такое сообщение истинно или ложно, имеет смысл или бессмысленно в зависимости от фактического содержания, которое заключено в нем.

Но самые точные и хитроумные инструменты не помогут обнаружить истинность или ложность, установить соответствие конкретной реальности — действительности словесного сообщения, взятого из произведения, построенного из тех же самых слов, которые используются в любой сфере жизни и деятельности человека. Это, собственно говоря, оказывается невозможным даже тогда, когда в произведении действуют исторические персонажи и обрисованы исторические события: вымысел и правда, как правило, здесь сплавлены воедино. Мы констатируем, что выведены исторические личности, но ни толстовского Кутузова, ни Наполеона на свете не существовало.

Когда же герой, открывая окно, восклицает: «Ну и чудесный дождь был сегодня под утро!» — нам, чтобы проверить сказанное, не остается ничего иного, как проанализировать строй самого произведения и убедиться, что вся его внутренняя логика не противоречит данному суждению. Если предшествующее и последующее не опровергает реплику, а ситуация высказывания, характер героя, его поведение, образная логика и внутренняя необходимость появления подобной реплики подтверждают

сказанное, то нам этого достаточно. Простое соотнесение с действительностью позволит лишь дать самый общий ответ, бывает или не бывает такое в жизни. Но для искусства подобная постановка вопроса малопродуктивна.

В «Доме с мезонином» читаем: «Была грустная августовская ночь... покрытая багровым облаком, восходила луна и еле-еле освещала дорогу и по сторонам ее темные озимые поля. Часто падали звезды». Истинность этих сообщений не поддается эмпирической проверке. Допустим, если по косвенным данным, установив точное время и место действия, мы и найдем подтверждение этого сообщения, опираясь на астрономические выкладки и метеорологические данные, то этим ничего не прибавим к достоинствам художественного сообщения, тогда как в любом свидетельском показании такого рода корректив мог бы иметь существенное значение для судеб людей. Конечно, луна и падающие звезды в повести Чехова вправе быть отнесены к аксессуарам поэтического повествования. Но это обеднит наше понимание произведения, в котором пейзажные зарисовки чрезвычайно существенны для происходящего, для раскрытия характера. Это не деталь и не фон: «Женя шла со мною рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее».

Сказанное существует. Оно столь же реальное, как если бы мы это видели сами. Только тогда и возможно «войти» в произведение, когда воссоздаваемая действительность воспринимается как непосредственно данное. В этом смысле произведение «совершенно прозрачно», оно не творит второй действительности, которая более или менее «похожа» на то, что находится вне ее, а несет эту действительность в себе. И дело тут в особой писательской установке, в иной функции языка.

Истинность литературного описания в подавляющем большинстве не допускает проверки извне (подчас вовсе не существует соответствующей ей реальности, или она видоизменяется до неузнаваемости), но верность оказывается доступной проверке изнутри, из данных самого образа. В этом смысле огромный интерес представляет профессиональное понимание произведения. Толстой увидел, что в рассказе Горького «Двадцать шесть и одна»

печь поставлена неправильно. Чехов, прочитав «Фому Гордеева», сказал, что у Медынской три уха, одно — на подбородке [14]. Горький был поражен и, в свою очередь, неоднократно удивлял других умением в буквальном смысле видеть промахи против стиля и языка. Для нас важен этот ход «изнутри» — от текста, позволяющий осуществить связь между словом как «звуком пустым» и словом, воссоздающим художественную реальность.

Наглядным примером конструирования особого мира в слове могут служить собственные имена героев, их фамилии, вымышленные прозвища, топонимика. Зачастую основное внимание обращают лишь на смысловое содержание в таких именах, как Собакевич, Манилов, Подхалюзин, Большов, город Глупов.

Но не меньшую, а подчас бóльшую роль здесь играет звуковой образ, определяющий наше первичное восприятие. Известную долю вероятности имеют предположения, что фамилия горьковского Самгина подсказана эгоцентрической «самостью», что его имя Клим ассоциируется с клином и что это, по замыслу писателя, должно было оказывать определенное воздействие на воспринимающего роман. Но имел ли в виду автор ассоциации подобного рода? А если даже и имел — в коей мере они могут быть определяющими читательское восприятие? Видимо, более существенно на первом этапе восприятия образа просто звуковое впечатление — благозвучие или неблагозвучие, эмоциональная реакция, вызываемая этим звуковым образом, его ритмом. Эти свойства раньше, чем мы узнаем что-либо о сущности героя, выполняют репрезентативную функцию. И, пожалуй, в этом случае в отличие от предметно окрашенных имен и прозвищ выразительность подготовляет почву для наглядных представлений о человеке.

Но и это лишь самые ранние, начальные стадии формирования образа. Звуковой образ, входя в общий контекст, становится неотъемлемым компонентом ритмической и стилевой организации текста. Пришвин подчеркивал, что замена имени героя — всегда трудное и хлопотливое дело,

---

[14] См.: *М. Горький.* Собр. соч., т. 24. М., 1953, стр. 489—490.

когда произведение написано, не только потому, что требует обязательно равного по количеству слогов первоначальному, чтобы не ломался строй фраз, но и потому, что ассоциативно оно должно быть созвучно ладу целого.

Всем известно также, сколько хлопот доставляет переводчикам нахождение значимого и звукового эквивалента имен и прозвищ героев, не переводимых с одного языка на другой — именно в их внутренней нюансировке.

Существует легенда, будто современники верили, что Данте посетил ад, настолько убедительно было его письмо. Достоверность изображаемого захватывала на протяжении веков воображение многих поколений. Словесный образ оказывается в состоянии излучить из себя такую меру конкретного содержания, что недостоверное становится достоверным, несуществующее — существующим.

И как бы далеко ни уводила художника творческая фантазия в сферу невозможного и потому абсурдного с точки зрения здравого смысла, она опирается на многочисленные островки реальности в каждом слове. Их много, и каждое «корректирует» изображаемое, вносит в образ не только момент реальной наглядности, но и логики жизни. Для многих апокрифов, религиозных мифов и преданий характерно отсутствие оригинального взгляда на потусторонний, загробный мир, построенный в духе классических христианских представлений. Данте же творит новый мир. Слова — «осколки» реальности, из которых художник создает наподобие мозаики большой словесный образ. Даже в словах с фантастическим содержанием — вроде ангел, дракон, демон, единорог — есть кусочек действительности, причудливые отражения реальных сторон жизни и смерти, господства и подчинения, бесконечного и конечного, добра и зла, человеческого и животного. Эти реалии, подчас глубоко подспудно спрятанные, усиливаются, объединенные в развернутые словесные комплексы, отражаясь и взаимодополняя друг друга. Бог превращается в человека:

Молвил Кронион и иссиня-черными двинул бровями;
Волны нетленных волос с головы Громовержца бессмертной
На плечи пали его.

«Илиада», I, 528—530

Содержание слова дает прочную опору для творческого воображения.

Человек, прочитавший трагедию Шекспира «Гамлет», на вопрос, кто такой Гамлет, не задумываясь, ответит: «Гамлет был принцем датским». И с точки зрения художественного наполнения слова это утверждение истинно даже в том случае, если подобной исторической личности никогда не существовало. Прекрасно зная о вымышленности литературных героев, мы тем не менее вовсе не в метафорическом смысле говорим о русском национальном характере Татьяны Лариной у Пушкина, о романтической натуре Ленского, о том, что Макбет был злодеем.

Историк же не вправе ограничиться ответом: «Гамлет был принцем датским», потому что утверждение, истинное в его художественно-эстетическом смысле, далеко не так бесспорно в историческом отношении. По этому поводу Б. Рассел, обращаясь к сугубо научной, логической интерпретации проблемы, говорит: «Истинное утверждение таково: «Шекспир говорит, что Гамлет был принцем датским»,— или более ясно: «Шекспир говорит, что был принц датский по имени Гамлет». Здесь уже нет ничего воображаемого: Шекспир, Дания и звук «Гамлет» — все это реально, но звук «Гамлет» не является на самом деле настоящим именем, поскольку никто в действительности не назывался Гамлетом» [15].

Следуя не за буквой, а за смыслом рассуждения, мы вынуждены сказать, что «король» и «мать Гамлета — королева» в трагедии Шекспира, равно как и «Полоний» и «Офелия», и рапира Гамлета, которой он убивает Полония, и «река», в которую бросается безумная дочь Полония, и «актеры», а тем более их монологи — все это звуки, звуки и звуки, они так же бестелесны, как и тень отца Гамлета. И то, что получает реальное наполнение в искусстве, оказывается «пустым» в научном, логическом смысле.

«Если вы скажете, что «Гамлет» — это имя воображаемой личности, то, строго говоря, это неверно,— продолжает свое рассуждение Б. Рассел,— вы должны были

---

[15] *Б. Рассел.* История западной философии. М., ИЛ, 1959, стр. 68—69.

бы сказать: «Воображают, что «Гамлет» — имя действительной личности». И далее:

«Гамлет — воображаемая личность, единороги — воображаемый вид животных. Некоторые предположения, в которых встречается слово «единорог»,— истинны, а некоторые — ложны, но в любом случае не непосредственно. Рассмотрите утверждения: «единорог имеет один рог» и «корова имеет два рога». Чтобы доказать последнее, вы должны взглянуть на корову, ибо недостаточно сказать, что в некоторых книгах говорится, будто коровы имеют два рога. Но доказательство того, что «единороги имеют один рог», можно найти только в книгах, и фактически правильным будет положение: «В некоторых книгах утверждается, что имеются животные с одним рогом, называемые «единорогами». Все утверждения о единорогах на самом деле являются утверждениями о слове «единорог», так же как все утверждения о Гамлете на самом деле относятся к слову «Гамлет» [16].

Английским философом дано безукоризненное умозаключение применительно к логическому пониманию проблемы, но применительно к феномену искусства мы найдем правильный выход из положения в том случае, если сказанное будет отнесено не к слову «Гамлет» и не к личности, которая представляется как якобы реально существовавшая (что часто бывает в школьных сочинениях на тему «образ Гамлета»), а к художественному феномену, художественному миру, созданному Шекспиром. Сказанное подводит нас к выводу об особой реальности поэтического слова.

Г. О. Винокур показал, что слово «рыба» в общем языке вовсе не может быть отождествлено с тем же самым словом, например, в пушкинской сказке: «И разве, действительно, весь смысл пушкинской сказки «О рыбаке и рыбке» заключается в том, что там буквально говорится о рыбе? Но тогда это было бы не произведение искусства, а хроникерское известие, летопись, историческая справка и т. д. А раз перед нами действительно произведение искусства, то вопрос в том, почему соответствующее более общее содержание передано в данном случае

[16] *Б. Рассел.* История западной философии, стр. 68—69.

словом *рыба,* становится совсем уже не праздным вопросом... назовите в сказке Пушкина это общее содержание не словом *рыба*, а каким-нибудь иным, и *данное* произведение искусства, во всяком случае, будет разрушено» [17].

Слово становится элементом воссоздания художественной правды, не существующей и реальной одновременно, потому что, будучи по форме лишь звуком, названием вещи, оно несет и объективное и огромное поэтическое содержание. И когда мы читаем: «Мягче кудрявятся белые облака над садом, млеет яркая синева между ними; со двора видно, как в полях, над зеленями и лиловеющими пашнями бегут, струятся испарения» (И. Бунин, «Всходы новые») — возникает картина, обладающая и реальными и поэтическими измерениями. Писатель не смотрит через окно в мир, а вводит нас в него. И чем увереннее он чувствует себя среди «упорных слов, вкус, запах, цвет и меру выплавляя их скрытой сущности» (М. Волошин), тем надежнее находит опору в них для творческого воображения.

Образная правда, несуществующая реальность — особый способ моделирования действительности, испытание жизненного содержания, заключенного в словесном образе, поэтический эксперимент над ним, внутри себя обладающий некоторой содержательной цельностью. В силу огромного внутреннего диапазона, в конкретизации и обобщении, изображении и выражении слово выступает универсальным материалом моделирования. Собственно говоря, до появления современного термина «моделирование» объем понятия, покрываемого этим термином, распределялся между другими, родственными ему,— «творческое воображение», «художественная фантазия».

У Шекспира находим:

Материи природе не хватает,
Чтобы соперничать с воображеньем
В изобретательности.

Шелли говорил о поэзии как о «выражении воображения», но точнее было бы, конечно, говорить о «выраже-

[17] *Г. Винокур.* Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр. 246.

нии воображением». Это мир, создаваемый с помощью творческой фантазии. В словесной ткани возникает «фантастическая реальность».

Вымысел — не содержание поэзии, а средство воспроизведения содержания, по форме подчас не совместимого с реальной действительностью (Данте, Мильтон, Рабле, Гёте). Но отсюда не следует, будто «искусство есть призрак нашего воображения», как сказано у Фолькельта [18].

Художественная правда в искусстве, не претендуя быть второй действительностью, не бывает лишь миражом, иллюзией. Нет оснований думать, будто человечество принесло лучшие свои мысли и чувства во имя «радужного ничто». Сошлемся на мысль Л. Толстого как свидетельство большого художника, которое демонстрирует, что принцип моделирования в искусстве утверждался задолго до возникновения представления о моделировании. Толстой пишет: «Произведение драматургического искусства, очевиднее всего показывающего сущность всякого искусства, состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, *не решенного еще людьми* вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос. *Это опыт в лаборатории*» [19].

И, словно перекликаясь с этим, очень близкое суждение высказывает Герцен:

«Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, *типичнее*; в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет *того*, *чего он не знал*, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов,— ответов на такие вопросы, которые равно не приходили в голову ни прозектору, ни ваятелю» [20].

Экспериментальные художественные средства решения реальных, иногда осознанных, иногда не осознанных задач и проблем человеческого существования — все это в искусстве оказывается универсальной концепцией челове-

[18] *И. Фолькельт.* Современные вопросы эстетики. СПб., 1907, стр. 74.
[19] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 52. М., 1952, стр. 78. (Курсив мой.— *Н. Г.*).
[20] *А. И. Герцен.* Собр. соч., т. XVIII. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 87.

ка и мира, оно помогает осознать сложную изменчивость этих отношений и посредством образного моделирования обрести устойчивость.

И поразительная вещь: поэту доставляют бесконечные мучения и требуют нечеловеческого труда поиски нужных, неповторимых, единственно возможных слов, чтобы запечатлеть трепет, блеск и красоту мироздания, выразить движения души, бесконечные в своем многообразии, показать будничную повседневность, но, как ни трудно с помощью словесного образа воссоздать жизнь, это оказывается под силу подлинному таланту, тогда как ни одному художнику еще не удалось создать образ, в котором ничего не было бы от действительности. И это понятно, любое слово (как бы ни было оно обособлено от жизненной конкретики) ориентировано на жизнь.

Латинская формула nomen—omen как бы провозглашает: имя — это предзнаменование, слово имеет не только звуковой, но и жизненный контекст. Имея дело со словом, писатель, опираясь на его объективное содержание, открывает и испытывает посредством слова скрытые от повседневного опыта тенденции и возможности окружающего.

Искусство поэтому — не только закрепление жизненного опыта человечества, но и его обогащение.

VI

Поэтическое время и пространство

ВРЕМЯ ВХОДИТ В ОБРАЗ

Художественный мир должен существовать: ничто не может быть реальным, не пройдя фазы «in actu esse», не пройдя настоящее, не осуществив себя. Но не может существовать *ничто*, нельзя существовать *нигде* или *никогда*. Образное содержание предполагает, что оно соотнесено с кем-то, имело место где-то и когда-то [1]. Это три исходные величины, с которыми имеет дело писатель, «три измерения» художественного мира, не мыслимого без каждого из них, как и реальная действительность. Объективная данность бытия, а также пространство и время находят свое воплощение в образе в зависимости от того, в какой степени объективная реальность закрепляется в нем. Конечно, следует сразу же оговориться, что эти три момента не совпадают с реальными, а выступают их аналогами в особой форме правды искусства. Без этих констант, подчас присутствующих как бы во вне образа (вроде простого обозначения места и времени действия), образ просто не может осуществить себя ни в живописи, ни в скульптуре, ни в искусстве слова.

Мы вряд ли можем вслед за Аристотелем говорить, что «время — это темп событий». Однако такое определение показательно. И не случайно Спиноза и Лейбниц считали, что без изменений системы не существует никакого времени.

Особый аспект понимания времени возникает в условиях мышления и мировосприятия человека эпохи научно-технической революции. И хотя, как сказано, категории времени и пространства всегда были необходимыми в бытии художественного образа, они только в XX в. сделались предметом пристального рассмотрения [2].

---

[1] См.: *S. Skwarczyńska.* Wstęp do nauki o literaturze, t. 1—2. Warszawa, 1954.

[2] Назовем лишь некоторые работы: *М. Гюйо.* Происхождение идеи времени. СПб., 1899; *А. Бергсон.* Длительность и одновремен-

Время присутствует даже в наиболее абстрактных среди других видов искусств — в музыке и архитектуре. Музыка — живое воплощение временных отношений, особый вид фиксации движения наших переживаний. Здесь раньше всего возникло, пусть неосознанное, представление об относительности времени. Пользуясь выражением Г. Конюса, можно говорить о «временном субстрате» музыки, так как она «не может не быть временной величиной» [3]. Гёте назвал архитектуру «застывшей музыкой». И звук, из временной превратившись в пространственную форму, получает относительную автономию.

Но время не исчезает совсем из неподвижного ансамбля или застывшей скульптурной группы. Оно «присутствует» в другом измерении: динамика временных элементов присутствует в динамике пространственных объемов и отношений.

Существует уподобление художественного и реального миров. Все те же силы действуют и здесь, уводя подобие от тождества и создавая через разуподобление образную концепцию изображаемого. Параметры объективной действительности — пространство и время — становятся иными, попадая в художественный мир. В их преломлении можно видеть при желании коэффициент подобия между правдой жизни и правдой искусства.

Принцип соответствия (как бы ни были многообразны и различны формы такого соответствия) — один из преобразователей жизненной правды в художественную. Если бы они полностью совпали, это означало бы, что художнику нечего сказать о мире и остается лишь повторять его; напротив, исчезни тождественное основание между художественными и реальными параметрами, оказалось бы, что речь идет о несуществующем и не могущем существовать ни во времени, ни в пространстве.

В этой связи натуралистический и абстрактный образы могут быть определены так: один как «не говорящий ни-

---

ность. Пг., 1923; *Я. Ф. Аскин.* Проблема времени. М., «Мысль», 1966; *Г. Рейхенбах.* Направление времени. М., ИЛ, 1962; *Джон Уитроу.* Естественная философия времени. М., «Прогресс», 1964.

[3] *Г. Конюс.* Метроническое исследование музыкальной формы. М., ГИЗ, 1933. стр. 10, 18, 19.

чего о чем-то», а другой — «говорящий нечто ни о чем», иначе, один — тавтологический, другой — абстрактный.

Категории бытия, времени и пространства вошли в любое литературное произведение раньше, чем художник или исследователь, осмысляющий творчество художника, стали задумываться над ними. Эти три параметра обязательны в искусстве, но и обязательно отличаются от реальной действительности. Перед нами новое проявление закона притяжения — отталкивания, уподобление несхожего.

Овладение пространственной перспективой и совершенствование художественных возможностей позволили передать ощутимо и наглядно изображаемое. Но «художественное открытие» не было лишь «открытым окном» в мир, наделением изображаемого иллюзорной верностью трехмерности и объемности, происходило не просто закрепление обязательного эквивалента между параметрами реальной действительности и образа, но и закрепление мира в его измерениях. И отсюда сразу же возникает проблема движения, динамики жизни.

Не владея пространственным представлением, живописец замораживал «образ движения», передав же движение, он схватывал в единстве время, пространство и бытие и проникал в тайну «верного», «похожего» изображения жизни. «В слепке меньше правды, чем в моей скульптуре,— писал Огюст Роден.— Разве может «натура» удержать живое движение, пока я с нее буду брать слепок?... Я постигаю всю правду, а не только ту, которая дается глазу» [4].

В этой связи огромно значение временной динамики и пространственной перспективы в образе. Они обращены непосредственно к самой сущности искусства и его отношению к действительности и одновременно — к его внутренним возможностям, к его непосредственной содержательности и выразительности. Они же источник универсального иносказания в художественном образе.

Живописный образ может передать представление о реальном пространстве благодаря своему пространствен-

---

[4] «Мастера искусства об искусстве», т. III. М.— Л., Гос. изд. изобразит. искусств, 1936, стр. 375.

пому бытию. Однако безгранично различны соотношения этого «рабочего» пространства образа и «вмещаемого» им пространства. Уже в античности Полигнот с Фасоса рисовал блистательно и прославился изображением людей и предметов в натуральную величину, а Дионисий Колофонский следовал ему во всем, за исключением размера картин. Размеры мухинской скульптуры рабочего и колхозницы из нержавеющей стали соизмеримы с многоэтажными зданиями. Человек рядом с ней выглядит лилипутом, существом из другого мира. Выражению идеи, динамики, целенаправленного порыва подчинено все. Отсюда невыдержанность в реальных пропорциях, несоответствие позе идущего человека. Размеры фигуры в такой же мере служебное задание, как и прием, подчеркивающий условность композиции, ее символическое звучание.

Голубкина тяготеет к скульптурным образам иного рода, она дает уменьшенные пропорции лица и тела, иногда из общей нерасчлененной инертной массы камня выделяет одну голову, часть торса, руки. Она видит иное соотношение человека и мира.

Бесконечно многообразны отношения объекта и изображения, внутреннего их соответствия и внешнего оформления. Но при всех отклонениях, аномалиях и нарушениях, связанных с отходом изображения от оригинала, пожалуй, даже неискушенный зритель не усомнится в том, что кисть или резец все-таки руководствовались мерой изображаемого, благодаря чему всякий раз и может быть найден единственный для данного творения масштабно-перспективный эквивалент, в котором и общие масштабы и внутренние пропорции представляют себя в распоряжение языка искусства.

То же самое следует сказать и о временных пропорциях и соответствиях в литературе, где не менее велика амплитуда отлета творческого воображения и вместе с тем несомненно наличие прочного внутреннего стержня повествования, развертывания поэтического образа. Два дня из жизни Николеньки Иртенева как бы «вбирают» в себя все его детство, собирают в фокусе лучи, идущие отовсюду. Или — скупая манера чеховской новеллы, где в двух-трех строках схвачены годы существования Ионыча.

Нельзя найти соответствие между пространственным и временным измерением материала образа и пространственным и временным его содержанием или между последним и объективным, вне произведения существующим пространством и временем изображаемых искусством объектов, если не рассматривать их внутри единой цепи отношений.

Говоря о подвижном эквиваленте перехода объективного мира в художественный, а реального времени и пространства в поэтическое, мы оказываемся перед проблемой меры. Стоит нарушить этот внутренний закон искусства, игнорировать глубинные зависимости между пространственно-временными измерениями изображаемого и художественными возможностями структуры образа в передаче этого сложного соответствия, и возникнут уродливые, легковесные конструкции, лишенные жизненной правды и красоты.

Но мера в искусстве не только формальна, но и значима. Она определяет по-своему форму образа и выводит к его содержанию. Возникает то, что Н. Гартман назвал «феноменом рамы», благодаря которому «при взгляде на произведение живописи являющееся пространство никогда не смешивается с данным реальным пространством или также никогда не видится лишь вместе с ним, но ощущается как другое» [5]. Так, казалось, бы, сугубо внешний и служебный атрибут живописного полотна оказывается чрезвычайно необходимым моментом в самой постановке вопроса о сущности явления, которое с помощью рамы как бы провозглашает: я — искусство, я — не окно в мир, я — картина мира.

Появление границы живописного поля часто называют фундаментальным сдвигом в изобразительном искусстве. Горизонтальная линия служит опорой изображения, организующим его отправным моментом. Первобытные рисунки не знали упорядоченности на плоскости, потому что не выработали отношения к внешнему миру, к реальному пространству, расстояниям, масштабу и перспективе. Более того, очевидное для нас чувство живописного целого зависит от привычного способа ви́дения.

---

[5] *Н. Гартман.* Эстетика, стр. 147—148, 151.

Рама долго принадлежала и в какой-то мере продолжает принадлежать к пространству наблюдателя, а не к иллюзорному трехмерному миру изображаемого. Но в последнее время «рама», наряду с исполнением функций упорядочения и организации художественного пространства извне, приобретает выразительную, активно эстетическую функцию «изнутри» самого изображения. В подтверждение сказанного ограничимся одним лишь примером: гравюрой Стасиса Красаускаса к стихотворению Э. Межелайтиса «Пепел». Она — прекрасный, наглядный образец смелого использования «эффекта» рамы для реализации содержания образа.

У поэта сказано:

Это рыжая пыль под ногами, щебенка
Из костей,— не осколки ль, покрытые ржой?
Это, может быть, резвые ножки ребенка,
Что за белою бабочкой гнался межой;
Или ручки,— дитя ими тянется к маме,
Обнимая за шею, ласкается к ней...
Или был этот щебень большими руками,
Что с любовью к груди прижимали детей.
Этот пепел, который разносится с ветром,
Был глазами, смеялся и плакал порой;
Был губами, улыбкою, музыкой, светом,
Поцелуями был этот пепел седой.

Картина пустыря, покрытого человеческим пеплом, пронизана насквозь взрывом эмоций потрясенного человека:

Пепел... Пепел... Лишь пепел остался от вас,
Пролетая над проволокою колючей,
Птица мягко касается краем крыла
Дикой розы, на диво багровой и жгучей,
Что на этой кровавой земле расцвела...

Трагедия доведена до крайнего предела контрастом между красотой мира и апогеем бесчеловечности. Сознание стремится превозмочь эту трагедию, в себе самом открыть силу, стать гневным обвинением и призывом.

На гравюре этот контраст и этот «прорыв» выражены средствами графики. Эмоция художника «впрессована» в изображаемое. Дан черный квадрат гравюры, на нем едва намечены белыми штрихами изуродованный неволей человек, может быть ребенок, и колючая проволока, к которой он протянул руки. Лежа на земле, заключенный стремится дотянуться до розы на фоне единственно светлого пятна на всей гравюре.

Роза совсем рядом, но она в другом измерении. Верхняя рамка гравюры отсутствует. Вырваться за колючую проволоку — значит вырваться за рамки гравюры. Художник разрывает четкую прямую линию верхнего обреза, снимает предел, который она обозначает, как бы утверждая необходимость выхода. В этом сломе прямой линии — фиксация эмоционального прорыва, пролом, за который устремляется раскованный поток чувств. Выход за пределы пространства традиционного образа, подобно выходу артиста со сцены в зрительный зал — излюбленный прием современной режиссуры — способствует активизации художественного пространства. Не смешение красок жизни и искусства, а попытка дать им новое звучание, новое восприятие — сделать художественное пространство и его пределы чем-то бóльшим, чем механический аналог реального пространства. Феномен рамы произведения становится и фактором уподобления-разуподобления образа, и непосредственного выражения художественной идеи. И тут непосредственно возникает связь пространственных и временных координат как отражающих форму существования мира, так и определяющих существование идеальной концепции произведения.

Автопортрет Сарьяна «Три возраста» в единой композиции представляет художника в молодые, зрелые и преклонные годы. И здесь одинаково важно, что одно и то же лицо предстает одновременно перед нами в разные эпохи своей жизни, три зарисовки, но два героя: человек и время.

Пространственная перспектива приводит к освоению живописью временной перспективы, хотя и не так, как это делает литература. Живопись средствами пространственного изображения стремится передать движение, протяженность изображаемого во времени, но существует в

известных, конечно, пределах возможность освоения временного через пространственное. И, наоборот, рассказ Гомера об изготовлении щита Ахилла или облачении Агамемнона в живой последовательности «производственных» операций — классические примеры временного развертывания пространственного образа.

С проблемой времени возникают самые глубинные сущности мира — его конечность и бесконечность, бытие и небытие. Время всегда присутствовало в словесном образе как непосредственная данность этого образа, но как осмысление человеческого бытия оно труднее всего давалось освоению, и в этом нет ничего противоестественного, не потому только, что время не доступно наглядно-чувственному изображению (как в живописи, так и в словесном искусстве), но и потому, что «проблема времени всегда заводила в тупик человеческий разум»,— как констатирует специалист по философским проблемам физики Г. Рейхенбах [6]. Искусству оказывается доступным то, что считал невозможным шекспировский Макбет, сказавший: «Мы время вспять не властны повернуть».

Овладевая пространственной перспективой, живопись проникалась движением. Овладевая временной перспективой, литература постигала процесс развития. Временные измерения образа долгое время не могли стать средством выражения правды искусства. Это были несовмещенные плоскости. Сознательной творческой задачей подобное совмещение стало в поэтике классицизма. Была сделана первая (пусть не очень удачная, зато весьма поучительная) попытка в теории «трех единств» достигнуть максимального правдоподобия посредством почти тождественной передачи времени действия и сценического времени, локализованного изображением происходящего в течение суток. Синхронизация поэтического и реального времени приводила подчас к натяжкам и неправдоподобию, но диктовалась поиском максимального правдоподобия в передаче временной протяженности, временных измерений. И во многом формальный прием, т. е. прием организации формы, развертывания образа, оказывается сугубо содержательным. Отождествление реального, объ-

[6] *Г. Рейхенбах.* Направление времени, стр. 11.

ективно существующего времени, и поэтического, сценического уживалось с отсутствием исторического эквивалента между изображаемой эпохой и современностью.

Требование в классицизме единства времени и места действия означало отказ от иллюзорного, условного измерения художественной правды, было смелой попыткой отождествить эти измерения, таким прямым способом втискивая правду жизни в художественный мир.

Случилось неожиданное и парадоксальное: требование максимального правдоподобия — «В едином месте в день един должно свершаться одно событие» (Буало) — ведет при всех художественных завоеваниях к своеобразному «недолету», тогда как протест против правдоподобия в изображении событий у романтиков сопровождается неожиданным «перелетом» непосредственно в более высокую сферу метафизики времени и приводит, например, Вальтера Скотта к историзму, к событиям, которые сверяются по «звездным часам человечества». Задача художника, и, пожалуй, одна из труднейших,— подчинить материал выражению времени и суметь преодолеть повседневное эмпирическое время человеческого бытия в поэтическом увековечении [7].

Произведение заключает в себе только ему присущее, характеризующее данный художественный мир, поэтическое время, которое необходимо для образного воссоздания событий, чувств и переживаний. Это одновременно и воссоздание в увеличенном или уменьшенном масштабе реального времени и конструктивный элемент образной системы.

Живопись не в состоянии «изобразить» время, а литература его «описать», оно ищет свое выражение в образе, чтобы быть воссозданным в произведении. Недоступное непосредственному восприятию, оно присутствует в произведении не только как «исполнительское» время, необходимое на обозрение картины или прочтение литературного произведения, но и как время изображаемого. Процесс речи, процесс развертывания словесного образа происходит во времени, осуществляется в хронологиче-

---

[7] См.: *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, стр. 251—252.

ской последовательности, связан с ритмом повествования, звуковыми и композиционными рядами. Жизнь регистрируется языком в ее протекании, и в этом смысле время предстает как движение.

Временная структура фразы при всех сложностях временных отношений внутри себя и в контексте других фраз всегда подразумевает в конечном счете то, что может быть названо абсолютным временем, радикальной актуальностью [8]. Время потому и не стало специфическим содержанием литературного эпического образа далекого прошлого, что оно не было соотнесено с временными рядами самого образа.

Протяженность образной структуры, имея математически строгое значение в организации музыкального образа, существенную роль играет и в организации ритма повествования, обретая особое значение в стихе. Уже у греков была выработана кратчайшая единица измерения времени в стихе — «хронос протос», у римлян — «мора». Но в обособленном виде протяженность звуковой упорядоченности словесного образа еще очень далеко отстоит от художественной характеристики. Время звучания ноты или слога — это момент бытия материала образа, а не компонент его содержания. Без этого измерения материала не существует содержательной формы образа, но сама содержательность образа — иного происхождения.

С. В. Шервинскому удалось, анализируя долготу звучания и чередования ударных и безударных слогов в русском языке, ввести понятие временных компенсаций, которое принято им за основу построения не только ритмического, но и временного протяжения стихового порядка [9]. Этот вывод исследователя имеет глубоко принципиальное значение. Он обращает нас к стихотворному словесному материалу как временному бытию структуры, «внутреннее» время которой взято в качестве его конструктивного и содержательного момента, способного нести в себе и выражать большое время человеческого бытия. Такое соответствие в известной мере — общий прин-

[8] См.: *R. Ingarden.* O dziele literackim. Warszawa, 1960, str. 304.
[9] *С. В. Шервинский.* Ритм и смысл, стр. 33.

цип временных видов искусства — «рабочее» время слова становится содержательным временем образа в целом.

Здесь схвачен «первый такт» перехода от материала к содержанию образа, намечен выход содержания, казалось бы, из сугубо формального момента организации слогов в стихотворной строке к выражению смысла целого, где «никакие формальные явления не могут возникнуть...без внутренних, смысловых оснований...» [10]

«Вторым тактом», видимо, следует считать соотнесение и смысловое соответствие «рабочего» времени развертывания образа и того времени, которое входит в него и становится его жизненным содержанием. Мифы о подвигах Геракла могут быть расположены в любой последовательности. Миф — это существование мира вне времени и пространства, это — художественный аналог платоновских сущностей, не доступных для человека, живущего в мире теней, отбрасываемых потусторонним истинным миром.

В «Илиаде» Гомера гнев Ахилла продиктован несправедливым решением Агамемнона, и дальнейший ход событий, развиваясь на Олимпе и на земле, строго последователен. В этой последовательности происходящее существует как одно большое событие, где временное обозрение идентично словесному описанию пространственного: одно вслед за другим, и только. Происходящее не имеет другого времени, это событие в своем собственном протяжении.

Организованное в своей внутренней логике событие предполагает время своего протекания и ничего более. Время остается здесь спокойным, невозмутимым — эпическим временем. Шиллер в письме к Гете 26 декабря 1797 г. писал: «Это отлично согласуется также с понятием прошедшего, которое можно мыслить как неподвижное...» [11] Собственно говоря, эпос еще «не знает» времени. Былины об Илье Муромце начинаются с первого подвига богатыря, о прошлом которого нечего сказать, кроме того, что он тридцать три года «сидел сиднем».

---

[10] *С. В. Шервинский.* Ритм и смысл, стр. 34.

[11] *Ф. Шиллер.* Собр. соч. в восьми томах. т. 8. М.— Л., Гослитиздат, 1950, стр. 686.

В эпосе в монументальных образах и героических деяниях выражена обобщенная историческая судьба народа. И в изначальном представлении о единстве, а точнее — тождественности — исторического и народного «состояния мира» заложена законченная цельность и поэтическая простота эпических произведений. Д. С. Лихачев отмечает, что в эпосе жизнь героя и его подвиги — *постоянно длящееся настоящее* даже тогда, когда они взяты из минувшего. В эпосе существует условный мир с условным временем протекания в нем событий [12]. Эпическое время еще нельзя назвать специфически литературным.

«Прикованный Прометей» — памятник «вхождения» временной динамики в литературный образ, в структуру произведения. Время еще не «помещается» в трагедии, прошлое и будущее за рамками ее конфликта и сюжета; гнев Зевса и его неминуемая гибель — таковы точки, определяющие многотысячелетнюю дистанцию, о них в самой трагедии имеются лишь смутные намеки. Герой бездействует, прикованный к диким скалам. В известной мере это «театр одного актера», лишенный конфликта и действия в традиционном их понимании, выработанном на основе последующего опыта драматургии. Но даже смутное, неясное обозначение временной дистанции в трагедии оказывается достаточным потенциалом для возникновения внутренней динамики. Вынужденное бездействие титана оборачивается напряженным драматическим действием. Борьба идет за Прометея и в Прометее, уступит ли он Зевсу, смирится или останется верен себе. Появление подобной коллизии равносильно восстанию против Олимпа. Бездеятельность Прометея — результативна, его «бунт» против богов нечто гораздо большее, чем мелодекламация и темные пророчества. Совершается небывалое, невозможное в мире Зевса — отрицание вечного положения вещей. И хотя данное состояние еще незыблемо, мир сотрясается от внутреннего напряжения. Сам Зевс содрогается от страха перед предсказанной ему гибелью, и в этом начало его низвержения. Жизнь предстает у Эсхила в «Прикованном Прометее» имеющей *начало* и *ко-*

---

[12] *Д. С. Лихачев.* Время в произведениях русского фольклора.— «Русская литература», Л., 1962, № 4, стр. 46.

нец. Она, следовательно, существует во времени, она обладает временной протяженностью и временной закономерностью. Мир утратил извечную уравновешенность. Он пребывает в данной от века точке и уже не находится в ней. Диалектика жизни вторгается в искусство: мир готов сдвинуться с места, утратить покоящееся положение и сначала незаметно, а потом быстрее стремится к временным рубежам, предсказанным титаном.

И хотя Прометей в числе собственных заслуг перед человеческим родом называет и то, что он «от предвиденья избавил смертных... слепые в них поселив надежды»,— именно здесь в литературе была обнаружена возможность «пробиться в будущее». Чем глубже образ проникал в природу времени, вбирал его в себя, тем более зрячими и смелыми становились люди. Передача объективного хода событий невозможна без присущего произведению, возникающего в нем «поэтического» времени, которое необходимо для протекания повествования, имеющего свой шаг, свой ритм.

Хронология — алгебра истории. Повествуя о судьбе Лжедимитрия, о Смутном времени, Карамзин пересказывает на языке науки рассказанное жизнью. Казалось бы, событийная канва у Пушкина в «Борисе Годунове» близка к фактическому ходу событий. Однако знак равенства между повествованием Карамзина и трагедией Пушкина возможен только в том случае, если исходить из представления, будто искусство всего лишь «красочное» и «яркое» переложение исторических фактов «в картины». Исследователи Пушкина заплатили дань в той или иной форме традиционной точке зрения, проходя мимо новаторской формы трагедии, видя в организации сцен по месту и времени действия лишь служебное значение, но не чрезвычайно содержательную конструкцию, воссоздающую образ времени.

Художник организует сложную систему времен, где монолог Пимена, сцена в корчме или объяснение у фонтана не эпизоды, беллетризирующие хронологическую канву, а необходимые величины художественного мира со своими временными и пространственными измерениями. Обретая плоть, этот мир органически включает в себя названия сцен и авторские ремарки о месте и времени

действия как свои внутренние параметры. Они несут вовсе не служебно-информационную нагрузку, но художественно-конструктивную. Это «координаты», придающие объем изображаемому, определяющие динамику действия. Реальность входит у Пушкина вместе с временной структурой, жестким каркасом,— черта, присущая пушкинской поэтике. Вспомним рассчитанное по дням, по календарю, развитие действия в «Евгении Онегине».

Пушкин создал цельный и грандиозный художественный мир, построенный на этих временных и пространственных конструкциях, вынесенных «наружу», «свинтил» воедино все сцены, которые, при кажущейся разобщенности и пестроте, обретают сквозное действие. Это — ход времени, ход истории. Чисто конструктивный элемент произведения получил неожиданную большую смысловую и эстетическую нагрузку. Созданная Пушкиным система предстала взгляду современников как нечто непонятное, чуждое их представлениям об искусстве, вызвала тучу упреков и высокомерные советы переделать трагедию в роман.

Но организация пушкинского творения оказалась возможной только для данного произведения. Пушкин смог дать синтетическую композицию целого исторического семилетия в сценах, скомпонованных так, что в каждом из фрагментов ход сценического времени передает как бы синхронно изображаемое событие (будь то сцены в кремлевских палатах, в келье Чудова монастыря, в замке Мнишек и т. д.), а в целом (опираясь композиционно на паузы между сценами) воссоздается образ большого исторического времени. Художественная система «Бориса Годунова» демонстрирует удивительную прочность, не только выдержав проверку временем, но и проявив уникальную сопротивляемость почти всем попыткам его сценического воплощения. Трудность перевода этой трагедии на язык сцены или экрана и до сих пор не осознана до конца. Один из ее аспектов — невозможность перенести пушкинские ремарки и названия сцен (несущие композиционно-временную функцию) на сцену, сделать их «действующими лицами», заставить их «жить» по законам сценического образа. Режиссер их вынужден или опустить или передать чисто

внешним по отношению к действию способом, а время и пространство, спрессованные в этих ремарках, уходят из произведения.

С этой же трудностью в известной мере встречается любой автор либретто, режиссер и постановщик при создании сценического или кинематографического варианта литературного произведения. Иногда думают, что все дело в том, чтобы отобрать наиболее существенные сцены, диалоги и детали. Но этого недостаточно. Если из нового структурного образования уйдет «образ времени», «образ места действия», «панорамность событий», «ход истории», произведение перестанет существовать. «Война и мир» Толстого или «Сага о Форсайтах» Голсуорси при переделках для экрана или сцены теряют почти физически ощутимое движение и объем времени, его специфический для данной эпохи характер, окраску, ритм.

У Толстого: «Весь этот день 25 августа... Наполеон провел на коне»; «наступил последний день Москвы»; «1 сентября в ночь отдан приказ Кутузова об отступлении русских войск через Москву на Рязанскую дорогу»; «8 сентября в сарай к пленным вошел очень важный офицер»; «6 октября, рано утром, Пьер вышел из балагана»; «Прошло семь лет после 12-го года».

У Голсуорси: «Восьмого августа, через неделю после поездки в Робин Хилл, в столовой этого дома — ... Сомс и Ирэн сидели вечером за обеденным столом»; «Мнение Уотербака Сомс прочел 1 октября, спустившись в столовую обедать»; «В конце июля старый Джолион увез внучку в горы» и т. д.

Писатели разными способами фиксируют ход времени: «прошел еще год», «несколько дней спустя», «когда герою исполнилось сорок лет»... В «Жизни Клима Самгина» Горького почти каждый новый фрагмент повествования начинается с указания на временные категории: «в конце августа», «затем», «однажды», «три дня после этого», «в субботу», «дней через пять», «теперь, когда...», «както вечером», «внезапно», «в этот вечер», «через два дня», «вдруг», «поздно вечером», «через день», «после пяти-шести свиданий» и т. д. Это ориентиры, позволяющие представить временное пространство произведения. Казалось бы, одинаковые для всех писателей средства выражения,

но сколь разные ритмы и временные масштабы создаются с их помощью.

При чтении произведения даже не обращаешь внимания на конкретно-хронологическое значение дат, они проходят перед сознанием, как проходят слова, тотчас же превращаясь в образную ткань, и в конце концов создается вполне ощутимый и значимый образ времени. Все это непереводимо непосредственно на язык театра или кино. Чтобы спасти положение, появляются титры, искусственные включения в прямую речь героев, голос за кадром, служебная фигура автора или рассказчика. Однако адекватного художественного эффекта мы не получаем, а лишь ощущаем разрывы и швы, наложенные по живому.

Имея возможность в своем материале повторить, разложить или наложить отрезки времени один на другой, возвратиться или забежать вперед, пережить несколько раз одно и то же временное состояние, искусство слова не экспериментировало со временем в узком смысле этого слова, но прибегало к художественному освоению существеннейших проявлений человеческой жизни и человеческой истории, извлекая смысл из изображаемого, создавая свою, особую во многом, философию бытия.

Достаточно назвать «Сагу о Форсайтах» Голсуорси или «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Волшебную гору» Томаса Манна или «Возвращение» Роб-Грийе. В одной системе отсчета дана ретроспективная концепция времени и пространства, в другой — перспективное изображение жизни открыто будущему, в третьей — время подчинено закону психологической относительности, и, наконец, в четвертом — поступательное движение героя в пространстве оказывается вместе с тем особой формой путешествия в прошлое, разновидностью возвратного движения во времени.

Временной строй «Жизни Клима Самгина» подчинен принципу титров, «прошивающих» повествование, которое без этих «скреп», носящих, как мы видим, вовсе не служебное, а содержательно-оранизующее задание, превратилось бы в хаос событий и фактов. Герой повествования не в силах организовать происходящее в своем сознании. Он лишен какой бы то ни было руководящей идеи, спо-

собной выдержать проверку временем. И автор как раз и делает самое время организующим началом повествования, которое как бы строится по кинематографическому принципу монтажа разрозненных фрагментов. Приведем пример такой разбивки «на кадры» целостного повествования.

Фрагмент первый: «Он находил игры скучными и спрашивал:

— Разве нельзя выдумать что-нибудь забавнее?

— Выдумывай, но не мешай,— сердито сказала Лида и отвернулась от него.

— «Какая грубая стала»,— с горечью подумал Клим».

Фрагмент второй: «Он выработал себе походку, которая, воображал он, должна была придать важность ему, шагал, не сгибая, ног и спрятав руки за спину, как это делал учитель Томилин. На товарищей он посматривал, немного прищурясь».

Фрагмент третий: «Что ты так пыжишься? — спросил его Дмитрий. Клим презрительно усмехнулся и не ответил, он не любил брата и считал его дурачком».

Фрагмент четвертый: «Туробоев, холодненький, чистенький и вежливый, тоже смотрел на Клима, прищуривая темные, неласковые глаза,— смотрел вызывающе. Его слишком красивое лицо особенно сердито морщилось, когда Клим подходил к Лидии, но девочка разговаривала с Климом небрежно, торопливо, притопывая ногами и глядя в ту сторону, где Игорь».

Фрагмент пятый: «Она все более плотно срасталась с Туробоевым, ходили они, взявшись за руки; Климу казалось, что, даже увлекаясь игрою, они играют друг для друга, не видя, не чувствуя никого больше».

Итак, можно подряд пройти весь текст хроники-эпопеи. Причем, относительная величина фрагментов будет при этом меняться. Ритм повествования будет приобретать от этого то более гневный, то более лихорадочный характер, но принцип временного и пространственного сочленения фрагментов проходит через все произведение.

Словесный поток в условной форме передает поток жизни. Литература потому и может быть отнесена к временным, по определению Лессинга, искусствам, что она

не протоколирует, а моделирует временные измерения бытия, воссоздает его движение, обладает этими измерениями, а не берет их напрокат или взаймы.

Поэтика времени в словесном искусстве обусловлена двумя моментами. Литература вынуждена растягивать в последовательную цепь одновременное и одномоментное и сближать, сопоставлять, спрессовывать вместе неодновременное, а подчас и далеко отстоящее друг от друга. Словесное построение образа предполагает обязательную последовательность введения описываемого, постепенное развертывание образа, так что одно следует обязательно после другого, даже тогда, когда в жизни это происходит одновременно.

Время в словесном образе определяет не только его развертывание, но и «объемность» изображаемого.

Воспроизведение времени в словесном искусстве оказалось связанным самым тесным образом с проникновением в глубинные закономерности жизни человека и общества. Время все глубже вторгается в образ, и это определило последующее движение литературы и усложнение художественной правды.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКВИВАЛЕНТ ПОДОБИЯ

Проблема времени в конечном счете и есть проблема причинности, взаимообусловленности, связи событий, действий и их результатов. Лейбниц и Кант выдвинули, а Эйнштейн научно реализовал идею сведения временного порядка к причинному.

Искусство с первых шагов столкнулось с осмыслением временной протяженности — сначала как последовательности событий, потом условия человеческой жизни, ее длительности, потом как особой цепи причинно-следственных отношений, как осмысление возникновения и разрешения конфликтов и развития действия. Содержание произведения во всех звеньях, параметрах и измерениях концептуально. Еще Гете знал, что «природа» и идея не могут быть отделены друг от друга без того, чтобы искусство не было разрушено так же, как жизнь» [13].

---

[13] *И.-В. Гете.* Статьи и мысли об искусстве, стр. 343.

Живопись многие века не знала о скрытых своих возможностях в передаче пространственной перспективы и объемного трехмерного мира, равно как для литературы не существовало временной перспективы, «временной глубины» происходящего, а тем более исторического времени, включающего в себя внутреннюю динамику жизни.

Однако даже обращение к вневременной интерпретации событий, скажем, в мифологии, или как бы к «вечному» образу эмоционального или интеллектуального миропостижения, например, в классической поэзии Востока — все равно своеобразное «решение» смысла изображаемого — в соотношении преходящего с абсолютным.

Казалось бы, что общего между «чисто» художественной задачей передать на плоском холсте «круглое» яблоко и пониманием жизни? Но «технический» вопрос живописного ремесла неразрывно связан с осмыслением изображаемого. Люди палеолита на стене пещеры выводят контуры оленя, и хотя он на заднем плане, его размеры больше бизонов, а эти последние больше мамонтов, которые находятся ниже на плоскости рисунка и потому «ближе» к зрителю. «Перевернутая» перспектива — изображение далекого большим, а близкого — маленьким — отвечала стремлению первобытного художника запечатлеть значение и место этих животных в повседневной жизни и практике, по-своему выразить отношение объекта и субъекта. Это труднее было сделать, поставив изображаемое в пространственные отношения. Так неожиданно объективные параметры изображаемого оказались в зависимости от концепции художника.

На картине Учелло «Битва св. Георгия с драконом» дракон удивительно «не страшен». Но это не рассеивает по-своему цельного впечатления, потому что картина, лишенная реальной глубины, выполненная в одной плоскости, как бы повествует не об известном и привычном для всех мире, а о тридевятом царстве, тридесятом государстве, находящемся в других пространственно-временных отношениях. Художник воссоздает сказочно-условный мир, очарование которого исчезло бы, а дракон превратился в прирученного варана, предстань он в трехмерном пространстве. Сказочный дракон и может только существовать в двухмерном, сплющенном мире, как глубоко-

водные обитатели океана в условиях огромного сплющивающего давления и полного мрака. Вытащенные на поверхность, в лучах солнца они превращаются в бесформенные и безжизненные свидетельства иного бытия, бессильные и ненужные на морском берегу.

Лилипуты и великаны в свифтовском «Путешествии Лемюэля Гулливера» обладают несоизмеримой физической величиной, но и те и другие нужны не столько для того, чтобы поразить читателя своими размерами, сколько для того, чтобы выразить идею человеческой мелочности, низости в одном случае и безобразность, уродство — в другом, а вместе безвыходное положение человека, обреченного на крайности в окружающем его мире. Так пространственные измерения образа становятся средством выражения его смыслового содержания. В реалистической живописи эти взаимосвязи неизмеримо более трудно обнаруживаемы, они спрятаны глубже в структуру образа, но творчество Пикассо — одно из наглядных подтверждений их существования. История искусства свидетельствует об огромном движении образа от чисто внешнего подобия объекту изображения к его эстетическому освоению.

Леонардо да Винчи называл живопись философией [14] и говорил, что поэт изображает «историю посредством живописи пером» [15]. Если открытие пространственной перспективы, наряду с пониманием определенных пространственно-временных отношений в живописи, позволило сделать столь далеко идущие выводы, то, думается, есть основания сказать, что открытие и освоение временной перспективы вплотную подводило к тому, чтобы искусство слова стало философией человеческой жизни и философией истории.

Но хотя образное мышление столкнулось уже на ранних этапах существования с проблемой изображения времени как одного из необходимейших условий воссоздания художественной правды (выше мы ссылались на опыт классицизма, который уравнивал реальное время и время сценическое), и хотя факт такого рода поисков симп-

---

[14] *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. М., Изогиз, 1934, стр. 63.
[15] «История эстетики. Памятники», т. 1, стр. 543.

томатичен и может быть назван первым опытом нахождения объективного эквивалента между правдой жизни и правдой искусства, этот факт продемонстрировал задолго до появления натурализма несостоятельность уравнивания фактической и художественной правды.

Романтический протест против классицистических канонов проявился и в отрицании объективного времени, реальной временной последовательности как формообразующего фактора. Романтики выпустили воображение на свободу, они позволили ему в погоне за абсолютной истиной путешествовать вне времени и пространства, но тут же «наткнулись» на проблемы исторического времени и историзма. Поэтика романтизма ознаменована первыми гениальными прорывами в сферу представлений о жизни как движущемся потоке и, пожалуй, еще тем, что в тот период, когда искусство бессознательно подходит к овладению временной перспективой и оперирует представлениями о времени как о неизменном масштабе, прилагаемом к явлениям и событиям извне, именно романтики заронили в умы сомнения, которые в XX в. превратились в утверждение относительности временных и пространственных измерений, неразрывно связанных с определенными системами мироздания и ничего общего не имеющих с априорными категориями бытия. Романтики, расшатав неподвижность «временных перегородок», поставили задачу найти соотношение человеческого характера и временного потока, в который он брошен.

Эстетика реализма подвела к художественному освоению временной перспективы, поставив во главу угла соотношение правды жизни и правды искусства и одновременно обнаружив несовместимость образа с натуралистическим удвоением сущего. Реализм закономерно выдвинул принцип соответствия, особого эквивалента между объективным и художественным временем.

Мы сказали о «композиционной» и «изобразительной» функциях временного измерения словесного образа, но временная организация разных временных пучков в образе оказывается необходимым содержательным моментом. Она не только способ развертывания образного содержания, а и содержание художественного образа. Проблема времени — проблема мировоззренческая, гносеологиче-

ская. Мы вправе говорить не только о показе и передаче реального времени в образе, но и о концепции времени и пространства в произведении, об их художественной семиотике.

Произведение в своем интерпретационно-содержательном плане оказывается «преобразователем» реального времени. Нарушение временной последовательности, временные изменения необходимы для осмысления жизни.

Трудно представить именно в этой связи более тонкую и многогранную разработку поэтики временных измерений воображаемого, чем в «Кроткой» Достоевского. В небольшом шедевре многие временные планы образуют единый поток, а каждое мгновенное переживание или движение души персонажа просматривается в многомерном измерении. Вся жизнь человека собрана в одно, а настоящее предстает в виде сложного конгломерата частиц из различных моментов прошлого. «Кроткая» Достоевского — поразительный пример художественного анализа дискретности неразложимого временного потока, олицетворенного в характере. Время рассказа о событиях «продолжается несколько часов с урывками и промежутками и в форме сбивчивой». Рассказчик то разговаривает сам с собой, то вспоминает и пересказывает, что связано с судьбой его выбросившейся из окна жены, выхватывая разные ситуации и перемешивая их между собой. Он весь во власти предшествующего момента — страшной катастрофы, под впечатлением которой ведется рассказ, момента, который обстоятельно изложен в конце повествования. Две временные сферы как бы вдвинуты одна в другую. Единым дыханием будто выговорено от слов: «Вот пока она здесь — еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно... Я все хожу и хочу себе уяснить это. Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и все не соберу в точку мыслей...» и до заключительного аккорда: «Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?».

Такова объемная сфера «настоящего», сдвоенный временной круг. Следующий круг вписан в первые два — сообщение о гибели жены и рассказ мужа об этом событии, как он рисуется ему со слов очевидцев самоубийства и

собственных наблюдений, когда рассказчик очутился на месте происшествия («Я только помню, что, когда я в ворота вошел, она была еще теплая. Главное, они все глядят на меня. Сначала кричали, а тут вдруг замолчали и все передо мной расступаются»), и затем рассказ Лукерьи. Одно и то же мгновение проецируется в разные точки.

Следующий круг — время встречи рассказчика с бедной девушкой, почти ребенком, на которой он женится, пользуясь ее безвыходным положением, и до момента гибели Кроткой, загнанной в угол «благороднейшим из людей».

И, наконец, последний круг — прошлое, которое также вовлечено в процесс повествования для мотивировки отношений рассказчика с Кроткой и дальнейшего движения сюжета.

Временные планы оказываются многими аспектами образа. Стягивание различных временных плоскостей «в узел» становится композиционным моментом организации. Временной спектр — форма развертывания образа, а рассказываемое — его содержание, «собирание» характера. Расщепление и синтез времен в повествовании, собственно говоря, используется писателем и как структура образа, композиция повествования и как концепция образа, его внутренняя структура и композиция.

Исходя из огромного эстетического эффекта глубинного постижения жизни, Достоевский строит свои грандиозные психологические гипотезы «подпольного человека», человека, «которому все позволено», «самого благороднейшего человека» и т. д., художественно предвосхищая многие исторические коллизии. Писатель-реалист, анализируя постоянную утрату определенности сущим и появление нового, становящегося, стремится схватить именно «связь времен». Циклизация романов в XIX—XX вв. идет и «вширь» и «вглубь», охватывая пласты настоящего и добираясь до его истоков. Бальзак и в значительной степени Золя стремятся показать почти все общественные слои на определенном этапе развития, рассматривают общество по горизонтальному временному срезу. В то же время растет интерес к поступательному движению общества, и соответственно возникает циклизация романов

единого художественного замысла по хронологическому принципу. Таковы «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна, «Очарованная душа» Р. Роллана, горьковские полотна из автобиографического цикла и «Жизни Клима Самгина», запечатлевшие русскую жизнь на протяжении десятилетий.

Поставив образ Клима Самгина и образ эпохи друг против друга, писатель вводит в произведение глубокое эстетическое противоречие, через которое раскрыты и просмотрены реальные жизненные антагонизмы и противоречия идейных концепций, объясняющих жизнь. Создавая «образ времени», Горький сводит воедино историческую необходимость и прекрасное как необходимость, ход жизни и осуществимость идеала. Движение к революции, жизнь, во многом хаотическая, перенасыщенная страшными сценами исторического безумия, становится героем горьковской «Жизни Клима Самгина» потому, что в бурном самодвижении действительности, в этом выявлении антагонизмов и противоречий писатель проводит их «снятие» в гармонии нового общества. И тут с необыкновенной силой выявляется основная идея горьковского творчества, идея необходимости нового исторического синтеза качеств и свойств народного характера, активизации человеческой личности.

Наряду с раскрытием и формированием характера временная перспектива оказывается необходимым условием воплощения эстетического идеала. Художник в происходящем отыскивает возникновение новых отношений между людьми, как бы анализирует средствами искусства осуществимость коммунистического идеала.

Марсель Пруст избирает себе в герои человека, способного оказаться в центре своеобразной «психологической» эпопеи. Почти одновременно с ним Джойс задается целью показать антиэпический характер современного человека, задавленного хаотическим натиском повседневных впечатлений, из которых складывается образ героя повествования, образ одного дня человеческой жизни в современном мире. Временной поток застывает в воспоминаниях героя Пруста; у Джойса время несет нового Улисса по своим волнам в неведомом, чуждом ему мире. Оба художественных решения чрезвычайно существенны для поня-

мания литературы XX в., но не случайно в этих концепциях мира личное время не соотнесено с историческим.

Горький делает своим героем историческое время. Клим Самгин — его антипод: «Остановясь среди комнаты, глядя в дым своей папиросы, он пропустил перед собою ряд эпизодов: гибель Бориса Варавки, покушение Макарова на самоубийство, мужиков, которые поднимали колокол «всем миром», других, которые сорвали замок с хлебного магазина. 9 января, московские баррикады — все, что он пережил, вплоть до убийства губернатора. И вдруг он почувствовал: есть нечто утешительное в том, что память укладывает все эти факты в ничтожную единицу времени,— утешительное и даже как будто ироническое. Невольным движением он вынул часы, но, не взглянув на циферблат, тотчас же спрятал их».

Для поэтики Горького характерен огромный эффект, который достигается в воссоздании стереоскопического образа жизни, благодаря двусторонней временной перспективе. В его художественном мире на небе две зари: одна заливает все своим прощальным светом, другая еще только разгорается на небе. Художник видит всю жизнь как бы в лучах заката, когда отчетливы все предметы, воздух чист и ясен, и длинные тени особенно черны, позволяя схватить и обозначить каждую мелочь, создать яркий образ уходящего мира, готового погрузиться в мрак небытия. Это — мир черных и зловещих красок, ярких слепящих контрастов и холодного дыхания ночи, мир печали и грусти. И рядом здесь же яркий свет нового дня, рассеивающий химеры прошлого и обнажающий далекий горизонт будущего, подернутый маревом. Крушение старой эпохи и наступление нового дня, начало новой эры, контуры которой теряются далеко за горизонтом. Писатель создал грандиозные циклы осмысления жизни под углом синтезирующего, позитивного сознания («Сказки об Италии», «По Руси», автобиографический цикл) и сознания негативного, отрицательного («Жизнь Клима Самгина», «Карамора», «Рассказ о герое», «Монархист»). Словно сквозь частое сито просеивается каждый факт, происходит испытание его различными художественными реактивами, чтобы выявить подлинное, настоящее в нем, получить по крупицам то замечательное, что заложено в человеке, но

задавлено в нем свинцовыми мерзостями, чтобы освободить и собрать это все воедино.

Войдя в мир художественной правды, пространственная и временная перспективы становятся ее константами, составляющими содержания, особыми величинами «художественной формулы», которая раскрывает «закон жизни, столь единый и цельный, что он становится новой формулой мира» (С. Цвейг).

Исследователи творчества Достоевского неоднократно подчеркивали особую роль в поэтике писателя такого маленького слова, как «вдруг». «Когда встречаются катастрофические «вдруг» с высшей степенью напряжения «слишком», возникает атмосфера трагедийности» [16]. Эти наблюдения выводили анализ выделенных слов за рамки синтаксического и стилистического подхода в сферу концептуально-эстетических показателей определяемого им художественного мира. И все-таки маленькое временное наречие меньше всего интересовало исследователя в прямом временном наполнении, как носителя временных констант художественного мира и их художественного осмысления.

У Достоевского «вдруг» занимает сильную позицию в творчестве писателя [17]. В нарушение смысловых и стилистических норм оно дважды встречается в одном предложении: «Но всем существом своим *вдруг* почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все *вдруг* решено окончательно» («Преступление и наказание»). Или о Мышкине: «Но *вдруг* произошло нечто неожиданное.— Я должен вам заметить, Гаврила Ардальонович,— сказал *вдруг* князь,— что я прежде действительно был так нездоров, что в самом деле был почти идиот; но теперь я давно уже выздоровел...»

Эти сдвоенные «вдруг» как концентрат взрывной энергии прекрасно были переданы в актерском образе Мыш-

---

[16] *А. Белкин.* «Вдруг» и «слишком» в художественной системе Достоевского.— В кн.: *А. Белкин.* Читая Достоевского и Чехова. М., «Художественная литература», 1973, стр. 132.

[17] «Вдруг» на 417 страницах «Преступления и наказания» встречается 560 раз. См.: *В. Н. Топоров.* Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологичного мышления.— В кн.: «Проблемы поэтики и истории литературы». Саранск, 1973, стр. 95.

кина, сыгранном Смоктуновским. И, конечно, весьма интересна в этой связи мысль о трагедийной природе соединения этих «вдруг» и «слишком» у Достоевского, благодаря чему действие совершается в романах толчками, как бы пульсирует, движется судорожно, неравномерно.

Наряду с означенным словосочетанием у Достоевского встречается другое — не менее противоестественное, казалось бы, сближение таких разнонаправленных выражений, как «вдруг» и «наконец». Одно сигнализирует о внезапности, неподготовленности события, о прорыве в данный временной континуум со своим «прежде» и «потом», о некоей спрессованной во времени энергии, как бы существующей в ином измерении, нежели это «прежде» и «потом».

Но тут же, благодаря этому «наконец», «вдруг» оказывается потребностью в художественном мире, хотя и иного рода, чем у героев, живущих «обыкновенной жизнью» [18].

В «Сне смешного человека» очень точно сказано автором о своей собственной писательской манере: «...Перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка». Бесчисленные «вдруг» и «наконец» у Достоевского — зафиксированные точки «скачков» мысли автора.

Если для Достоевского «вдруг» — не антогонист «всегда», а лишь неожиданное вторжение неконтролируемых сил в течение времени, толчок этого самого времени, воспринимаемого писателем как окружающая среда, которая может угнетать, а может и губить, но в которой человек живет естественным образом, а писатель может использовать разные временные аспекты повествования, чтобы вернуться к бывшему или забежать вперед, и тем самым лучше рассмотреть сущностные силы бытия, человеческий характер, смысл жизни, то для Бунина, живущего в период краха абсолютных начал, вся окружающая и героя, и самого автора жизнь и есть не что иное, как одно только это *вдруг* — не в банальном смысле неожиданности происходящего, а в сознании невосполнимости временного изме-

[18] См.: *Л. Цейтлин.* Время в романах Достоевского.— «Русский язык в школе», 1927, № 5.

нения всего сущего, однонаправленности движения от бытия к небытию и невосполнимости этого движения. А раз нельзя остановить этот поток или вернуть полмига прошедшего, то художественное утверждение состоит в том, чтобы схватить мимолетность и неповторимость бытия и дать этот миг, здесь и теперь во всем сиюминутном трепете и полно. За такой исступленной фиксацией времени уже проглядывает возникающая в дальнейшем погоня за утраченным временем, субъективизация временной данности, вернее, мимолетности, в которой все сущее как бы перестает существовать.

Полно глубокого смысла определение манеры Достоевского — «быстрая летопись» (Д. С. Лихачевым) в противоположность как бы «замедленной съемке» у Гончарова.

Между «ходом времени» в повествовании и ритмом повествования нет прямого и непосредственного перехода, но, безусловно, существует необходимая связь, значимый коэффициент для перевода времени реального в изображенное, ритма событий в темп повествования, причем, это не «оптический» эффект укрупнения или уменьшения изображения или скорости его движения, но искусство художественного осмысления изображаемого.

Слово и в прозаическом тексте участвует в создании образа своими временными измерениями, своим речевым рисунком, интонационно-эмоциональным жестом. В горьковском очерке о Толстом совершенно точный образ возникает на основе передачи жеста и ритма фразы: «У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен и все-таки исполненные особой выразительности и творческой силы. Вероятно, такие руки были у Леонардо да Винчи. Такими руками можно делать все.

Иногда, разговаривая, он шевелит пальцами, постепенно сжимает их в кулак, потом вдруг раскроет его и одновременно признесет хорошее полновесное слово».

Конец фразы содержит открытую, свободную «округлую», если так можно сказать, огласовку, под стать вольному жесту руки Толстого. Интонационно-ритмический жест становится необходимым моментом изображения жизни в живом движении, во времени и пространстве.

Другой случай. Несобственно-прямая речь, стилизация, сказовая манера повествования, получившие в современ-

ной литературе широкое распространение и смысловую нагрузку,— пример концептуальности каждой клеточки образа, стиля, языка, в них идет творческая трансформация предмета отражения: в речи героя, в его раздумьях и переживаниях формально зафиксирована авторская интерпретация и оценка. Роман У. Фолкнера «Город» строится из глав, названных «Чарльз Маллисон», «Гэвин Стивенс», опять «Чарльз Маллисон», «В. К. Рэтлиф», опять «Гэвин Стивенс» и т. д. Автор передает, как бы «передоверяет» повествование то одному, то другому персонажу. Роман движется дальше, точки отсчета все время меняются. Когда герой говорит «я», «мама», «тетя», «дядя», «двоюродный брат» — это все разные люди. А рассказ персонажа — не только раскрытие происходящего, но и самораскрытие характера, его взгляд на вещи, его отношения с другими персонажами, его оценки.

Точно так же меняется точка отсчета, когда в повествовании появляется «мы». И хотя один из персонажей говорит: «А когда я говорю «мы» и «мы думали», то имею в виду Джефферсон и то, что думали в Джефферсоне», все-таки этот коллективный образ меняется в зависимости от того, слетает ли это «мы» с уст Чарльза Маллисона или Гэвина Стивенса.

Но в этих многоцветных переливах образа вместе с тем присутствует еще одна трудноуловимая, но вполне реальная величина. Сам автор дирижирует большим оркестром, руководит хором голосов и более того — вплетает свой голос, свою интонацию в общее, как будто помимо него идущее исполнение.

Вы открываете книгу наугад и читаете: «Вероятно, деньги уже давным-давно снова были надежно помещены... и я люблю представлять себе, как какой-нибудь человек, в неизменном комбинезоне и в рубашке без галстука, раб, навсегда привязанный к захудалой арендованной ферме тонкой пуповиной, дающей ему скудное пропитание, и если она когда-нибудь порвется, он, попросту говоря, умрет, и от всего этого — от фермы, от рубашки без галстука, от комбинезона — он не освободился, как Сноупс, и, наверно, никогда не освободится, и поэтому он пристально следил...» и т. д., и вы видите, что здесь не только разные объекты повествования, но и разные голо-

са, которые то звучат порознь, то сливаются в унисонном звучании. Это и как бы описательное повествование («поэтому он пристально следил»), и всезнающий автор («я люблю представлять себе»), и рассказчик, от лица которого ведется повествование, один из героев романа, которому далеко не все известно («вероятно, деньги...» и т. д.).

И во взаимном соотношении планов — стереоскопический образ. Вы читаете слова героя произведения, но в них многое от автора. Они принадлежат не только герою и не только автору. И в этом их особая емкость. Если исходить из того, что автор сам вложил в уста героя его слова, то, обратив их в несобственно-прямую речь, он как бы корректирует сам себя, вносит новый аспект в предмет рассмотрения, объективизировав свои мысли и чувства в словах героя, он снова подвергает их анализу и внимательному рассмотрению со стороны.

В словесном произведении поэтическое время и есть поэтическое пространство этого произведения. Образ развертывается в этих параметрах. Ритм оказывается средством организации материала в содержательную систему. И благодаря этому, быть может, прежде всего вопрос, *как* сделано произведение, переходит в вопрос, *что* оно говорит. Форма протяженности материального субстрата становится одновременно и средством изобразительности, и выразительности этого материала.

Время — один из главных героев романа Фолкнера «Шум и ярость». Оно оказывается по существу героем с большой буквы творчества американского писателя. В отличие от вневременного мира притч Кафки, где главенствует неподвижная вневременная Неизвестность, в отличие от живого природного мира Хемингуэя, где на фоне вечного бытия природы мечется и ищет одухотворения современный человек, художественный мир Фолкнера имеет своим главенствующим героем время-невидимку, силу, подтачивающую устойчивость человека изнутри.

Если в классических романах время приближало час гибели героя, то теперь оно непосредственно и ежеминутно выступает в роли истребителя бытия. Говоря, что Фолкнер вел «тяжбу со временем» [19], следует иметь в

[19] «Иностранная литература», 1973, № 1, стр. 124.

виду, что всякий писатель поставлен перед задачей выразить, передать ход времени, ход истории. Писатель всегда стремится справиться с задачей изображения и воплощения времени в произведении. И, как правило, воплощение времени в искусстве ведет за собой проблему воплощения идеала. И отношение автора со временем в одних случаях — это «тяжба» с ним, в других — содружество. Если исходить из подобного подразделения писателей, то Фолкнер действительно вел процесс, вел тяжбу со временем.

В некотором смысле слова Время у Фолкнера и Неизвестность у Кафки — синонимы, иначе, если воспользоваться образом Элиота, у них «челноки без нитей ткут ветер».

И мы уже видели, как трудно художнику «совладать» со временем. Оно или грозит прорвать все препоны для его уловления и хлынуть сокрушительным потоком, сносящим все на пути, или покидает произведение как тихую заводь и уходит стороной, унося с собой живую, бурную жизнь; оно может обернуться скоморошьими гримасами сиюминутности и прикрыться газетными вырезками с кричащими заголовками, но может и прикинуться забальзамированной мумией, не подвластной живому движению и нырнувшей на дно неподвижной вечности.

Временные и пространственные координаты, таким образом, оказываются не только каркасом произведения, но и одним из действенных средств организации его содержания. Способ доказательства этой мысли и материал для этого, естественно, может быть различный, потому что в самом общем виде выдвигаемый тезис по-своему реализуется в любом художественном образе, по крайней мере до тех пор, пока не наступает момент распада целостного ядра искусства.

VII

Концепция произведения

ПОЭТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

Благодаря концептуальности художественного целого каждое слово, событие, высказывание героя несоизмеримы с тем локальным содержанием, которое за этим всем стоит. Они «спроецированы» в иное измерение и поэтому никогда не равны слову из разговорного языка, факту из жизни или идее в ее логическом выражении.

В «Деле Елагина» И. Бунина подлинный герой рассказа не события, но их интерпретация и столкновение разных интерпретаций, а они в свою очередь в соотнесении с фактическим положением вещей.

«Прокурор говорил: «К какому же разряду причислим мы человека, сидящего перед нами на скамье подсудимых? Конечно, ко второму. Он, несомненно, уголовный волк, он совершил преступление потому, что озверел от праздной и разнузданной жизни...»

И рассказчик сразу прибавляет от себя: «Эта тирада необыкновенно странна (хотя и выражала почти общее мнение нашего города насчет Елагина) и странна тем более, что на суде Елагин все время сидел, опершись на руку, закрываясь ею от публики, и на все вопросы отвечал тихо, отрывисто и с какой-то душу раздирающей робостью и печалью». Но тут же продолжает: «И, однако, был прокурор и прав: на скамье подсудимых сидел преступник, никак не обычный и пораженный вовсе не «коротким безумием».

В этой фразе нет и тени иронии, но в ней огромный заряд выразительности. Не подходя под существующую рубрику преступников, Елагин, как показывает писатель, не соответствует и трафаретным представлениям прокурора, шире — провинциального, профессионального, косного мышления, которому невдомек, что, помимо произвольно выбранных им разрядов, существуют еще пять, десять, двадцать других, и даже — как в данном случае — возможны явления жизни, которые сами себе разряд,

Подведение их под готовый шаблон может быть страшнее самого преступления, рассматриваемого на суде. И писателя занимает не установление факта убийства и выяснение его обстоятельств, не «юридическая», так сказать, сторона дела, но как раз то, что не интересует прокурора и не доступно обычному представлению,— а именно: что же это такое в своем внутреннем человеческом содержании? Что со всеобщего согласия превращает порядочного, тихого человека, вовсе не отпирающегося от содеянного им, в фантасмагорическое явление, не имеющее ничего общего с реальностью, и почему перед публикой появляется «озверевший» «уголовный волк»?

Прокурор признал, что «в этом темном деле все должно быть прежде всего сведено к обсуждению характеров Елагина и Сосновской и к выяснению их отношений». Но писатель включает как бы в круг рассмотрения и самого прокурора и суд, и жителей города, и начинается выяснение более общего вопроса путем сопоставлений голосов прокурора, подсудимого, рассказчика, самой Сосновской, артиста Лиссовского, полковых товарищей Елагина: «Таковы сведения об Елагине, исходившие от лиц, живших с ним в наибольшей близости. Откуда же, думал я,— продолжает рассказчик,— взял прокурор столь черные краски для его портрета? Или у него есть сведения какие-нибудь другие? Нет, у него их нет. И остается предположить, что к этим черным краскам побудили его общие представления о «золотой молодежи» и произвольно цитированное письмо Елагина к другу в Кишинев». Но писателя не удовлетворяют «предположения» рассказчика, и он ведет обстоятельное исследование постепенного превращения реальной картины в «общие представления».

Собственно, та же типологическая идея столкновения многомерного, живого, подвижного, динамического явления и «готового», статичного представления проходит у Бунина и через «Легкое дыхание».

Нетрудно выявить типологическую идею, сформулировать в самом общем виде тенденцию произведения, его идейную проблематику, дать логическую «выжимку», и неизмеримо труднее проникнуть в *конкретную идею* рассказа, повести или романа, не говоря уже о лирике, где существование поэтического содержания просто не-

мыслимо помимо поэтической формы [1]. И анализ конкретной идеи предполагает анализ *логики* (поэтики, стиля) содержательной формы.

А. Н. Колмогоров справедливо заметил, что поэтическое произведение дает бесконечно мало информации в том понимании, как это принято в логике или кибернетике. И это понятно. Помимо логической смысловой информации, образ несет огромный заряд содержания. Именно в поэтической, эстетической, художественной интерпретации он чрезвычайно содержателен и многогранен и потому, будучи доступным логической интерпретации, он, однако, несводим к логическому эквиваленту.

В заключительном монологе Актера из «Доброго человека из Сезуана», о котором уже шла речь, говорится:

> Ведь должен быть какой-то верный выход?
> За деньги не придумаешь — какой!
> Другой герой? А если мир — другой?
> А, может быть, нужны другие боги?
> Иль вовсе без богов?

Сколько вопросов обращено к зрительному залу? И Актер продолжает:

> Молчу в тревоге.
> Так помогите нам! Беду поправьте
> и мысль и разум свой сюда направьте.
> Попробуйте для доброго найти
> к хорошему — хорошие пути.

[1] В настоящее время предлагается, наряду с логической информацией, говорить также и об эстетической информации. В частности, этому посвящена работа французского исследователя А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (М., «Мир», 1966). Но и здесь возникают трудности особого рода. А. Моль показывает безразличность логической информации к средствам своего выражения: ее содержание не зависит и нисколько не меняется от носителя — будь то словесное, цифровое или иное кодовое обозначение, что совершенно невозможно применительно к эстетическому содержанию, которое, по мнению А. Моля, «непереводимо». Но именно непереводимость, непередаваемость, неотделимость эстетического содержания от конкретного носителя, от художественной формы толкает нас скорее на противопоставление эстетического феномена, содержательного в себе, информативности в любых возможных ее модификациях.

Вероятно, слова Актера выдают отсутствие решения у автора. Он обращается за помощью к публике. Подобным образом истолковали приведенное место некоторые критики, в частности Ганс Эгон Хольтхаузен. Легче всего представить дело так, будто драматург, столкнувшись с непредвиденной сложностью жизни, сам бессилен ответить на поставленные им вопросы и в растерянности обращается за помощью к зрительному залу. Но другие исследователи творчества Брехта показывают, что в такой интерпретации фактов демонстрируется полное непонимание и данного места пьесы, и творчества драматурга вообще, и прежде всего главного — установки на напряженную интеллектуальную работу самого зрителя.

В самом деле, кому это — *нам* — необходимо помочь? Театру? Актерам, играющим пьесу? Говорящему монолог? Стоящему за ним автору? В этой заключительной реплике под занавес речь идет, конечно же, не о том, чтобы помочь актерам или автору выйти за рамки пьесы, но о том, чтобы зритель почувствовал себя призванным «войти» внутрь конкретного содержания сценического действия-размышления.

Помочь *нам* — значит помочь людям, помочь прежде всего себе, «направив» свою мысль и свой разум *сюда*, т. е. на сцену, на сценическое бытие жизненных проблем, осознать их как свою собственную проблему, а себя как потенциального участника сценического действа, как факт собственной жизни. Актер и автор спрашивают, но в форме вопросов содержатся ответы. Другой герой? Да, конечно. Ведь автор осуществил для этого каскад превращений на сцене. А если мир иной? Ну, конечно же, и мир, и направляющие его силы на сцене и в жизни при всем сходстве не сходны, и необходимо другое решение проблемы, чем актерское перевоплощение из доброй Шен Де в злого Шон Да. Автор не только предлагает зрителю решить задачу найти для доброго к хорошему — хорошие пути, но и совершенно ясно постулирует условия задачи, характер ответа, провозглашая:

Плохой конец — заранее отброшен,
он должен, должен, должен быть хорошим!

Б. Брехт, не довольствуясь любым ответом при решении названной выше задачи, стремится в «Добром человеке из Сезуана» найти такое решение, которое было бы продиктовано заданным условием: «плохой конец» пьесы заранее отброшен. Это — не призыв, не заклинание, исступленное и не обязательное ни для кого. Это — *целенаправленное исследование* жизни. Причем о долженствовании говорит драматург, который, полемизируя с Шекспиром, утверждал, что никакое действие человека не является неизбежным. Но сам говорит о необходимости новых форм бытия. У автора нет сомнений в результативности целенаправленного преобразования жизни. Но не существует готовых истин. Каждый должен открыть истину для себя, постичь ее на собственном опыте — в этом стимул подлинного исторического движения общества. В противном случае происходит профанация истин: Брехт опять-таки с искрометной изобразительностью разоблачал в своем сценическом действии «ширпотребное» воспроизведение готовых решений.

Принцип совмещения несовместимого в одном и том же образе не приводит к неопределенности общей идеи, а наоборот, образ у Брехта и построен так, что неопределенность, двойственность существования образа оказывается формой нахождения вполне определенного ответа, а «произведение искусства тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность»,— писал драматург [2].

Автор в пьесах, написанных наподобие философских диалогов, ставит вопрос за вопросом, требует ответов, вынуждая зрителя к необходимому выводу. Но в отличие от философского жанра, где диалог идет в строго определенных понятиях, в рамках логических правил и фигур силлогизма,— перед нами драма, где логика суждений — составная часть логики образной. И каждое произведение Брехта — не только и даже не столько изображение жизни, сколько ее постижение, не столько развитие действия, сколько процесс выработки взгляда на вещи.

Несомненно, происходит философизация художественной структуры, но не за счет ослабления образного мыш-

[2] Цит. по: *И. Фрадкин.* Бертольт Брехт. М., «Наука», 1965, стр. 242.

ления, а благодаря максимальному, даже экстремальному использованию всех возможностей. Идея у Брехта присутствует не в формах философской притчи, как у Вольтера, например, а как бы «перевоплощаясь» в художественный текст произведения. Она живет в его художественной стихии, где философское содержание — на атрибут жанра, не дополнительная к рассказанному мораль, которая следует из притчи, а один из внутренних импульсов образа. И потому Брехт не заставляет философствовать своих героев и не рассуждает от их лица. Корни брехтовского ви́дения тянутся к парадоксальности сатиры Эразма Роттердамского, к философской фантастике Гёте, сатире Свифта, драматургии Шекспира, Вольтера и Дидро. У Брехта возникает новая форма органичного в себе сочетания идеи и условной трансформации образа. Условность является таким же полноправным героем брехтовского сценического представления, как и идея, оно и есть «представление» этой идеи. Отход от копирования жизни и есть факт ее осмысления. А каскад условных, эксцентрических элементов действия — процесс превращения образа в *концепцию изображаемого*. У Брехта совмещается несовместимое: добрая Шен Де и злой Шон Да, скромный рыбак Гелли Гэй и солдат Джарайа Джип, уродливое чучело слона и «идеальное» представление о нем. Речь идет не о буффонаде, комических представлениях, не о qui pro quo, а об анализе жизни: через художественный, выведенный наружу эксперимент становится он организующим началом целого.

Именно в целостной организации и возникает поэтическая идея, не соображение «по поводу» данного произведения, а смысл, закрепленный в нем самом. И поэтому так же как все в произведении в конечном счете — содержание, точно так же в нем все — идея. Она имеет своего материального носителя на всех уровнях, развивается и обогащается через отношения и связи, возникающие внутри произведения, организованного ею и организующего ее. И в этом смысле художник должен не только все «выжать» из своей идеи, но и помочь ей (вспомним словечко Достоевского) «выжить» в художественной структуре.

Сложность эстетической сущности была схвачена Горьким, который писал: «В искусстве вполне достаточно фи-

лософии. Художник, умея одевать нагие мысли в прекрасные образы, чудесно скрывает печальное бессилие философии перед лицом темных загадок жизни» [3].

Правда, он здесь же добавил: «Горькие пилюли детям всегда дают в красивых коробочках, это умно и очень милостиво», тем самым значительно ослабив мысль о самостоятельной «философичности» искусства, которому доступны и такие сферы, куда с помощью одной только мысли проникнуть нельзя. Если же этого проникновения нет, а есть только «переодевание» идеи в образ, есть только «ряженые», то и возникает иллюстративная функция, под которой некоторые понимают «картины жизни», иллюстрирующие окружающую человека реальность или «материал» к определенной мысли, идее, тезису, положению, которое они должны подтвердить своей, так сказать, жизненной наглядностью.

За идеей и фактом в творчестве Горького стоят не только общеметодологические проблемы соответствия и несоответствия, достоверности и истинности того, о чем идет речь, но и преломляется конкретная философия и политическая проблематика революционного отношения к действительности, предполагающего признание объективного характера исторических закономерностей и одновременно требующего активного преобразования жизни.

Формы соотнесения непосредственного жизненного содержания и художественного его осмысления могут быть самыми различными, но это всегда соотнесение, а не противопоставление, согласно которому писатель познает «только идеи, а не действительность», как у Шопенгауэра [4], или обратное: факт, но не идея — предмет искусства, как у позитивистов [5].

Границы диалектического диапазона между этими началами весьма велики, они охватывают опыт развития ми-

---

[3] *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах, т. 14. М., 1951, стр. 309.

[4] *А. Шопенгауэр.* Мир как воля и представление. Изд. 4. СПб., издво А. Ф. Маркса (1898), стр. 200.

[5] «Все творчество поэта сводится, следовательно, к своеобразному сочетанию элементов реальной действительности, в результате чего являются новые явления, как бы новые «организмы» (*И. Гливенко.* Поэтическое изображение и реальная действительность. М., 1929, стр. 40).

рового искусства, но внутри себя обладают константами, которыми и характеризуется во многом тот или иной творческий метод.

Труднее всего проникнуть в их реальную конкретику, показать особенности и определенность взаимодействия факта и идеи в художественных мирах Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Шолохова. И гораздо легче разорвать это нерасторжимое единство, на котором покоится обязательно подлинное искусство, и реалистическое в первую очередь.

Непонимание этого факта приводит к малопродуктивному разделению всего искусства на художественный опыт XIX в. как искусства реалистического и якобы лишь копирующего действительность (сюда попадают и Стендаль, и Гюго, и Курбе, и Горький), и затем опыт XX в. как искусства интерпретации действительности, «теоретического объяснения жизни». При этом те, кто продолжает обращаться к данным объективной действительности и говорит о правде искусства, оказываются защитниками имитации, «соглашательского» искусства.

Художник обращается к объекту, к непосредственным представлениям о жизни, живым впечатлениям и пережитому опыту в реальном многообразии действительности, и выражает этот жизненный опыт и его богатство в формах языка, в формах образа.

Поэтическая мысль не равна прозаическому пересказу не из-за формального отличия стиха от прозы, а в силу того, что в искусстве она не существует иначе, чем воссоздаваемая всем строем художественного целого. Идея произведения или, как ее еще часто называют, конкретная идея, не сводима к общему абстрактно выраженному постулату не потому, что это иррациональная идея, а потому, что она неразрывно связана со всей образной системой, со всем строем художественной структуры. Поэтому подчас интонация или графическое построение стиха позволяют уловить мысль в тех измерениях, в которых она только и возможна как поэтическая мысль.

Земной шар изображают на плоскости во всевозможных проекциях, но при этом он не перестает быть «шаром», хотя наглядно нельзя «показать», почему ближайшим расстоянием между двумя точками на его поверхно-

сти будет не прямая, а кривая линия, тогда как на глобусе эта истина выглядит очевидной. То же самое происходит с поэтической идеей, переведенной в прозаическую стихию: она утрачивает непосредственную реальность и очевидность и требует своего истолкования, объяснения, пояснения, комментирования.

Новое выражение художественной мысли — новая поэтическая концепция, а любая попытка исчерпать поэтическое логическим — не упрощение поэтической идеи за счет опускания второстепенного, неглавного, а во многом *другая* мысль, *другая* идея.

Чтобы исчерпать содержание и идею даже небольшого стихотворения, надо повторить это стихотворение, как оно есть. И дело не в том, что идея осложнена в стихотворном выражении эмоцией и не в том, что эта мысль получает особую эстетическую оснастку в стихотворном размере, в рифме — без неповторимого авторского стилистического рисунка та же мысль лишается не только своей поэтической яркости. Разрушив форму стихотворения, мы получим не ослабленное содержание и даже не обозначение темы, а самую банальную сентенцию, ничего общего не имеющую с живым поэтическим пафосом.

Анализ позволяет проникнуть в содержательную структуру, высвободить поэтическое, которое, подобно облаку сжатого газа, «вырывается» из прочной конструкции, чтобы обнаружить невидимую траекторию движения целого, но далеко не исчерпывая содержания этого целого, которое безгранично и многообразно, как безгранична и многообразна сама жизнь. По мнению И. П. Павлова, художники «захватывают действительность целиком, сплошь, сполна живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, и затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их таким образом оживить, что вполне им все-таки так и не удается» [6].

---

[6] *И. П. Павлов.* Полн. собр. соч., т. 3, кн. 2. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 213.

Поэтическое содержание и есть схватывание «живой действительности» — не в мгновенном снимке, не в натуралистическом подобии, а мыслью, которая передает и эту «живую действительность», и одновременно использует ее, чтобы построить художественную концепцию изображаемого, но в такой специфической форме, что позволяет выразить обобщающую идею в конкретном, а следовательно, идею многостороннюю, многогранную, основанную на единстве многообразного. Это богатство содержания образа, не сводимого к логически выраженной идее, прекрасно чувствовал Л. Толстой, вкладывая близкое и дорогое для себя в размышления художника Михайлова. Выслушав Анну, Вронского, Голенищева, художник понимает, что каждое такое суждение — одно из «миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине». Поэтическое содержание имеет миллион измерений.

Образ многомерен, подвижен, допускает отлет фантазии в разные стороны, но одновременно и определен, закрепляет в словесной ткани элементы объективного содержания, которые разворачиваются в законченную систему целостного, многогранного и многостороннего восприятия. В искусстве смысловая и эстетическая емкость образа тем больше, чем богаче его содержание, его конкретное наполнение.

Еще Гегель констатировал, что универсальные законы математики потому и применимы к любой сфере бытия, что они абстрагированы от всякого определенного качества. Понятие при всем богатстве стоящего за ним реального содержания не имеет права быть многозначным, и отступление от этого закона ведет к нарушению логического основания; оно по необходимости отвлекается от конкретной неисчерпаемости объекта, тогда как образ весь повернут к этой многосторонности и неисчерпаемости конкретного факта: «Конкретное потому конкретно, что оно есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного. В мышлении оно поэтому выступает как процесс синтеза, как результат, а не как исходный пункт, хотя оно представляет собой действительный исходный пункт и, вследствие этого, также исходный пункт созерцания и представления. На первом пути полное представление испаряется до степени абстрактного определе-

ния, на втором пути абстрактные определения ведут к воспроизведению конкретного посредством мышления» [7].

Образ несет достаточно компонентов для законченного и вместе с тем неисчерпаемого содержания: «Художественность в том и состоит, что одною чертою, одним словом живо и полно представляет то, чего без нее никогда не выразишь и в десяти томах» [8],— отмечал Белинский. Как бы продолжая мысль Белинского, Л. Толстой писал, что «каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гёте или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесконечное множество мыслей, представлений и объяснений» [9].

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Ориентируясь на правду жизни, писатель идет к образной концепции жизни, а в образной концепции, руководствуясь истинностью идеи, он проникает в правду жизни. Правда жизни, в свою очередь, корректирует идею художника. Но внутри такой обоюдоострой обусловленности литературного образа вполне допустимы значительные варианты и вариации. Художник-реалист проверяет, «испытывает» идею на материале жизни, корректирует ее фактами и в результате получает нечто гораздо большее, чем было заложено в произведение.

А факты жизни проходят своеобразное испытание идей, они должны «выдать» свою сущность в этом столкновении двух начал. Идея и факт как бы меняются местами: один вопрошает, другой отвечает. И в этой острой полемике-диспуте и должна обнаружиться истина. Вот почему, думается, не потеряла значение мысль Ф. Шлегеля о том, что «роман — это сократический диалог нашего времени» [10]. Но роман больше, чем диалог, чем сопоставление и спор двух голосов. В выяснении истины тут принимает участие не только «факт» и «идея факта».

[7] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 12, стр. 727.
[8] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. III. М., 1953, стр. 53.
[9] *Л. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 8. Гослитиздат, 1936, стр. 306.
[10] См.: *F. Schlegel.* Kritischen Schriften. München, Carl Hauser Verlag, S. 47.

Пришвин рассказывает, что Блок, знакомясь с его произведениями, сказал: «Это, конечно, поэзия и еще что-то». И, вспомнив это высказывание поэта много лет спустя, автор «Кащеевой цепи», возвращаясь к осмыслению собственного творческого опыта, замечает: «В общем это *что-то* очерка есть как бы остаток материала, художественно не переработанного вследствие более сложного, чем искусство, отношения автора к материалу. Отсюда, однако, возникает еще вопрос: возможно ли художественно доработать это что-то в очерке» [11].

Действительность не хочет безраздельно раствориться в поэзии, она стремится сохранить себя как упрямый факт, данность существующего по ту сторону художественного мира, но вместе с тем этот мир не существует для писателя и как нечно чуждое его произведению. И то, и другое не что-то лишнее, досадное, а необходимое: в этом сопоставлении поэзии и правды, образного и документального открываются новые возможности переосмысления того и другого, извлечения нового, дополнительного содержания.

Стремясь «выследить истину» (Л. Толстой), писатель *доказывает* свою правоту; служа правде, он *убеждает*. В произведении оба начала дают сложные синтезы. Толстой писал: «Художеством его, заблуждающегося, захватишь совсем с потрохами и увлечешь куда надо. Излагать новые выводы, мысли, рассуждения логически — можно, но спорить, опровергать нельзя, надо увлекать» [12].

Художественная правда — средство моделирования правды жизни и художественной идеи. Образное видение строится на столкновении фактов жизни и точек зрения на них. Размышляя над собственным творчеством, Гете записал в дневнике гениальную фразу: «Опыт почти всегда пародия на идею». А сам поэт «строг, тщательно одет в черный или темно-синий фрак, причесан, напудрен. Но, когда он оттаивает и начинает говорить, он играет всех, всех, о ком рассказывает. Вот почему и суждения о Гете всегда так противоречивы» [13].

[11] *М. Пришвин.* Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, стр. 10.
[12] *Л. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 50. М., 1952, стр. 175.
[13] См.: *Эмиль Людвиг.* Гете. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 298, 347.

Или вот свидетельство из другой эпохи, обобщение иного творческого опыта: Достоевский неоднократно отмечал, что в ходе работы над романами начинал чувствовать фальшь, трудность или «маловыжитость» идеи [14]. Концепция проверяется данными жизни, а жизнь выверяется концепцией. В результате возникает нечто третье, более сложное и гибкое, чем первоначальные представления о жизни и смысле изображаемого, происходит *осмысление осмысления* жизни, «выслеживание истины», получение из идеи всего, что она может дать.

Сам факт несоизмеримости поэтического и логического содержания становится моментом исследования в искусстве, источником нового содержания. И можно увидеть некоторую — весьма широкую — общность между параллельным раскрытием жизненного содержания в форме образного и логического его осмысления — в жанре басни и, например, параллельным показом одних и тех же событий через систему образов и их, хотя бы частичным, повторением в так или иначе включенных в текст отрывках или фрагментах из прессы, исторических документов, дневников, писем (вспомним сказанное по поводу романов Голсуорси и Олдингтона).

Художественная правда строится на соотношении правды и вымысла, на превращении правды в вымысел и достижения в вымысле правды. И вовсе не для видимости художник вводит в вымышленные истории указания на действительные факты или реальные ориентиры места и времени, вроде Рославлева, хутора Диканьки, Миргорода с его лужей, Невского проспекта, Тамани, пишет о Гамлетах Щигровского уезда или о леди Макбет из Мценского уезда. Сколько повестей и романов начинается традиционным зачином: «Это было в С...», или «Н», или «П», или «Стояла весна 17...», или «лето 18...», или «зима 19...» и т. д.

Горький в качестве эпилога использует сообщение из газет о самоубийстве Коновалова или банкротстве Семенова. Художественное кино включает документальные кадры и хронику. Дос-Пассос вносит этот прием в прозу.

---

[14] См. *Ф. М. Достоевский.* Письма в четырех томах, т. II, стр. 59.

Указание места действия, даже если оно обозначено одной буквой, или года с многоточием вместо последних цифр, перечень у Фицджеральда гостей Гэтсби, которых мы не знаем, или фамилия персонажа, данная начальной буквой, реминисценции из газет, фрагменты из дневников, писем, документов — все это приемы соотнесения повествования как бы с реальными точками отсчета, прямые указания на крайние точки, границы художественной правды, которая заземлена на факты, а укоренившись в них, поднимается в просторы вымысла, «фантастического реализма». В Диканьке совершается необыкновенное, в Тамани — романтическая история, в Мценске — трагедия. И реализм Гоголя, Лермонтова или Лескова не в том, что они создают репортаж об этих событиях, а перекидывают радужный мост от правды факта к большой правде искусства. И художник дает реальное и вымышленное, как это сделано у Толстого, например в «Войне и мире», где рядом с Кутузовым — князь Андрей, а с Наполеоном и его маршалами — Пьер Безухов, но оба плана сплавлены в нерасторжимое единство, реальные герои превращены в толстовских, а вымышленные живут, ничем не отличаясь от исторических персонажей. Это один мир, полюса которого тем не менее отчетливо означены. Универсальной формой неопровержимой достоверности вымышленного служит форма сказа, Ich— Form, повествование от определенного и достоверного лица — Гринев и Белкин у Пушкина, Серенус Цейтблом у Т. Манна, «многоликий» рассказчик у Фолкнера.

Правда и вымысел — не разные стихии, которые художник смешивает в разных дозах по произволу или пользуется одной, оставив другую для своих собратьев, а два обязательных «реактива», необходимых для выделения идейного содержания, осмысления изображаемого. Из их столкновения, нарочито подчеркнутого, едва заметного или скрытого (и тем не менее существующего как предел художественной правды), из их соотношения художник «добывает» смысл изображаемого. Простая «организация» материала жизни в писательском очерке — форма «додумывания» и «осмысления» того, о чем повествуется. Моделирование идеи в произведении — обязательное ее испытание, эксперимент, проверка ее истинности, ее надеж-

ности и емкости на основе того жизненного содержания, которое, перестав быть самим собой, становится содержанием произведения.

И здесь начинается принципиальное различие между идеей, как она существует в произведении, и тем или другим адекватным ей в каких-то моментах логическим постулатом. Научный закон должен выявить общую закономерность, найти новое общее основание для всех фактов. Известный американский физик Р. Фейнман утверждает в качестве аксиомы положение: «если закону противоречит хотя бы один случай, то закон не верен» [15].

Наука отвлекается от частных и индивидуальных проявлений, беря из них общее, а в тех случаях, когда закон не дает исчерпывающего описания поведения отдельно взятых компонентов, то научная мысль прибегает к вероятностным и статистическим методам, т. е. происходит накладывание некоторой общей закономерности на поведение отдельного атома, молекулы, электрона, но с внесением целого ряда «поправок», допускающих отклонения от общего правила. Однако именно потому, что искусство имеет дело с индивидуальными проявлениями жизни и с конкретным образом, художественная тенденция сталкивается с неисчерпаемым многообразием фактов и противоборствующих явлений, писателю приходится считаться с индивидуальным поведением социальных атомов. Как бы верна и глубока ни была его идея, она всегда будет сталкиваться с жизненными фактами и явлениями, которые не только ей противоречат, но и отрицают ее, устремлены в обратном направлении.

Гете как-то сказал актеру Ифланду: «Послушайтесь моего совета, играйте крайности. Все самое неожиданное, самое низменно-смешное всегда играйте как высокую трагедию! Только глупец держится середины...» [16]. Сопряжение многих аспектов жизни — лучшая проверка силы таланта, широты мировоззрения. У Станиславского есть замечательная мысль: играя скрягу, говорил он актеру,

---

[15] *Р. Фейнман, Р. Лейтон, М. Сэндс.* Фейнмановские лекции по физике. М., «Мир», 1965, стр. 130.

[16] См.: *Эмиль Людвиг.* Гете, стр. 151.

«ищи, где он щедр, у злого — где он добр, у глупого — где он умен».

Доверие к жизни не имеет ничего общего с релятивистским восприятием или эклектической бездумностью. Наоборот, художник идет по пути наибольшего сопротивления. Он осваивает и находит общее основание самых разных, несовместимых явлений жизни, чтобы понять ее во всей сложности и противоречивости, захватить ее в поле зрения и соответственно раздвинуть границы этого поля. Художественная идея зиждется в искусстве не на одном или двух, не на ста или тысяче наблюдаемых фактов, а на всем опыте жизни со всеми ее бескрайними горизонтами, открытыми взгляду писателя. В результате в произведении об одном дне жизни героя, в повести о несостоявшемся любовном свидании стоят глубинные жизненные проблемы и вопросы эпохи.

Художник выводит идеи из того, что ему дает жизнь, но на протяжении произведения он выверяет идею на излом, на скручивание, на отношение к новым и новым фактам, меняет освещение, вносит поправки и уточнения, которые не означают отказа от взятого курса, но делают его далеким от всеупрощающей прямолинейности. В результате происходит моделирование идеи, с каждым шагом возникает новое качество идеи, которая все время движется, обогащается, развивается, приобретает новые аспекты. И этот динамический процесс — реальное бытие идеи, а точнее — идея и есть процесс.

Чем больше противоречивых фактов введено в произведение — и найдена их равнодействующая, тем шире базис, тем больше в книге простора, воздуха, тем более емкое создано творение. Показательно в этом отношении творчество Достоевского. Этот односторонний во многих своих суждениях человек, способный отдаваться необузданной страсти или фанатически предаваться одной далеко не всеобъемлющей идее, постоянно впадающий в крайности, доходящий «до последнего предела» [17], становясь художником, создает такой тип эпического повествования — полифонический роман, где «появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого

[17] *Ф. М. Достоевский.* Письма в четырех томах, т. II, стр. 29.

автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объективному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы *рядом* с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев» [18].

Герои Достоевского и их мнения (причем герои Достоевского прежде всего стремятся «идею разрешить») сводятся автором в живом столкновении, в сопоставлении своих сильных и слабых сторон, прослежены в истоках и в конечных выводах. И сам автор никогда не стоит в стороне. Он присутствует в виде третьего голоса в диалоге, подчас акцентируя лишь отдельное слово в разговоре, как бы курсивом выделяет, подхватывает, повторяет с нажимом. А монолог у Достоевского всегда диалогичен, доведен до трагической разорванности. Диалог получает форму многоголосья, и все эти голоса в ходе развития романа не отбрасываются, а организуются в единую, хотя и дисгармоническую систему; происходит нагнетание разных мнений, следствий из этих мнений, их переплетение, притяжение и отталкивание. При первом взгляде романы Достоевского могут представляться хаосом, конгломератом чужеродных и несовместимых элементов. Но это всего лишь кажущийся хаос. Это хаос жизни, за которым в бесчисленных случайностях и многообразии индивидуальных проявлений прокладывают себе дорогу определенные силы и закономерности. В борьбе идей, в их соотнесении с жизнью, которая стоит за их носителями, за судьбами и делами людей, происходит в конечном счете выработка гораздо более сложной и емкой концепции жизни. Чем больше дистанция между исходными посылками, чем многообразнее их спектр, тем шире круг жизненных явлений, проблем и тенденций, втягиваемых в произведение, тем больше возможности для саморазвития, самоутверждения и самоотрицания каждой из этих идей.

---

[18] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 7—8.

Достоевский-писатель, как никто другой, «перевоплощался» в своего противника, чтобы понять и до конца развить не только собственные аргументы, но и выдвинутые оппонентом контраргументы. С удивительным драматизмом умел он проследить столкновение полярных идей, ошибку тезиса и антитезиса. «Однажды,— вспоминал он,— разговаривая с покойным Герценом,— я очень хвалил ему одно его сочинение — «С того берега»... Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента.

— И мне особенно нравится,— заметил я, между прочим,— что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он вас во многих случаях ставит к стене.

— Да ведь в том-то и вся штука,— засмеялся Герцен. Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я бы в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: «Разговор между господином А. и господином Б.». В этой статье господин А., то есть, разумеется, сам Белинский,— выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, поплоше. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня:

— Ну что, как ты думаешь?

— Да хорошо-то хорошо, и видно, что ты очень умен, но только охота тебе была с таким дуралеем свое время терять» [19].

Писатели-романтики часто сталкивали своего мечущегося возвышенного героя с презренной прозой, заставляя его терять время со всякого рода «дуралеями».

В реализме жизнь выступает не только «соавтором», но и «умным оппонентом» писателя. Жизнь входит в романы Достоевского, чтобы предстать перед судом бесконечного потока идей, но в ходе развития романа происходит суд над идеями, а их носители предстают перед судом жизни. То, что получило в творчестве Достоевского столь полное выражение,— классический случай одного из универсальных свойств образного мышления: моделирования определенного идейного содержания на том или

[19] «В. Г. Белинский в воспоминаниях современников». М., 1962, стр. 548—549.

ином жизненном материале и одновременное с ним моделирование жизни в связи с определенной идейной концепцией. Соотнесение факта и его осмысления, закрепленного в словесной ткани, может быть своеобразным модусом перехода от действительности к структуре образа, и от художественной правды к правде жизни.

Художественное моделирование — это проверка идеи жизнью и обнаружение существенных сторон действительности и человеческих характеров в свете той или иной образной концепции. Это создание таких коррелятных величин, которые взаимозависимы и взаимосвязаны друг с другом, хотя и нельзя найти в их изменениях прямой и прямолинейной зависимости. Писатель может идти от идеи к жизни и от жизни к идее. Но будет ли то просветительский взгляд на вещи или флоберовский реализм,— подлинно художественное возникает тогда, когда идея не уводит от жизни и не подминает беззастенчиво правду жизни, а верное изображение жизни не оборачивается натуралистическим удвоением.

Диапазон соотношений факта и идеи в разных методах и жанрах чрезвычайно велик, но при всем этом он базируется на огромном общем потенциале художественной правды. Раскрытие образа, его развертывание и есть взаимоиспытание и взаимоконтроль материала жизни и идеи в художественной форме.

«Записки из подполья» Достоевского — своеобразная антитеза социально-утопического романа Чернышевского. Достоевский не скрывал этого, построив произведение как «антироман», открыто полемическое выступление. Первая часть — публицистическая полемика со взглядами Чернышевского и идеями «Что делать?». Вторая — как бы художественная иллюстрация собственного кредо.

Достоевский начал жизненный путь с приверженности идее социализма, и это оставило глубокий след в его последующем творчестве. Его романы были художественным испытанием этих идей. Каждый раз делались попытки опровергнуть их фактами собственного жизненного опыта и выяснялась невозможность сделать это до конца. Если правда жизни не позволяла художнику опровергнуть идею социализма, то противоречивость человеческой натуры мешала ему и принять эту идею как очевидный

и простой логический постулат. Писатель понимает: «Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы: к этому тянет нормально человека».

Это из «Зимних заметок о летних впечатлениях», которые предшествовали работе писателя над «Записками из подполья». Вот точный и ясный постулат, которого достаточно для логического развития мысли. Но перед умственным взором писателя возникает и другой столь же логически безупречный тезис: «Беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды. Например: я приношу и жертвую всего себя для всех; ну, вот и надобно, чтоб я жертвовал себя совсем, окончательно, без мысли о выгоде, отнюдь не думая, что вот я пожертвую обществу всего себя и за это само общество отдаст мне всего себя. Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтобы на тебя никто ни в чем не изубыточился».

История дала немало примеров беззаветного служения людей революционной идее, своему долгу, интересам народа. Но история также подтвердила и слова о людях, которые руководствуются принципом: «я пожертвую обществу всего себя, и за это само общество отдаст мне всего себя».

Итак, два постулата, безукоризненных в логическом отношении и подтвержденных не только жизненными, но и историческими фактами. Верные порознь, они отрицают друг друга. И Достоевский в публицистических «Заметках...» опровергает с помощью второго первый. И хотя «своеволие» и «эгоизм» личности — всего «один волосок, один самый тоненький волосок», но его достаточно, чтобы он вызвал полную катастрофу: «все разом треснет и разрушится».

В науке факт, противоречащий закону, опровергает закон.

Тот же логический ход повторен и в первой части «Записок...» в виде внутреннего монолога, местами несобственно-прямой речи подпольного человека, направленной против «любителей рода человеческого», которые не умеют принять во внимание своеволия личности и произвола воли, «самостоятельного хотения». Писатель задает программу для воссоздания психологии и характера человека, которого осыпьте «всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой, так, чтобы только пузырьки вскакивали на поверхности счастья, как на воде; дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничего больше не оставалось делать, кроме как спать, кушать пряники и хлопотать о непрекращении всемирной истории,— так он вам и тут человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного пасквиля мерзость сделает».

Воздвигнута логическая контраверза: «самоправная и счастливая личность», нормально развившийся человек, а рядом «насекомое», «сознающая мышь», отравленная парами «вековечной злости», или «хрустальное здание, навеки нерушимое» как символ разумно устроенного человеческого будущего и «курятник», «вонючее подполье» — таков алгоритм «Записок из подполья», сформулированный в первой части, как бы специально написанной для того, чтобы задать программу повествованию, которое затем идет уже по заложенным в нем возможностям с самых первых строк так, будто ничего другого и не существовало: «В то время мне было всего двадцать четыре года. Жизнь моя была уж и тогда угрюмая, беспорядочная и до одичалости одинокая».

Вторая часть названа: «По поводу мокрого снега». Из нее убран весь публицистический элемент и та социально-философская проблематика, которой целиком посвящена первая часть. Происходит психологическое моделирование идеи, проверка ее в иной, жизненной плоскости, где она раскрывается не в своем собственном содержании, а в поступках и в отношениях героя с другими людьми, его мучительных переживаниях и пароксизмах. Выведен типический для Достоевского характер — раздвоенная личность, человек, который и презирает людей и ставит

их выше себя, человек из подполья и мечтатель, любое побуждение в нем сменяется злостью «вековечной», даже не сменяется, а сразу же переходит в злость, зависть, болезненное раздражение уязвленного самолюбия. Человек из подполья — это олицетворение «своеволия», это «историческая жажда противоречий», которые и должны опровергнуть первый тезис логического постулата, показать невозможность и ненужность «хрустального дворца».

Такова одна из постоянных идей Достоевского, всякий раз по-своему включаемая в художественное целое. В черновых заготовках к «Подростку», сделанных десять лет спустя после «Записок из подполья», читаем: «Но так как условия общежития установились обществом в роде контракта, то плутуй втайне, нарушай контракт втайне, и если этим нарушается гармония и выходит диссонанс для будущего общества, то — какое мне дело, хоть бы они провалились не только в будущем, но хоть и сию минуту и я с ними вместе...» [20].

Герой озлоблен на весь мир и способен мстить невиновным и не соглашаться с правыми. Он готов сокрушить «хрустальный дворец» ради «фиги в кармане». Он — воплощение бунта и протеста против счастья по раскладке. Но он не был бы героем Достоевского, останься его характер заданным в одной плоскости. Более того, он не был бы живым человеком, а неправдоподобным олицетворением самовитого зла. И художник намечает другую сторону характера, мотивирует присущую ему жестокость насекомого болезненным ощущением собственной социальной неполноценности, вводит мотив «сознания лучшего и невозможности достичь его», показывает пароксизмы зла как нервную реакцию на бессилие добра в собственной своей душе и перед лицом жизни.

Психологическое моделирование хотя и вносит некоторые коррективы в развитие авторской идеи, но не меняет существа вопроса. Писатель связан логической программой, он соединил с ней свое повествование, исходит из нее, как заданной и не подлежащей самоконтролю и самопроверке в этом своем инобытии. И если отмеченное

[20] «Литературное наследство». т. 77, стр. 62.

выше противоречие в сознании героя и не вносит существенных коррективов в понимание образа, однако в последующем развитии писателя оно проявляется неизмеримо полнее, на него опирается поэтика противоборствующих характеров и трагических противоречий. Принцип полифонии, о котором сказано у Бахтина, в повествовании Достоевского раскрывается как многоголосие всех «за» и «против» в борьбе бесконечных побуждений, стремлений, инстинктов в душе главного героя. В «Записках из подполья», в «Кроткой» и других повестях не представлены носители противоположных и несовместимых с ведущим тезисом идей. Душа главного героя — поле битвы. Раздвоение характера, заходящее у Достоевского так далеко, что приводит к расщеплению личности,— раздвоение единого, без которого не возможно никакое движение мысли, никакое глубокое определение явления.

Добро и зло перестают быть метафизическими абстракциями, но это и не только психологические состояния изображаемого героя. Это аргументы «за» и «против» человека, развитие художественной мысли.

«Записки из подполья» — первый поиск писателя в этом направлении. Отказавшись от простого определения: «человек добр» или «человек зол», он строит психологическую гипотезу человека, в котором доброе начало звучит равноправно, а подчас подчинено злому голосу из подполья. И в этом смысле в повести не возникает хора голосов, не получается даже дуэта. Мысль о «хрустальном дворце» правильна, говорит писатель, она соответствует нормам жизни нормального человека, но в психологическом моделировании она вынесена за скобки характера, она не в состоянии подать свой голос, войти в прямую полемику, в столкновение с психологическим контраргументом. Она присутствует в первой части повести как логический тезис, взятый для опровержения с помощью малости, того самого «тоненького волоска», который разрушает грандиозное здание, возводимое с таким трудом и старанием. Во второй части она присутствует уже в эпиграфе:

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек...

И в качестве поэтической реминисценции в тексте, затем взятой эпиграфом к одной из подглавок:

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!

Художник использует некрасовские строки как материал для спора, для пародийного и даже памфлетного опровержения: «И как мало, мало,— думал я мимоходом,— нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтоб тотчас же повернуть всю человеческую душу по-своему. То-то девственность-то! То-то свежесть-то почвы!».

Неприятие и опровержение определенного идейного содержания сопровождаются неприятием и опровержением литературной традиции, не совместимой с данным взглядом на вещи. Ненавистный герою из подполья «проклятый» романтизм входит в текст второй части в виде «сладкой мечты», от которой самому герою становится подло: «Я, например, спасаю Лизу, именно тем, что она ко мне ходит, а я ей говорю... Я ее развиваю, образовываю. Я, наконец, замечаю, что она меня любит, страстно любит. Я прикидываюсь, что не понимаю (не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь; так, для красы, вероятно). Наконец, она, вся смущенная, прекрасная, дрожа и рыдая, бросается к ногам моим и говорит, что я ее спаситель и что она меня любит больше всего на свете. Я изумляюсь, но... «Лиза,— говорю я,— неужели ж ты думаешь, что я не заметил твоей любви? Я видел все, я угадал, но я не смел посягать на твое сердце первый, потому что имел на тебя влияние и боялся, что ты, из благодарности, нарочно заставишь себя отвечать на любовь мою, сама насильно вызовешь в себе чувство, которого, может быть, нет, а я этого не хотел, потому что это... деспотизм... Это неделикатно (ну, одним словом, я тут зарапортовывался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...). Но теперь, теперь — ты моя, ты мое созданье, ты чиста, прекрасна, ты — прекрасная жена моя».

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!

Затем мы начинаем жить-поживать, едем за границу и т. д. и т. д.».

Некоторые строки здесь как бы возвещают другое, написанное двенадцать лет спустя произведение — «Кроткую», служат прообразом будущего рассказа. В «Записках...» эти мотивы слабо намечены и целиком неприемлемы для героя из подполья, но они запали, как зерно, в душу самого писателя. Объект для пародирования и опровержения становится составляющей пового позитивного художественного решения.

Уже в 1869 г. в бумагах Достоевского появляется набросок плана на редкую для него тему о семейном раздоре и разрыве между супругами: «Тип подпольный, не перенесший ревности. Вдовец, 1-ая жена умерла. Нашел и выбрал сироту нарочно, чтоб было спокойнее. Сам настоящий подпольный, в жизни щелчки. Озлился, безмерное тщеславье... Жена не может не заметить, что он образован, потом увидела, что не очень, всякая насмешка (а он все принимает за насмешку) раздражает его, мнителен. Как увидел, что она не думает смеяться, ужасно рад. В театр и в собрание по разу...

... Вынес муки. Поссорился с гостем, обращавшимся с ним свысока. Любовника в доме на дворе, из окна в окошко, выследил. Подслушивает свидание. Выносит при жене пощечину. Одно время даже затеялась у него с женой настоящая любовь. Но он надорвал ей сердце» [21].

В маленьком шедевре Достоевского сталкиваются два тезиса, две темы, две равноправные с логической точки зрения мысли, выраженные писателем в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Но оба исходных тезиса транспонированы теперь в полифоническое художественное развитие, перестают быть логическими постулатами, становятся психологической интерпретацией жизни. «Кроткая» — как бы переосмысление «Записок из подполья», попытка зрелого художника дать всесторонний ответ на проблему, возникшую много лет назад и получившую тогда во многом недостаточное решение в «Записках из подполья», где главное — опровержение идей Чернышевского.

---

[21] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч. в десяти томах, т. 10, стр. 519.

Художник, проверяя идеи на материале жизни и не пренебрегая ее разными сторонами и противоборствующими тенденциями, взаимоисключающими фактами, приходит к гораздо более содержательным выводам. Его концепция дает больше, чем в нее вложено. Столкнув положительные и отрицательные тенденции, доброе и злое в человеке, художник получил произведение со страшным трагическим концом, но в нем нет разъедающего желчного скепсиса, характерного для «Записок из подполья». Общая атмосфера «Кроткой», в отличие от мрачного колорита «Записок...», построена на контрастном столкновении страшного, звериного и человеческого. Во всем творчестве писателя, мастера петербургских пейзажей, «белых ночей» и ненастных безрадостных картин большого города, вообще скупого на ясные и светлые картины, пожалуй, не найти столь лучезарного образа:

«Но подвигалась весна, был уже апрель в половине, вынули двойные рамы, и солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты». Или: «... в апреле, в яркий солнечный день я сидел у кассы и вел расчет. Вдруг слышу, что она в нашей комнате, за своим столом, за работой, тихо-тихо... запела».

И уже совсем не подпольный человек просыпается в герое, а его антагонист, человек, способный полюбить, способный радоваться и потому чувствующий «два противоположных чувства вместе». Человек из подполья мечтал: «... она меня любит, страстно любит. Я прикидываюсь, что не понимаю... Наконец, она, вся смущенная, прекрасная, дрожа и рыдая, бросается к ногам моим и говорит, что я ее спаситель и что она меня любит больше всего на свете...».

В «Кроткой»: «Я так и рухнул к ногам ее. Да, я свалился ей в ноги. Она быстро вскочила, но я с чрезвычайною силою удержал ее за обе руки. И я понимал вполне мое отчаяние, о, понимал! Но, верите ли, восторг кипел в моем сердце до того неудержимо, что я думал, что я умру».

Кажется, что антагонизм вот-вот может быть снят, расстояние, разделяющее двух несчастных людей, исчезнет, но чем сильнее надежда, тем глубже пропасть и в результате — трагедия. Антагонизм этот, однако, совсем

в другой плоскости; это не категорический императив невозможности осуществления лучшего из-за тонкого волоска, попадающего в колеса машины, это трезвость большого художника, показавшего крупно, отчетливо зримо как бы возможность невозможного, возможность подлинного человеческого счастья, несмотря на все опутавшие жизнь безрадостные и страшные условия человеческого существования. И это подлинно социальная проблема, которая должна быть решена. В «Записках из подполья» идея человеческого счастья побивалась невозможностью любви встретившихся случайно, задавленных этой жизнью людей. В «Кроткой» невозможность любви между героями повести становится как бы неопровержимым аргументом о необходимости человеческого счастья. Оно не может быть достигнуто как в мечте, так и путем диктата, насилия, категорического императива. Мечтая о лучшем для нее и для себя, этот герой творит зло, а концовка рассказа — высшая безнадежность и отчаяние, которые могут быть охарактеризованы словами другого героя Достоевского: «Я тебя замучаю, и мне тебя не жалко, пока ты передо мной; а умрешь, я ведь знаю, что уморю себя казнью» [22].

Логически мало что изменилось: и там и здесь человек загнан в угол, счастье остается химерой, лучшее недостижимо, причем принципиально: успей герой «Кроткой» вернуться домой вовремя и увезти Кроткую в Ницу, вряд ли это было бы оптимистической концовкой. Над героями тяготеет проклятье жизни, которое сильнее человека, и тщетны старания оправдаться.

Однако в решении образной идеи изменилось многое: цикл идей страстных, но односторонних вдруг расширяется, и герой подведен к «огромным глубинам идеи». В одном случае «самоказнь» была и самоутешением; в другом — попытки разобраться в жизни ведут к саморазоблачению и, следовательно, к дальнейшему поиску.

Когда произведение строится на самооправдании героя,— это последнее, за что он цепляется, чтобы жить, и когда это делается только перед собой и для себя,— а такова повествовательная интонация «Записок...»,— это

[22] «Литературное наследство», т. 77, стр. 72.

оборачивается подпольем. Когда же это исповедь, обращение к другим — а «Кроткая» вся обращена к слушателю, живому участнику происходящего,— это саморазоблачение и апелляция к лучшему в людях, т. е. опровержение исходного тезиса, осуществление средствами искусства этого лучшего в человеке, пусть мимолетный, но прорыв к невозможному.

В борьбе двух начал, представляющейся писателю безысходной, он поочередно делал ставку на злое и доброе, как бы пробуя, что из этого получится. И это позволило писателю сказать в «Сне смешного человека»: «... я *видел* истину,— не то, что изобрел умом, а *видел, видел,* и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки...». И еще «... я *видел* и *знаю,* что люди могут быть прекрасны и счастливы...» (Курсив мой.— *Н. Г.*).

То, что в «Сне смешного человека» заявлено, сформулировано как кредо, нашло воплощение в художественной правде «Кроткой». Вера в лучшее в человеке и необходимость настоящего счастья оказались доступными моделированию на жизненном материале, средствами правдивого, удивительно тонкого психологического анализа. Чехов вспоминал слова Л. Н. Толстого «Можно выдумать все, что угодно, но нельзя выдумывать психологию» [23].

Таково следствие из аксиомы о человеческой действительности, раскрываемой искусством. Эта неопровержимая «логика» правдивого воссоздания мира, этот «критерий» истинности положен Достоевским в основу изображаемой жизни и утверждаемой идеи. Проблема приятия и неприятия идеи социализма, равно как и идеи бога (или борьбы двух начал добра и зла) моделируется художником прежде всего в психологическом раскрытии характеров.

В рассмотренных произведениях характер подпольного человека задается идеей, идея корректируется и выверяется жизненной правдой человеческого переживания, чувствования, необходимостью данных поступков, данных реакций в данной жизненной ситуации. В «Записках»

---

[23] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII. М., 1949, стр. 138.

моделируется одна идея, которая служит антитезой опровергаемому тезису, довольно подробно изложенному в форме раздумий и рассуждений подпольного человека, и соответственно раскрывается однонаправленный, хотя и «разорванный» характер. В «Кроткой» показана борьба добра и зла как извечное, перманентное и безнадежное состояние каждой человеческой души, где малости достаточно, чтобы разрушить с большим трудом осознаваемую возможность блага, равноправность двух противоположных тезисов закреплена в двух противоположных характерах, в их непримиримой ошибке. И «новелла отчаяния» — концепция не только трагического мировосприятия и миросозерцания Достоевского, но и объективного состояния мира, эпохи.

ИДЕЯ ХАРАКТЕРА

Исследователи давно обратили внимание на внутреннюю идейную связь в трактовке образа Платона Каратаева и Кутузова в «Войне и мире» Л. Толстого. Обыкновенно эта связь прослеживается лишь в одном отношении. Говорится, что и в создании идеального, «круглого» характера Платона Каратаева, и в изображении пассивности и бездеятельности Кутузова нашел выражение исторический фатализм Толстого. Эта в общем правильная мысль недостаточна, потому что за ней обычно не видят той огромной трансформации, которую претерпевает идея Толстого в эпопейном, многогранном и многостороннем раскрытии, так что она в силу образной логики и эстетической необходимости фундируется жизненным содержанием, обогащается и обретает дополнительный смысл, с которым нельзя не считаться.

Исторический фатализм Толстого обычно рассматривают со знаком минус, подчеркивая слабые стороны его понимания «стихийности» и «роевого» начала в жизни народа. Но за ним стояли и сильные стороны: вера в неизбежный ход совершающихся событий, не зависимый от воли и желания отдельных людей, когда события складываются из взаимодействия усилий каждого их участника и получается то, чего «никто не хотел». С этих позиций Толстой оказался впереди даже такого смелого мыслителя,

каким был Л. Фейербах. Немецкий философ не смог преодолеть в понимании истории идеальную переоценку сильной личности, даже царя, поскольку «глава государства есть представитель универсального человека», а истинное государство — «неограниченный, бесконечный, подлинный, завершенный, божественный человек» [24].

Дальнейшее развитие этих идей привело в конце XIX в. к тому, что все еще продолжали верить в спасительную миссию «универсального человека», только видели его теперь не во главе государства, а в «герое», противопоставленном толпе. Л. Толстой уже в 60-е годы ушел далеко от наивных рационалистических схем. Как бы полемизируя с карамзинским утверждением — «история народа принадлежит царю», он заявляет в «Войне и мире»: «Царь — есть раб истории».

Народ выступает субъектом исторических событий. И подлинно великий исторический деятель — тот, кто «понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли — это неизбежный ход событий, и умеет видеть их, умеет понимать их значение... умеет отказаться... от своей личной воли». Таким деятелем в «Войне и мире» и является Кутузов, его пассивность несет печать слабых сторон исторического фатализма, обусловлена пафосом утверждения «роевой жизни» в противовес субъективному произволу отдельной личности, но за фатализмом писателя вырисовывается в эпопее историческая жизнь народа. История — процесс взаимодействия бесчисленных сил, результат миллионов воль, поступков. И общее основание для совокупности причин и факторов художник увидел в жизни народа. Общее обладает уже своими закономерностями, порождает необходимость, и «человек неизбежно исполняет предписанные ему законы». Фатализм Толстого не противостоит истине, а является пусть приблизительным, даже неточным, но несомненным указанием на объективную историческую необходимость. «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей».

---

[24] *Л. Фейербах.* Избранные философские произведения, т. I. М., Госполитиздат, 1955, стр. 111, 132.

В эпопее писатель построил огромную художественную пирамиду, поставленную на прочное основание, имя которому — народ. Образ народа в эпопее Толстого не только и не столько объект изображения, сколько художественная концепция мира.

На последующих стадиях работы Толстого произошло выделение из образной ткани авторских раздумий. Его понимание философии истории оформилось в отдельные главы, композиционно перемежающиеся с художественным текстом, а в систему характеров был введен Платон Каратаев. В романе он несомненный «двойник» Кутузова, а эпизоды, связанные с ним,— своеобразная притча о восприятии жизни. Здесь нет возможности дать анализ вызревания философской концепции писателя в ходе работы над содержанием эпопеи и достаточно полно выявить «обратную» связь философских принципов с образом «круглого» всеприимца жизни. Но, без сомнения, эти процессы шли, а движение мысли не было прямым и однолинейным, о чем свидетельствует парадоксальность образа Кутузова и сложная соотнесенность этой фигуры с более поздним в реализации авторского замысла образом Каратаева.

Парадокс заключается в том, что в Каратаеве выделено и доведено до крайности кутузовское умение слышать жизнь, переакцентирована кутузовская пассивность, которая исторически оказалась более действенной и результативной, чем наполеоновская волюнтаристская активность.

Каратаевщина не противостоит кутузовщине, образ страстотерпца — «жизнедостойному» Кутузову, а идея восприятия — идее исторического деяния. Кутузов, пользуясь емким словом Гете,— жизнедостоен, потому что он прислушивается к голосу жизни, стремится проникнуть в закон движения масс. Происходит генерализация художественной идеи. Толстой глубоко сочувствует Каратаеву, во многом это образ идеального героя, который оставляет неизгладимый след в сознании Пьера Безухова, ищущего истинный смысл жизни то в облегчении положения крестьян, то в масонстве. В Каратаеве его поражает удивительное «восприятие» жизни. В этом сильная сторона «круглого» Каратаева, который в любых условиях оста-

ется самим собой, чувствует себя на месте, живет. Безухова притягивает удивительная цельность человеческого характера, смыслом которого является сам процесс жизни, а отсюда — признание правоты и равнозначности любого другого существования.

Но то, что для Пьера Безухова было этапом в его духовных исканиях, вовсе не может быть выдано за идеал самого Толстого и его эпопеи, широко и многогранно захватывающей судьбы народа, жизнь целой эпохи. Для писателя *каратаевское* и *кутузовское* начала не противостоят друг другу, а переходят одно в другое как некая общая идея, проявляющая себя в разных сферах. Каратаевщина — это та же идея в личной жизни, что кутузовщина в сфере исторических судеб народа. И там и здесь необходимо найти устойчивость, органическую, естественную позицию человека, чувствующего прочную почву под ногами. И там и здесь в разных масштабах, но в общем — единый принцип неприятия своеволия, навязываемого реальному ходу событий, требование находить свое место в потоке, исходя из того, как складывается реальная историческая судьба.

Но на этом, собственно говоря, сходство и общность Каратаева и Кутузова кончаются. Моделирование одной и той же толстовской идеи на разном жизненном материале ведет далеко к не одинаковым результатам, происходит «приращение» смысла, и даже возникает в конечном счете *разный* смысл образов.

Обратимся к началу толстовской эпопеи.

Что осуждает Пьер Безухов, приводя в ужас избранное общество салона Анны Павловны Шерер, в поведении Бурбонов и что считает заслуживающим поддержки у Наполеона? — «Бурбоны бежали от революции», бросили народ на произвол судьбы, Наполеон, по его мнению, действовал «для общего блага».

Дальнейшее повествование внесет необходимые коррективы в оценку эгоистической, волюнтаристской позиции Наполеона. Для нас пока важен исходный тезис. Он, в частности, реализуется и в авторской оценке князя Андрея, который был исключением в штабе Кутузова, полагая «свой главный интерес в *общем ходе* военного дела».

Собственно говоря, первый эпизод «Войны и мира» — светский вечер в салоне Шерер — и является исходным моментом введения жизненного материала и художественной идеи писателя, заданной с «первых тактов», пока еще не проявившей себя, но возникающей с тем, чтобы по мере расширения рамок повествования превратиться в могучий поток. В первой сцене нет ничего от традиционной завязки. Все начинается здесь с «введения» в повествование героев жизненного «материала» и первичных идейных мотивов, которые сами по себе еще не делают музыки, но которым предстоит пройти проверку жизнью и организоваться в симфоническое звучание. Структура начала эпопеи подчеркнуто не эпопейна, происходит «парад» характеров и идей. События «ждут», пока в свободной композиции варьируются, неоднократно видоизменяясь, портретные зарисовки: князь Василий «в придворном, шитом мундире, в чулках, башмаках, и звездах, с светлым выражением плоского лица»; Элен с «неизменяющейся улыбкой вполне красивой женщины», она появляется, «слегка шумя своею белою бальною робой, убранной плющом и мехом, блестя белизной плеч, глянцем волос и бриллиантов... предоставляя каждому право любоваться красотою своего стана, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины»; князь Ипполит, который «поражал своим необыкновенным сходством с сестрою-красавицею и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у сестры, но у той все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменною улыбкой и необычною, античною красотою тела; у брата, напротив, то же лицо было отмечено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брюзгливость»; князь Андрей Болконский — «небольшого роста; весьма красивый молодой человек с определенными и сухими чертами. Все в его фигуре, начиная от усталого, скучающего взгляда до тихого мерного шага, представляло самую резкую противоположность с его маленькою оживленною женою»; молодая княгиня Болконская была «в шитом золотом бархатном мешке. Ее хорошенькая, с чуть черневшими усиками верхняя губка была коротка по зубам, но тем милее она открывалась

и тем еще милее вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю. Как это всегда бывает у привлекательных женщин, недостаток ее — короткость губы и полуоткрытый рот — казались ее особенностью, собственно ее красотой...»; Пьер Безухов «массивный, толстый молодой человек с стриженою головой, в очках, светлых панталонах по тогдашней моде, с высоким жабо и коричневом фраке...». Затем зарисовки Анны Павловны Шерер, виконта Мортемара, аббата Морио, и это на протяжении всего нескольких страниц.

Трудно назвать другое произведение с такой насыщенностью и плотностью портретного живописания. Начало эпопеи — это умелая композиция динамического многогеройного портрета, каждый персонаж сначала намечается тремя-четырьмя штрихами, а потом прослеживается в движении, в разговоре, поведении, отношениях с другими посетителями салона и их отношениях к этому лицу. Однако это не только характерологическая экспозиция романа, но и идейная экспозиция.

Собственно говоря, нетрадиционная завязка эпопеи содержится в каламбуре: «Бонапарт сжег свои корабли, и мы тоже, кажется, готовы сжечь наши».

Для Пьера Безухова Наполеон — наследник французской революции. Он удержал все хорошее — и равенство граждан, и свободу слова и печати, и «народ видел великого человека». Оппонент Безухова, не опровергая посылки последнего (Наполеон — порождение революции), ставит знак равенства между революцией и цареубийством. Так возникает первое столкновение противоборствующих мнений. С одной стороны, Бонапарт — антихрист, убийца, злодей, похититель престола, а французская революция — гидра, и — отсюда вера в спасительную миссию Александра. С другой — восхищение Наполеоном, его гением, героизмом, человеком, величие души которого состоит в том, что он не боится взять на себя ответственность, и в связи с этим возникает мысль об «общественном благе», об «Общественном договоре» Руссо.

На обвинение в якобинстве Пьер отвечает: «Я не говорю про цареубийство. Я говорю про *идеи*». (Курсив мой.— *Н. Г.*) Перед нами поток дополняющих и варьирующих главную мысль идей, реплик-тезисов, которые,

помогая осмыслить происходящее, будут проверяться и видоизменяться в вихре исторических событий: план аббата Морио о вечном мире, народное право и европейское равновесие, волеизъявление народов и узурпация власти, божественное и историческое происхождение царской власти, насилие и законный выбор образа правления, интересы нации и общества, право народа на решение своей судьбы. Все эти пестрые и отрывочные идеи и мысли в ходе развития эпического действия будут переплавлены в одну общую разветвленную «мысль народную», толстовскую идею народа — гаранта истинного и и прекрасного. И Каратаев и Кутузов по-разному, но выражают эту основную, главную толстовскую идею. Но правда Каратаева — личная правда, тогда как правда Кутузова — общая правда.

И начинается расхождение смысла и содержания художественной идеи, приложенной к разным объектам. Каратаев приемлет все, что происходит с ним. Он не выделяет себя из остальных и подчиняется общей участи: потому для него и не существует плена у французов. Нельзя взять в плен бессмертную душу, понимает Пьер, проникая в идею каратаевской покорности. Характер Кутузова не имеет ничего общего с покорностью. Если его образ и несет на себе отпечаток толстовского фатализма, то это «фатальное» противодействие, сопротивление, борьба.

Валюнтарист Наполеон не может взять в плен «бессмертные» человеческие души, но Кутузов делает все, чтобы Наполеон оказался в плену исторической необходимости. Для Наполеона нет ни добра, ни зла, потому, что для него не существует других людей, другой личности, кроме своей собственной. Писатель противопоставляет индивидуализму и раздроблению стихийную общность народной жизни, когда все образуют единое народное тело, жизнью которого и движется история.

Идея общности человека и народа перерастает в идею общности народной судьбы как закона движения масс, который не может быть познан как судьба отдельных личностей или арифметическая сумма их воль, желаний, хотений, поступков. Народ в эпопее Толстого — как уже сказано — ее идейно-художественная проблема. Образ на-

рода в «Войне и мире» — это художественная концепция мира, сложная, многоголосая, полифоническая. Она складывается, как мы видели, из взаимоотношений изображения и его осмысления. Логика жизни переходит в логику образов, их система становится художественной концепцией жизни, ее отображением, осмыслением, испытанием и выявлением потенциальных возможностей в тех «за» и «против», которые она, эта образная концепция, ведет за собой в качестве голосов жизни, в качестве доводов, объяснений и противопоказаний.

Толстой постоянно впадал в противоречие, его художественные осуществления звучали диссонансом с дидактическими намерениями. Логика жизни и логика идеи у Достоевского и Толстого не только приходили в столкновение друг с другом, но были противоречивы в себе. Исследователи часто отмечают это, обращаясь к евангельским концовкам «Преступления и наказания» или «Воскресения».

Показателен в этом отношении и пример с «Крейцеровой сонатой» Толстого, произведением парадоксальным в самой своей основе. Художник, как известно, все больше склонялся к прямому выражению близких ему идей и на каждом шагу сталкивался с противодействием жизни. Наряду с кредо писателя, в повести присутствует, если можно так сказать, и кредо жизни.

Толстой присоединяется к герою, в крайних формулировках выражающего плотскую сторону чувства и социальную извращенность отношения полов, разделяет его сомнения в возможности любви между мужчиной и женщиной, сочувствует разоблачению искусства всех времен и народов, повинного в создании идеализированных, а, следовательно, ложных представлений о грубой реальности.

Однако произведение состоит из повествования Позднышева, выдержанного в форме рассказа от первого лица, и обрамления от лица автора. Но чем наступательнее утверждение своих идей рассказчиком, тем настойчивее возникает ощущение чего-то не опровергнутого им и требующего дополнительного опровержения. Два пласта повести — план рассказчика и план повествователя — создают возможность «объемной» интерпретации каждого факта. И в финале повести окончательно закрепляется чувство

двойственности происходящего: человек, утверждающий свою ненависть к женщине, с которой жил, видящий в ней одни недостатки и подчеркивающий, что для нее он также был чужим, и их ничего не связывало, кроме физиологической близости сначала, и формально-брачных отношений потом, оказывается ревнивцем под стать безумно любящему человеку.

И вот метафизически обозначенная проблема — опровержение идеи любви превращается в парадокс: анти-Отелло по мотивам поступков и убеждениям становится новым Отелло, который потому и оправдан судом, что действовал не по расчету, не по убеждению, а в состоянии невменяемости. Человек, ищущий способ «разрешить идею», как сказал бы Достоевский, претендующий на безукоризненность умозаключений, оказывается на поводу чувств и воображения: «Я сгорал от негодования... созерцая эти картины, и не мог оторваться от них; не мог не смотреть на них, не мог стереть их, не мог не вызвать их. Мало того, чем более я созерцал эти воображаемые картины, тем более я верил в их действительность».

Естественно, что при этом логической системе все время грозит опасность быть опровергнутой жизнью. И вполне понятна потребность новой переработки произведения, возникшая у Толстого, который предполагал снять тему ревности, а развязку сделать без убийства или с убийством в простой ссоре. Работа так и не была осуществлена. А произведение оставляет неизгладимое впечатление благодаря присущей ему противоречивости. В ходе взаимопроверки логики суждений и логики событий появляется новое качество: толстовская идея, попадая в русло художественной логики, вынуждена испытывать воздействие более сильной необходимости, чем логическая необходимость ее исходных постулатов. Начинается проверка и обогащение мысли художника за счет «измерений» реальности, которые несет в себе образ.

Толстой пришел к несоизмеримости идеи и факта и добыл глубокое содержание из этой несоизмеримости. Творческие поиски Толстого и Достоевского и были направлены на постижение истины во всей ее жизненной противоречивости и сложности.

Свести вместе высокое и низкое, сделать доступными художественному анализу все стороны жизни, все ее закоулки, и увидеть в незначительном существенное было проявлением бескомпромиссной смелости художника, для которого правда жизни — главный герой. Сопрячь несопрягаемое — это не результат отсутствия позиции, а доверие к жизни в противоречивом и многообразном ее проявлении. Это — понимание и мастерство. И в результате возникает многостороннее ви́дение действительности.

Чем слабее художественный потенциал писателя, тем сильнее жизнебоязнь: он или идет на поводу у представлений, выведенных им из определенного круга фактов и явлений, не в силах передать многообразия, противоречивости, динамики жизни, или теряется, отдается на волю волн, капитулирует перед хаосом, непонятностью жизни.

ДИНАМИЧЕСКАЯ ИНТЕГРАЦИЯ СМЫСЛА

Иногда художественный образ по аналогии с образами ощущений называют «снимком с действительности», забывая, что сходство с объектом изображения, воссоздание картин жизни, уподобление — это средства «называния» объекта, тогда как разуподобление, трансформация действительности в иное структурное целое — это процесс определения изображаемого, создание художественной концепции. Литературный образ не просто закреплен в слове. Он «движется», «развертывается» в повествовательной ткани, в слове. Словесный образ имеет дело с таким материалом, который необходимо из духовного носителя как бы превратить в материальный субстрат, а его в свою очередь предстоит преобразить в идейное содержание. И если проследить этот путь от слова как материала образа до произведения в целом, то мы представим себе процесс превращения идеи в образ и образа в идею. В этом смысле уместно вспомнить термин «динамической интеграции» у Ю. Тынянова.

Но вместе с тем словесная природа образа оставляет широкие возможности для параллельного существования образного и внеобразного закрепления содержания. Здесь возможны два момента: содержание не вмещается в образ,

шире его, не исчерпывает себя в рамках определенной образной конструкции, и выход словесного выражения идеи за рамки образа не разрушает, а дополняет его, оказывается необходимой доминантой образа в целом. Тенденция эта подтверждается самыми разными примерами, включая произведения Герцена и Т. Манна, целиком построенных на соотнесении интеллектуальных и сугубо художественных, условно говоря, конструкций. Но хотелось бы ограничиться более частными и вместе с тем, может быть, более наглядными примерами. Бунин заканчивает свой замечательный по художественной конкретике рассказ «Последнее свидание» так:

«В голых, местами каменистых лугах, куда он спустился, было почти жарко. Беззвучно сиял осенний день голубым чистым небом. Великая тишина стояла над пустыми полями, над оврагами, надо всей великой русской степью. Медленно плыла по воздуху вата с татарок, с иссохших репьев. На репьях сидели щеглы. Так они будут сидеть целый день, только изредка перелетая, перенося свою тихую, прелестную, счастливую жизнь».

В приведенном фрагменте слова: «над русской степью» носят характер не пассивного указания места действия, а словосочетание «надо всей великой русской степью» обозначает не только простор, но и как бы обращено ко всему огромному и неустроенному укладу русской жизни [25]. Сами слова «русская степь» несут огромную идейную нагрузку как бы в чистом виде, как бы вырвавшуюся из образной ткани, не разрушают образ, а служат необходимой точкой, без которой взгляд на портрете не кажется живым. Принцип дополнительности — необходимый момент конструкции образа.

Но возьмем другой случай «принципа дополнительности», когда компонент идейного содержания не вкрапливается в образ, не надстраивается над ним, а развивается как бы параллельно, одновременно с образным содер-

[25] Ср. с близким фрагментом из другого рассказа Бунина — «Последняя весна»: «Между лесом и нами — бледный снег, темно-синие лысины обнажившейся земли. Мерин, пегий, старый, косматый, стоит, опустив голову, на высоком горбе дороги, смотрит на бутылочно-зеленую лужу ледяной воды, налившейся среди снега возле нее... Древняя Русь!».

жанием, получается как бы «зеркальная» композиция жизненного и идейного содержания. В этом случае говорят обычно о двух пластах, или слоях, словесной организации. Остановимся на горьковском «Садовнике». Это новелла в форме дневниковых заметок о событиях 1917 г., скорее даже эскиз, карандашный набросок промелькнувшего перед писателем характера, едва намеченного резкими штрихами. И тем не менее — сколько воздуха! Человек раскрывается в двух измерениях: в действии и авторской ремарке.

Вот начало этой миниатюры:

«Брызгая грязью на стены домов, на людей, по улице мчатся с грохотом и ревом автомобили. Они туго набиты солдатами, матросами и ощетинились стальными иглами штыков, точно огромные, взбесившиеся ежи. Иногда сухо щелкают выстрелы. Революция. Русский народ суетится, мечется около свободы, как будто ловит, ищет ее где-то вне себя. В Александровском саду одиноко работает садовник, человек лет пятидесяти; коренастый, неуклюжий, он спокойно сметает лист и сор с дорожек и клумб, сгребает подтаявший снег. Его, видимо, нимало не интересует бешеное движение вокруг, он как бы не слышит рев гудков, крики, песни, выстрелы, не видит красных флагов».

Затем следует авторская характеристика: «Наблюдая за ним, я жду, когда он поднимет голову, чтобы посмотреть на людей, бегущих мимо него, на грузовики, сверкающие штыками. Но, согнувшись, он упрямо работает, точно крот, и, кажется, так же слеп». Казалось бы, образ исчерпан, человеку вынесена совершенно определенная оценка. Но как раз после этого характер начинает «раскрываться». Автор прав в своей характеристике, но есть правда и за человеком, мимо которого художник не смеет пройти, не вглядевшись в него, не разгадав его, не увидев всех сторон характера. И Горький делает это, вводя мимолетную сценку:

«Бородатый, железноголовый мужик в солдатской форме, держа ружье под мышкой, говорит садовнику:

— Гляди, дядя, застрелим...

— Иди, знай! Застрельщик...

— Воюем, брат ...

— Ты воюй, а у меня свое дело.

— Это так. Покурить — нету?

Доставая из кармана кисет, садовник громко ворчит:

— Ходите где нельзя.

— Война!

— Мало ли что! Воевать — просто, а я тут — один! Ты вот ружье-то почистил бы, заржавлено ружье-то...

Верещит свисток, солдат, не успев закурить, бежит между деревьями, а садовник, плюнув вслед ему, кричит:

— Куда те черти понесли? Нет тебе дороги?..»

И столкновение «авторской идеи» и «идеи характера» превращается в заключительный парадокс:

«Глядя на него, я подумал, что ни землетрясение, ни всемирный потоп не могли бы помешать этому человеку делать его дело. И если б оказалось, что трубы архангелов, возглашающих конец мира, день страшного суда, недостаточно ярко блестят, человек этот, наверное, деловито и сурово упрекнул бы архангелов:

— Трубы-то почистили бы...»

Один словесный слой связан с изображением происходящего, тяготеет к вещественной стороне содержания словесного ряда, другой — ориентирован на его смысловое содержание. Как правило, оба пласта слиты воедино, почти не поддаются разъятию, но в иных случаях могут быть и подчеркнуто разобщены, даны в виде лирических отступлений или публицистических рассуждений.

Единство образа достигается по закону контрапункта. В словесном образе сопряжены воедино как бы противоположные, несовместимые, взаимоисключающие друг друга стороны слова. Его коммуникативная, назывная функция и его познавательная, логическая направленность. Образ — система, в которой в широких границах и самых непредвиденных сочетаниях достигается стабильность, устойчивость и единство в соотношении конкретного содержания словесного ряда и обязательно присутствующего в нем момента обобщения. В разделе о художественной правде была названа соотнесенная между собою пара: изображение жизни, какая она есть и какой быть не может. Затем идет другая пара соотнесенных между собой зависимостей, которые берут начало в словесном материале образа,— изображение и выражение, конкретизация и абстрак-

ция. В подлинном искусстве одно не обходится без другого не потому, что искусство «боится» крайностей и придерживается «золотой середины», но потому, что образ, будучи динамической системой, строится не из элементов, а из отношений элементов и, следовательно, не из слов (как это было высказано в виде предварительной и приблизительной посылки), а из их многозначных отношений, подчиненных в искусстве эстетической необходимости.

Образ соединяет разные стороны конкретного и абстрактного в словесном ряду, в новое единство отражения и осмысления изображаемого. Конечно, способы и формы и «картин» и «рассуждений», конструкция «обликов» и структура «идеи» зависят от бесконечного разнообразия организующих их принципов, но как генетические слои или пласты они присутствуют в любом словесном образе. В этом смысле образ — «билингва», он всегда «двуязычен».

Горький в замечательном портрете Л. Толстого дает точные и выразительные зарисовки человеческого и духовного величия писателя-патриарха и одновременно сопровождает их оголенно сформулированным тезисом: «Смотрите, какой необыкновенный человек живет на земле».

Принцип оформления целого и его реализация в этом очерке Горького были нами рассмотрены в своем месте. В других очерках-портретах писатель обращается к нему, варьирует по-разному, видя в нем огромный неиспользованный художественный потенциал.

Так, очерк о Блоке выдержан в «мозаическом» стиле, начинается афоризмами-суждениями В. В. Розанова, Л. Андреева, А. Писемского, Тертуллиана, Монтеня, П. Ф. Николаева и многих других. Следующая часть — фактографическая, она содержит запись беседы Горького с Блоком, и затем следует непосредственная зарисовка, живая сценка в форме сказа от третьего лица об эпизоде из жизни поэта. Таким образом, сохранено выявленное нами функциональное значение фактографического, сужденческого и непосредственно художественного пластов, хотя их характер и порядок видоизменены применительно к своеобразию именно данного произведения.

Сначала общие суждения, потом факт — беседа Горького с реальным поэтом и затем событие из жизни поэта, где он живет жизнью персонажа, о котором рассказывается.

Мы постарались «обнажить прием», показать грани литературного образа, номинативного и логического его содержания в предельно «чистом» виде, чтобы прояснить по мере возможности суть вопроса. Что же касается реального положения вещей, то формы и средства выражения этих свойств словесного образа и их соотношения между собой бесконечно разнообразны и, как правило, строятся на принципе слияния, «синкретизма» и окончательного «синтеза».

Разные формы раздвоения единого и затем «снятие» этого раздвоения в новом единстве служат освоению действительности в искусстве слова. Вернемся снова к горьковским портретным зарисовкам, в которых описание или называние присущих изображаемому характеру качеств и свойств перемежается с прямыми (от автора данными) оценками человека и обозначением его профессии, места в жизни, его прозвища, особых черт. Портрет, казалось бы, по самой своей сути должен тяготеть к изобразительной природе слова, но у Горького зачастую вместе с описательно-изобразительным потоком идет поток характерологически-определительного, логически-квалифицирующего свойства.

Вот, например, две таких портретных зарисовки: «Лысый, толстый Пушкарев, слесарь и медник — вольнодумец, артист. Поджимая дряблые губы, странно изогнутые, цвета дождевых червей, он говорит сиплым басом...»;

или

«...часовщик Корцов, по прозвищу Лягавая Блоха, маленький волосатый человек с длинными руками,— патриот и любитель красоты»;

или еще: «...по дорожкам бродил в сером халате, покашливая и ворча, отец Николая, чиновник духовной консистории, страдавший старческим слабоумием».

Автор вглядывается в человека, и внешние признаки в их вещественном многоразличии подчас мешают разобраться, что же там скрывается за этими внешними атрибутами. Не случайно о Леске из «Сторожа», сказано: **«Она стояла, сунув руки в карманы тулупчика, нахмуря**

брови, статную фигуру ее *внимательно* освещала луна». (Курсив мой.— *Н. Г.*)

Авторская заинтересованность способствует проникновению дальше внешней определенности. Мысль вплетается в подробности, бытовые детали изображаемого, помогая понять человека:

«Вот предо мною буйно кружится Африкан Петровский, начальник станции, широкогрудый, длиннорукий богатырь, у него выпуклые — рачьи — темные глаза, черная бородища, он весь, как зверь, оброс шерстью, а говорит — чужим голосом, тенором, и когда сердится, то свистит носом, широко раздувая калмыцкие ноздри. Он — вор. Он жесток, бьет по ушам и по зубам станционных сторожей...

Вне службы он наряжается в алую шелковую рубаху, бархатные шаровары, в татарские сапоги зеленого сафьяна, носит лиловую, шитую золотом тюбетейку на черной шапке курчавых волос: таков — он похож на трактирного певца, одетого в «боярский костюм».

Портрет у Горького в той или иной степени в разных вариациях вбирает характеристики человека, находящиеся в едином потоке движения фразы, но взятые из разных плоскостей. Во-первых, описание внешности: «выпуклые темные глаза», «черная бородища», «говорит тенором», «свистит носом» и т. д. Во-вторых, общие определения человека: «начальник станции», «он — вор», «он жесток». В-третьих, авторские обозначения и оценки человека в отдельных проявлениях («буйно кружится», «говорит чужим голосом») или в целом («длиннорукий богатырь», «похож на трактирного певца»). И, наконец, в-четвертых, метафорические или сравнительные определения человека и его черт: «рачьи глаза», «как зверь, оброс шерстью», «трактирный певец... в боярском костюме».

В результате образуется сочетание, соединение, слияние разнообразных словесных штрихов, воссоздающих человека в неповторимо-индивидуальном и вместе с тем обобщенно-определенном плане. Настойчивое сведение разных планов позволяют ответить на мучивший Горького вопрос: «Мне так хочется понять, что за человек вы» или «Два дня наблюдал я, стараясь понять: что это за человек?»

И движение мысли Горького строится на сопоставлении пластов — логической и жизненной необходимости, чтобы обрести в этом соотношении определенность. «Чужие люди» открываются цитатой из журнала «Врач», которая поначалу воспринимается как документальное свидетельство реальности приведенного факта, как своеобразный композиционный прием вынесения эпилога в начало повествования, как своего рода эпиграф ко всему дальнейшему.

Введение газетной цитаты в художественное целое (впрочем, как и любого инородного текста в произведение) нарушает это единство. «Чужое слово» не может найти себе места, если не становится необходимым компонентом образной системы. В рассказе Горького фрагмент из газетного текста обретает роль полемической интродукции к дальнейшему повествованию. Это — фактография, реальный документ, свидетельство периодики о широко распространенном взгляде на вещи, о ходячем мнении, определенной системе взглядов, с которыми нельзя соглашаться, которые можно и необходимо опровергнуть фактами жизни, художественной правдой самого произведения.

Газетная корреспонденция, приведенная Горьким, гласила: «Здесь среди босяков умер врач А. П. Рюминский. Когда несчастный заболел, его отвезли было в городскую больницу, но там его не приняли за неуплату денег за прежнее время, и А. П. пришлось умирать в участке. Босяки устроили покойному теплые проводы, причем один из них сказал следующую прощальную речь: «Ты жил между нами, покинутый и забытый своими... То горе жизни и те пороки, которые мы носили и делили вместе, были нашим общим несчастьем. И вот мы здесь ... собрались проводить тебя в желанную для всех нас могилу...»

В использованной писателем цитате, как можно увидеть, наличествуют две, пусть не обнаженные в своем противопоставлении, но, несомненно, контрастные точки зрения. Согласно редакционной интерпретации, речь идет о «несчастном» в житейском смысле слова, это скорее идеализированный надгробным витийством «покинутый», которому отданы симпатии его сотоварищей, склонных

набросить словесный флер на грубую реальность. Эта тональность романтизации, заданная ритмом речи босяка в газетном некрологе, могла стать ключом к неприемлемому для зрелого Горького изображению определенного типа людей, давшая себя знать, например, в очерке Мамина-Сибиряка «У теплого моря» («Русское богатство», 1898, № 10—11) о том же самом докторе Рюминском. Об этом очерке в заключение своего повествования Горький замечает: «Мамин-Сибиряк написал рассказ о встрече босяка-доктора с его женою, знаменитой артисткой. Не помню, как озаглавлен этот рассказ. Босяк изображен в нем несчастненьким пьяницей и не похож на человека, каким доктор Рюминский захотел показаться мне».

И вот подобным устоявшимся взглядам и противопоставлен человек, «каким доктор Рюминский захотел показаться...» Горькому. Через повествование отчетливо проходят силовые линии, отделяющие незаурядного человека как от сентиментального образа «несчастненького пьяницы», так и романтизированного бродяги, подобно тем, с которыми автор встречает его около Майкопа.

«Чужое слово» нужно Горькому для показа цепкой логики суждений, накладываемых на живую жизнь.

И здесь намечается близость, даже точка соприкосновения между отношением Горького к герою и, например, Бунина к своему, в рассмотренном выше рассказе «Дело Елагина». Это точка соприкосновения писателей-реалистов, затем идет расхождение разных художественных миров.

Бунин не соглашался с упрощением человека, с подведением подлинной сложности личности, его мира чувств, мыслей, побуждений под общие представления и квалификации. Для Бунина данная неповторимая индивидуальность предстает как бы в своей самоценности. Горький уводит от воспроизведения факта жизни, от полемики с газетным штампом, нисколько не упрощая реальной сложности человеческого характера. Он идет к выяснению ценного, непреходящего, необходимого «впрок» для прекрасного всесторонне развитого нового человека.

Столкновение «газетного штампа» и человека дает толчок для становления художественного содержания горьковского очерка, в котором опровергаются и плоское оп-

ределение «несчастный», и эмоциональный образ, возникающий из надгробного витийства. Между этими казенно-официальными и традиционно-общепринятыми жанрами писатель дает самораскрытие характера Рюминского, каким он «захотел показаться» художнику социалистического реализма,— не отвергнутым и несчастным, а отвергнувшим общество и культуру, которая для него — мишура, «увлекающая людей в хаотическую бесполезность». Это самораскрытие образа происходит в словесном его осуществлении и протекании, в форме развертывания образа.

В человеке Горький ищет человеческое, особое, драгоценное, что не может быть уловлено другими способами постижения необходимого и закономерного, средствами рационального и логического. Не в этом ли и своеобразие поэтического мышления, основанного на неповторимости художественного творения и улавливающего в этой своей неповторимой эстетической ценности своеобразие и непреходящую ценность каждой личности? И мы оказываемся перед фактом, который трудно выразить в категориях точной математической интерпретации, но который и составляет существо искусства. Не отсюда ли возникают удивительно емкие зарисовки людей, целая галерея замечательных характеров — обобщенно-монументальных в своем человеческом содержании и удивительно неожиданных, особенных, запоминающихся необыкновенностью обыкновенного.

Человеческий характер передан так, будто художник спорит с кем-то об этом человеке. Это диспут не на небе (как в «Фаусте» Гете), а на земле, это спор «за» и «против» человека, который перед нами, и все образные средства подают свои голоса в этом споре. Они направлены против однозначного, искажающе унифицирующего взгляда на человека или абстрактно-бессодержательного подхода к нему. Для Горького — человек прежде всего, и он спорит с теми, кто этого не видит.

Очерк «Знахарка» открывается словесным каламбуром, выражающим писательский пафос в веселой игре слов, удивление первооткрывателя: «Прохожий один сказывал...— человечье житье — благо, и выходит так, что не одни господа, а всяк человек, хоша бы и мужик, тоже —

благородие. А мы говорим: «Благой, так это будет несуразен, буен — нехорош, стало быть. У нас все по-своему...» И затем идет динамическое чередование портретных зарисовок крупным и мелким планом, собственных наблюдений и чужих мнений, непосредственного выявления характера и идеи характера.

В результате контрастно-противоречивого нагнетания черт характера, его различных свойств и проявлений, а также многих суждений об этом человеке возникает многостороннее его определение.

Первый портрет Иванихи: «С нами поровнялась коренастая баба в темном сарафане, в синем платке на уродливо большой голове, с палкой в одной руке, с плотной лыковой корзиной — в другой; корзина полна пахучими травами, кореньями...

Ее грубое мужское лицо, скуластое и темное, украшено седыми усами, исчерчено частой сетью мелких морщин, щеки ее обвисли, как у собаки. Коровьи глаза мутны, красные жилки на белках делают взгляд ее угрюмым. Пальцы левой руки непрерывно шевелятся, я слышу сухой шорох их кожи...»

Портрет чуть страшноватый и эстетически отрицательный. Затем следует колоритное, выдержанное в сказочной манере жизнеописание женщины. В нем обнаруживается под грубостью — сила, под мужеподобностью — смелость, под старческим безобразием — мудрое знание природы и людей.

Затем вторая портретная зарисовка: «Ее темное лицо с тряпичными щеками угнетающе безобразно. Кровавые глаза смотрят в блюдечко, на верхней губе шевелятся мокрые, белые усы, на шее под левым ухом волосатая бородавка».

Снова отрицательный заряд эстетических эмоций, и снова происходит разрядка, проявляются черточки и штрихи подлинно человеческого:

«С удивлением я заметил, что старуха строит речь свою как будто не по-русски, хотя вообще она говорила сочно и складно. Резким жестом она дернула платок на голове, лоб ее стал выше, а из-под мохнатых бровей на меня внушительно уставились другие глаза — светлее, меньше. И все мятое лицо ее тоже стало меньше, тверже».

Изменения в портретных набросках, накопление в них деталей подспудно человеческого, заложенного в Иванихе, приводит к неожиданному эффекту. Повествование переключается из изобразительного ряда в сужденческий поток. Человек предстает в минуту озарения. Его сознание, столь же заскорузлое, как и его внешность, оказывается неожиданно мудрым, смелым и сильным. В откровенном разговоре она говорит: «правда выше веры». И развивает эту мысль.

Знахарка, темная, нерусская женщина, язычница и идолопоклонница, становится равным собеседником повествователя, и даже самого бога, к которому она обращается, ратуя за человека. Происходит преображение человека; это не толстовский вариант воскресения человека в боге, а бунт человека против всего, что выше или сильнее его, что по собственной вине людей господствует над ними.

Так сложно в реальных проявлениях характера и не менее сложно во всей поэтике складывается художественная идея целого, содержательная его концепция, не сводимая ни к отдельным частям этого целого, ни к содержанию отдельных фраз, сравнений и т. д. Образ возникает из многократного взаимодействия разнородных, подчас даже взаимно исключающих элементов. Писатель как бы «на глазок» прикладывает «разные мерки», разные мнения и противоречивые собственные впечатления к тому, что открывается его взору, и одновременно вглядывается, сопоставляет разные ипостаси слова, сравнивает, заставляет их дополнять друг друга, а подчас сталкивает и противопоставляет друг другу, и безобразное становится средством, материалом, в котором реализуется эстетически положительный образный смысл целого.

Уходя как будто от научного способа мышления, Горький приходит к тому, без чего не может существовать ни наука, ни философия — к достоверности. Речь идет, разумеется, не о том, что любое образование внутри художественного целого должно быть сведено к фактографическому и натуралистическому вопроизведению предмета изображения или каких-то его сторон, но лишь о том, что развитие мысли невозможно без опоры на действительность как точку отсчета, как данность чего-то непре-

ложного, потому что оно есть. Без этой «художественной прочности», которая может быть выражена самыми разными способами, даже будучи убранной в подтекст, образная система теряет силу.

За идеей и фактом в творчестве Горького стоят не только общеметодологические проблемы соответствия и несоответствия, достоверности и истинности того, о чем идет речь, но и преломляется конкретная философия и политическая проблематика. Из соотнесения этих планов и складывается повествование, его метод, стиль, жанровые особенности. В нем осуществляется произведение, которое разными способами, но, в частности, и в названном свойстве, закрепляет или хотя бы обозначает движение жизни.

Известный дуализм «правды факта» и «правды идеи» и снятие такого дуализма раскрывают многое в поэтике художника. У Горького обнаженное соотношение логики события и логики суждения стало творческой задачей по одному тому, что жизнь самого писателя поставила его перед решением этой задачи. С различными тенденциями общественной мысли и философскими течениями, претендующими на безоговорочную истинность, писатель столкнулся еще совсем неподготовленным, но уже обогащенным огромным жизненным опытом, накопленным в странствиях по России. Он подходит к множеству противоречивых и разнородных идей с «умудренностью жизнью», с обстоятельностью человека «непосредственного опыта». Так сложилось — книга и жизнь были двумя строгими и не всегда согласными его учителями. И одна сторона кричала о «яде» книг, другая — о «призрачности фактов».

В мемуарной литературе рассказывается об отношении Горького к различным кружкам той поры. Обратимся к одному документальному свидетельству, в котором приводятся слова писателя:

«...Помню их несколько, один скучнее другого... Наставники — народ суровый, все больше студенты-поповичи. Чуть что не по ним, сейчас — анафема. Кормили всухомятку: политической экономией в толковании святых отцов-народников... Вращался я в этих кружках, как веретено у пряхи: наматывали на меня сверху всякую пряжу, а до сердца не доходило».

От себя мемуарист добавляет, что Горький читал страшно много и все, что ни попадало под руку: от календаря Гацука до «Азбуки социальных наук» Берви-Флеровского, «Афоризмов Шопенгауэра» и французских романов, и «чем больше читал, тем тяжелее чувствовал неразрешимое противоречие между книгами, которым непоколебимо верил, и жизнью, которую хорошо знал» [26].

Лев Толстой, отмечая моменты «книжности» у Горького, по-видимому, выступал против подчинения образности заданному представлению о жизни, все равно какому, т. е. не обязательно даже из книг взятому. Эта заданность образа мыслью часто чувствуется в самом горьковском стиле. Следы нарочитости метафоры вроде «море—смеялось», о чем Горький говорил и писал сам, иногда прорываются и в очерке о Толстом, где о Сулержицком сказано: «Огня жизни так много, что он, кажется, и потеет искрами, как перегретое железо». «Потеть искрами» — образ, конечно, неточный, слова взяты из совершенно разных этимологических гнезд и главное продиктованы, заданы в качестве иллюстрации уже сказанного: «огня жизни так много».

Но чем поразительнее победы художника над податливым материалом, тем лучше знает он его неподатливость. Через «муки слова» проходит каждый, сталкиваясь с трудностями поисков точности, выразительности слов, требованиями стиля, слога и т. д. Но есть и еще одна закономерность, которая все время обнаруживается в языке. Писатель видит в слове и его значение, и его внутренний образ, и общий смысл его. Изображение прорастает символическим значением, символ оказывается заземленным в конкретную картину или сценку жизни. «Двуязычие» может иметь всевозможные формы, оно вторгается в виде неожиданного вкрапления в картину жизни, вроде «великой русской степи» у Бунина или, напротив, предстает удивительно чеканным зримым образом в авторском рассуждении. Происходит борьба «изобразительных и выразительных» начал, самораскрытия характеров и дидактического элемента.

[26] *Александр Серебров* (*А. Н. Тихонов*). Время и люди (Воспоминания 1898—1905). М., «Московский рабочий», 1960, стр. 145, 146.

Этот процесс объективации: превращение субъективной идеи в объективную истину, умение писателя стать как бы выше себя самого. «Я надеюсь,— говорил Хемингуэй,— что даже тогда, когда я пишу роман от первого лица, вы не считаете меня ответственным ни за мнения повествователя, ни за мнения людей, о которых он рассказывает» [27]. На первый взгляд, слова писателя не имеют отношения к выдвинутому тезису, но это не так. Сошлемся на высказывание Э. Уилсона, с которым нельзя согласиться в конкретной оценке творчества Хемингуэя, но оно оттеняет существенную сторону в понимании творческой силы писателя. В «Письме советским читателям о Хемингуэе» Эдмунд Уилсон утверждал, что, когда Хемингуэй становится героем своих произведений и начинает писать от первого лица, т. е. когда он не пропускает жизненный опыт сквозь объективирующую призму творческого воображения, с ним происходит «что-то ужасное»: он теряет всякую способность к самокритике, его суровое, сильное и глубоко серьезное искусство сменяется глупой слезливостью, прорывается плаксивым брюзжанием в лирических отступлениях [28].

Произведение — объективированная идея художника, идея, не только пропущенная сквозь призму жизни, но вобравшая в себя ее разум. Идея в реалистическом искусстве — это опыт художника, помноженный на мудрость жизни, это особая жизнь самой художественной концепции. Чем более многоплановым делается произведение, передающее систему сознаний разных уровней — положительный персонаж, отрицательный, образ автора, чем более трудно доступной становится истина, тем больше требуется факторов организации произведения в единую систему взглядов, в единую концепцию мира и человека, и наряду с родовой и жанровой организацией идеи начинается стилевая организация повествования, все более значительную роль играет творческий метод как общий постулат организации многомерного идейного потока.

---

[27] Цит. по: A. Scott. In Defence of Robert Cohn.— «College English», 1957, N 6.

[28] «Интернациональная литература», 1936, № 2, стр. 152.

Не имея возможности прослеживать конкретно-исторические процессы, стоящие за намеченными как бы пунктиром линиями развития, ограничимся одним показательным примером разноплановой организации идейного содержания одним и тем же художником.

В творчестве Горького отчетливо прослеживаются два как бы самостоятельных цикла. С одной стороны, автобиографическая трилогия и примыкающие к ней «По Руси», «Хозяин», «Сторож», «Литературные портреты», с другой — незаконченная хроника-эпопея «Жизнь Клима Самгина» и «Рассказ о герое», «Карамора», «Сомов и другие». Время, эпоха, ход истории становятся предметом осмысления в двух разных измерениях, предметом положительного, с позиции автора, или отрицательного, с позиции героя, сознания, образуются два могучих художественных потока.

Трудно, пожалуй, найти другого писателя, у которого существовали бы подобные параллельные циклы, взаимосвязанные между собой общей идейно-художественной проблематикой.

Писатель тяготел к философско-публицистическому пониманию изображаемого и жаловался на нестройность, громоздкость, неслаженность своих построений. Общая композиция, архитектоника его ранних вещей не могла вместить всего богатства жизненных наблюдений и несогласуемых мнений, мыслей, высказываний. И Горький постоянно ведет борьбу и против ложных идей, «выдуманных» и «выдумывающих себя» людей, «объясняющих господ» и против призрачной, ненастоящей, бессмысленной вереницы событий, вовлекающих людей в безответственные, хаотические ситуации. Вслед за Короленко он скажет, что «всякая разумная попытка объяснить явление жизни заслуживает внимания и уважения», но тут же прибавит, что «жизнь слагается из бесчисленных, странно спутанных кривых» и что «крайне трудно заключить ее в квадраты логических построений».

Творчество певца Буревестника было постоянным разрешением этого противоречия, постоянным проникновением в него и преодолением в собственной образной системе, в которую и факт и идеал, события жизни и их осмысление вводятся как движущие силы художествен-

ного саморазвития. Писатель неоднократно будет делать заявления, которые, взятые порознь, создают впечатление известного дуализма в его взглядах [29]. Но последующей творческой практикой этот дуализм оказывается, как правило, преодоленным.

Что касается раннего Горького, то двусоставность его произведений должна была помочь внести искомую ясность, выявить позицию автора. Причем уже с самого начала писательского пути обозначалось столкновение в структуре повествования двух отчетливо выраженных пластов. В раннем своем опыте — прообразе будущего автобиографического цикла — это потребность охватить двумерный мир фактов и идей сформулирована в самом заглавии: «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца». Названы все три непременных момента: факты, думы и их взаимодействие.

Произведение состоит из композиционно самостоятельных разделов, и каждый предварен особым эпиграфом. Первая из частей так и названа: «Изложение» и содержит историю жизни автобиографического героя, вторая обозначена весьма симптоматично: «Стоп!». Повествование остановлено, и автор непосредственно обращается к Адели, которая нужна как олицетворение сознания, не понимающего языка жизни и все перетолковывающего невпопад, потому что оно идет на поводу адаптированных суждений и не в силах извлечь из фактов ничего нового. Горький стремится в форме прямого обращения взорвать штампованное традиционное восприятие, закрывающее вход в новый мир, который начинает грезиться будущему автору «Детства».

---

[29] Горький не хотел поступиться ни правдой жизни, ни идеей, которая должна одухотворить эту жизнь. Заканчивая в 1894 г. рассказ «Мой спутник», получивший высокую оценку Толстого, Горький обронит: «мудрость жизни всегда глубже и обширнее мудрости людей». А вспоминая много лет спустя знакомство с Карониным-Петропавловским, происшедшее в 1889 г., он процитирует навсегда ставшие близкими ему слова этого писателя: «На свете нет ничего дороже мысли. Она — начало и конец всего бытия, причина и следствие, движущая сила и последняя цель. Кто же заставит меня отказаться от нее?»

В. Десницкий отметил характерную двусоставность произведения, зафиксированную в композиции, однако не увидел в этом пока во многом ученическом приеме характерной черты зрелой горьковской поэтики. Он пишет: «...М. Горький не возвращается больше к замыслу «Изложения». Но нужно резко подчеркнуть — к замыслу, сугубо личной *двуплановой* повести, а не к материалу, не к фактам, которые должны были войти в ее содержание» [30].

Действительно, и «Детство» и «В людях» зиждется на иной организации материала, на другом жанровом и композиционном принципе. Однако даже в этом подчеркнуто эпизированном повествовании об автобиографическом герое и событиях его жизни сам писатель различал и подчеркивал сознательное выделение пластов. Для него имел особое значение процесс «рассказывания», прямой контакт со слушателем. Он писал: «Пользовался, преимущественно, материалом автобиографическим, но — ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться, как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни» [31]. Другими словами, жизнь и рассказчик — таковы два начала, слитые здесь вместе. И потому, казалось бы, даже в совершенно объективных портретных зарисовках нас не покидает ощущение двусоставности письма. Они сотканы из черточек и штрихов описательно-фактического плана и определительно-классификационных, идущих от повествователя.

Прямое определение персонажа от лица автора вкраплено в его портрет. Подобные примеры содержатся в любом горьковском произведении. Но особенно целенаправленный характер носит это в «Жизни Клима Самгина», где встречается целая галерея портретов, которые подчас целиком переведены из плана описания в план лаконичного определения: человек, «рожденный для шумного занятия пустяками», или «удобно живущий в своей шку-

---

[30] *В. А. Десницкий.* Автобиографические повести М. Горького.— В сб. «М. Горький. Материалы и исследования», т. IV. М.— Л., 1951, стр. 37. (Курсив мой.— *Н. Г.*)

[31] Ответы М. Горького на анкету в сб. «Как мы пишем». Изд-во писателей в Ленинграде, 1931, стр. 24—28.

ре», или «который живет как слепой», «с популярной библиотекой в душе» и т. д. Подчеркнем сознательную установку художника в таком подходе к герою, как объективно существующему и одновременно определяемому в каких-то проявлениях и качествах рассказчиком или автором. Прием — заметим попутно — абсолютно чуждый Чехову, который, встретив у Щепкиной-Куперник фразу: «и она готова была благодарить судьбу, бедная девочка, за испытание, посланное ей...», написал в своем письме их автору: «...надо, чтобы читатель, прочтя, что она за испытание благодарит судьбу, сам сказал бы: «Бедная девочка» [32]. И в этом реализуются диаметрально противоположные установки *односоставной* и *двусоставной* поэтики.

Прием двусоставности сохраняется в портретных горьковских зарисовках и существует в композиционном построении таких произведений, как, например, «В степи», или в очерке «Вывод», который при переработке уже в 1935 г. был дополнен небольшой, но как бы самостоятельной второй частью. «Это я написал не выдуманное мною изображение истязания правды — нет, к сожалению, это не выдумка» и т. д. Голос автора оказывается органическим продолжением страшной сцены, выдержанной в ключе строго объективного изображения. Автор не считал возможным выразить свою мысль в примечании, в послесловии, или, наконец, в нескольких, предваряющих рассказ, но отдельных от него строках. Таким образом, прием двусоставности не уходит из практики писателя, но, как отмечалось выше, положенный в основание замечательных литературных портретов, приводит к созданию, думается, особого, не существовавшего до Горького, жанра.

Литературные очерки о В. И. Ленине, Л. Толстом, Л. Красине, А. Блоке стали грандиозной портретной галереей, серией многочисленных этюдов к завершающей его творческий путь исторической хронике. В замечательной лаборатории словесного жизнеописания выдающихся представителей эпохи была разработана новая методика обращения художника с фактом и художественного ос-

[32] «Горьковские чтения». М.— Л., 1949, стр. 405.

мысления факта, которое рождается из соударения и того и другого начала.

М. Бахтин писал в связи с творчеством Достоевского: «Вполне возможно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально невместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [33].

Это глубоко и далеко ведущее методологическое положение для понимания художника-идеолога, каким был Достоевский. Писатель вводит в сознание героев мировую историю (подпольный человек и утопический социализм, Раскольников и Наполеон, Версилов и Парижская коммуна). Некоторые исследователи считают, что при этом мысли героев Достоевского о самих себе не проверяются исторической действительностью.

У Горького такая проверка происходит. В «Жизни Клима Самгина» прослежена динамика сознания героев в гуще исторических событий. Он берет событийность мысли, ставит в ряд с событийностью фактов. Движение фактов сопровождается обогащением идеи, ее изменением, а движение мысли в свою очередь выводит за пределы факта, позволяет подняться над ним, увидеть тенденцию развития. Жанр жизнеописания героя от рождения до смерти на большом жизненном фоне был опробован писателем в «Жизни Матвея Кожемякина», в окуровском цикле. Но дать огромное обобщение, заключенное в образе Клима Самгина, и панораму исторических событий за сорок лет со многими подлинными деятелями эпохи, показать ход событий и динамику идей он смог только, когда логика суждения и логика художественная перестали быть рядом стоящими сферами. Он совмещает эти сферы, передавая поток событий, фактов, людей и идей.

«Казалось, что движение событий с каждым днем усиливается,— сказано в «Жизни Клима Самгина»,— и все они куда-то стремительно летят, оставляя в памяти только свистящие и как бы светящиеся соединения слов». В потоке слов и возникает подвижная панорама эпохи,

---

[33] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 107.

осуществляется потребность времени. Автор достиг поразительной многоплановости в передаче картины эпохи, сумел создать структуру, глубоко и многозначно соотнесенную со структурой жизни, вовлеченной в бурное историческое развитие.

В автобиографическом цикле запечатлено соединение лучших черт и качеств русского национального характера. Они сохранены для человека будущего [34]. В «Жизни Клима Самгина» выражена идея «духовного собирания Руси» [35]. И все творчество зрелого художника было накоплением фактов и собиранием идей в поисках новых грандиозных синтезов. Но чем богаче материал (а в «Жизни Клима Самгина» его обилие вызывает изумление), тем более могучий организационный принцип он требует, чтобы не распасться. И в жанре литературного портрета в соударении фактов, идей и извлечении нового содержания из этих соударений писатель нашел прообраз этого организационного принципа. «Жизнь Клима Самгина» — произведение *трехсоставное,* хотя, в отличие от литературного портрета Толстого, все слои его не выступают нигде обособленно. В эпопее они сдвинуты вместе, переплетены, происходит бесконечное чередование фактов, событий, изменений состояния, которые «раскадрованы» писателем на фрагменты-абзацы, приставленные друг к другу. Описательный момент совершенно изгоняется, потому что он не в состоянии непосредственно передать «временные измерения».

Событийный поток перемежается битвами идей, противоборством мнений, ожесточенными спорами. Они втягивают на страницы книги идейную борьбу, начиная с народнических концепций и кончая откровенными реакционными, в столкновении с которыми последовательно отстаивает свою историческую правоту марксизм. Идея народа, смысла жизни, пессимистического и оптимистиче-

---

[34] См. об этом *С. Г. Бочаров.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. В сб.: «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960.

[35] М. Горький. Письмо Г. Д. Гребенщикову.— В сб. «М. Горький. Материалы и исследования». т. I. Л., Изд-во АН СССР, 1934, стр. 271.

ского взгляда на историю, декадентского и реалистического понимания сути искусства, идеалистической и материалистической концепции личности — вся огромная проблематика эпохи выведена на страницах уникального в своем роде произведения.

И, наконец, третий ряд — панорамные сцены исторических событий (Ходынская катастрофа, 9 января, похороны Баумана, Декабрьское восстание в Москве, приезд Ленина в Россию) или сцены по существу символического звучания (подъем колокола, ловля сома и др.).

Структура «Жизни Клима Самгина» *стереоскопично* передает жизнь, ход жизни, движение, трансформацию фактов в сознании и позволяет тем самым осознать *изменяемость* мира, увидеть изменения самого сознания. Горький выступает против «банкротства разума», перед лицом жизни и одновременно против всяких упрощений, с помощью которых так легко все разнообразие действительности свести к одной какой-нибудь простой причине. Жизнь, человек для него сложнее любого однозначного определения.

И вот чисто композиционный принцип компоновки материала становится концепцией отношения мысли к жизни. Вспомним следующий эпизод. Клим Самгин, собираясь писать книгу, думает: «Этот плен мысли ограничивает его (Федора Сологуба.— *Н. Г.*) дарование, заставляет повторяться, делает его стихи слишком разумными, логически скучными ... И надо сравнить «Бесов» Достоевского с «Мелким бесом». Мне пора писать книгу. Я озаглавлю ее «Жизнь и мысль». Книга о насилии мысли над жизнью никем еще не написана,— книга о свободе жизни».

Но тут Самгин нахмурился, вспомнив, что Иван Карамазов советовал: «Жизнь надо любить прежде логики».

Попробуем еще раз напомнить, что человек имеет право жить для себя, а не для будущего, как поучают Чеховы и прочие эпигоны литературы... Еще Герцен, в сороковых годах, смеялся над позитивистами, которые считают жизнь ступенью для будущего. Чехов, с его обещанием прекрасной жизни через двести, триста лет, развенчанный Горьким с наивным утверждением, что «человек живет для лучшего» и «звучит гордо»,— все это про-

поведники тривиального позитивизма Огюста Конта»...

Герой книги вступает в полемику с автором, а сам автор вводит себя в создаваемый им художественный мир. И то, что внутри этого мира, с точки зрения Клима Самгина, выглядит, как разорванные и противоречивые крайности, находит разрешение в самом построении горьковской эпопеи, которая, сталкивая «жизнь и мысли», «сумятицу событий и сумятицу идей», раскрывает бесплодность насилия мысли над жизнью, и бессмысленность всего происходящего без разума, призванного понять и изменить мир. И если в одном случае Горький полемизирует с декадентской претензией — сотворить из грубого куска жизни «сладостную легенду», то в другом — он непримиримо и постоянно спорит с Толстым и Достоевским, против их отношения к разуму и к человеческой активности, направленной в себя.

Сопрягая факт и идею, Горький приходит к новому синтезу реального и идеального, находит в этом сопряжении могучее средство для передачи динамики жизни. В «Жизни Клима Самгина» воссозданы многомерность русской жизни, многозначность личности, а человеку, понимаемому как «система фраз», противопоставлено нечто гораздо большее — человеческое содержание истории, ее гуманистический смысл. Отсюда делается более понятной ставившая многих в тупик антитеза революционной действительности и отрицательного героя в центре исторической хроники. Горький, опираясь на объективное понимание жизни, сделал историю своим героем, он вывел на первый план фигуру безнравственного, ничтожного человека, призванного контрастно оттенить исторический оптимизм писателя, его доверие к жизни и разуму, утвердить бесперспективность разорванного сознания в буржуазном обществе.

Он достигает удивительного эффекта — объемности образа времени, как бы трехмерности исторического пространства в большой временно́й перспективе. В ряде своих произведений он сталкивает приятие и неприятие мира с тем, чтобы из этого столкновения извлечь идею непрерывно растущей личности в сопротивлении среде, но опирающейся на реальное богатство и многообразие жизни (Алеша Пешков), и идею деградации и распадения личности,

которая стремится утвердиться, противопоставляя себя миру, другим людям (Клим Самгин).

Горький создал жанр эпического и одновременно хроникального повествования, центральным персонажем которого оказался антигерой, отрицательная личность. Автор — свидетель далеко зашедшего отчуждения человека от истории, личности от народа. Он делает ничтожного Самгина защитником личности с большой буквы не для того, чтобы дискредитировать идею личности, отдать ее на растерзание буржуазному прогрессу. Это — испытание идеи личности в горниле исторических бурь, войн и революций. «Жизнь Клима Самгина» — огромный художественный силлогизм, еще не до конца понятый критикой. За Степаном Кутузовым стоит история, правда революции, за Климом Самгиным — индивидуализм. Известная прямолинейность Кутузова вытекает из недооценки им значения всесторонне развитой, гармонической личности как цели коммунистического преобразования. Крах и саморазоблачение Клима Самгина — результат его эгоистического, волюнтаристского понимания личности, которую он стремится поставить над историей, над другими людьми. Горький говорит о Климе Самгине как о «бунтаре поневоле и еще по какому-то мотиву, неясному мне, пожалуй».

Для того чтобы «я» стало личностью, оно должно принять равноправие других «я», равновеликих себе, оно должно освободиться от комплекса «подпольного» человека, знающего свою неполноценность перед сильными и потому попирающего слабых.

Трудно определить жанр горьковского творения. Луначарский увидел в этом произведении своеобразную антитезу «роману воспитания» (Bildungsroman); другие исследователи, продолжая начатое Луначарским противопоставление главного героя «Жизни Клима Самгина» (героя негативной» эпопеи) и персонажей позитивных эпопей, говорят об общем в этих жанрах — огромный охват современной художнику эпохи. В частности, под этим углом зрения сопоставляют роман Горького и «Былое и думы» Герцена. Предлагается определение нового жанрового образования как «философско-исторической эпопеи» (Е. Тагер). Горький иногда называл свое детище повестью,

И не исключено, что в этом своем качестве оно может претендовать на то, чтобы быть «Повестью временных лет» нашей эпохи.

Каждое из этих определений по-своему справедливо, но всякий раз оно лишь с одной стороны характеризует произведение. Своеобразие его, несомненно, заключается в синтезировании жития и хроники, биографии и исторического обозрения.

Это не летопись, потому что в ее структуре большое место занимает жизнеописание и психология героев, но это и не психологический роман, и не эпопея, потому что не только история и народ являются ее главными героями, но и глубокое осмысление проблемы народа и исторического прогресса с самых разных сторон. Сам писатель отмечал: «Давит меня обилие материала «идейного», т. е. словесного и жанрового» и боялся перегрузить книгу «анекдотом, который суть кирпич русской истории, и афоризмом, в коем сосредоточена наша мудрость». Он стремился соединить, сплавить воедино философские, эпические, психологические, сатирические и гуманистические начала. В письме к А. Воронскому от 23 марта 1926 г. он писал, что «должен изобразить все классы, «течения», «направления», всю адову суматоху конца века и бури начала XX в.» [36]

Нахождение такого единства, установление взаимосвязей человека, его дел, его идей и исторического потока и есть создание нового жанрового образования, художественной формулы эпохи.

---

[36] «М. Горький и советская печать», кн. 2. М., «Наука», 1965, стр. 29.

VIII

Аксиологический аспект метода и стиля

«КОНСТРУКЦИЯ» И «КОНЦЕПЦИЯ» В СЛОВЕ

Лирическое произведение монологично, оно кристаллизуется и утверждает себя как форма монистического сознания. Поэтическое ви́дение мира неразрывно связано с раскрытием лирического «я». Но дело не в том, что это — *мое* сознание, *мое* ви́дение мира, мое переживание. Монизм лирического самораскрытия, может быть, прежде всего заключается в его неизменно *позитивной*, положительной направленности, не совместимой с созданием отрицательного характера. Лирическое самораскрытие предполагает обязательное обнажение сущности искусства как подлинно человеческой ценности: «быть человеком ради человека» (Гёте). Даже рефлексия предстает в лирическом раскрытии как способ самоутверждения. В лирике непосредственно выявляются подлинно человеческие ценности и, следовательно, происходит утверждение гуманистического начала в качестве сущности искусства. Лирика непосредственно возвращает человека к самому себе, служит утверждению его, определяет субъективный образ объективного мира как эстетическую ценность. И не случайно античная трагедия еще генетически близка общему началу с лирикой. Проявления «целостного сознания» прослеживаются в обширных монологах, характерных для античной трагедии и следовавшей ей в этом трагедии классицизма; по-другому, как лиро-драматический элемент она, эта целостность сознания, присутствует, в романтической литературе. Первоначально трагедия опиралась пе столько на конфликты характеров положительных и отрицательных, сколько строилась на столкновении положительного характера с роком, судьбой, фатумом. Зло если и присутствует в трагедии, то как знание (у Прометея) или незнание (у Эдипа). Потребовалось много времени, чтобы знание-благо и знание-зло стали осознанием добра и зла, а затем добрым и злым сознанием.

Лирика — классический пример монистического, целостного, хотя и рефлектирующего сознания, особенно плодотворно развивающегося на уровне осознания поэтом себя как личности. Оно начинается с гармонического «*и*»: мир и мое сознание, мое переживание этого мира. Но за этим «биномом»: *мое сознание и мир* — уже стоит готовое взорвать его противопоставление «я» и «не-я». Так, в самом целостном по природе своей (мое переживание) лирическом восприятии заложен источник расщепления единого (мое переживание мира). Монистический принцип лирического самораскрытия превращается в принцип дуалистический, драматический. Но вместе с тем он глубоко отличен от подлинно драматического столкновения равноправных или по крайней мере претендующих на равноправие двух «я», двух противоборствующих воль, хотений, двух сознаний.

В диалоге возникает поиск истины через противоречие, через столкновение, через разность сознаний. Из сказанного об общности и противоположности лирического и драматического возможно допущение самых различных путей дифференциации и взаимодействия этих принципов. Но в данном случае речь идет не об исторической последовательности возникновения родов и жанров литературы, не об их конкретно-историческом взаимодействии. Решение этого вопроса теряется во тьме веков. Нас интересует другое: соотношение определенных родовых образований словесного искусства с типами сознания, их отношения к миру, логика и организация лирического, драматического и эпического художественного сознания. Другими словами, необходимо представить родовую, жанровую природу произведения не просто как формальный принцип или как функцию предмета изображения, но как глубоко содержательное художественное образование, как художественную *формулу мира* (или — самый общий коэффициент этой формулы).

Представления о лирике как изображении внутреннего мира, а об эпосе как рассказе о событиях, объективированных от рассказчика, страшно упрощают вопрос, обрубая связи и отношения, которые возникают между сознанием и объектом изображения — «мир во мне» и «я в мире», лишают их внутреннего движения. Иная картина

получается, если взять жанровую довольно прочную и устоявшуюся форму как выражение некоторых, все время меняющихся, но лежащих внутри определенного русла отношений сознания и осознаваемого, переживания и переживаемого, причем русло это не задано извне, не раз и навсегда затвердевшее в прошлом содержание, ставшее обязательной формой для последующего развития художественной мысли (хотя генетически так часто получалось), но это всякий раз заново возникающее образное движение, продиктованное логикой отношения «я» и «не-я». Собственно говоря, внутри этого процесса укладывается все развитие образного мышления, которое уподобляет мир живому существу, человеку, прибегает к анимализму и антропоморфизму, чтобы объяснить мир и, наоборот, заставляет человека быть подобным неживой природе, растением или животным. Отсюда ведет свое происхождение психологический параллелизм (прямой и отрицательный), возникают басни, сказки о животных, символические образы и т. д.

Человек осознает собственную сущность, увидев ее отраженной, как в зеркале, в другом. Он познает себя через *другое* (другого человека, окружающий мир), а познавая себя, все лучше видит разницу между собой и зеркалом, в которое он вглядывается, и начинается процесс самопознания и познания мира. Как уже сказано: человек видит в природе свое подобие, нечто живое, изменяющееся, доброе — в одном, злое — в другом, а в себе начинает видеть подобие природы. Таким образом, «я» и «не-я» все время меняются местами. Такой процесс можно назвать эффектом «зеркал». Он заложен в основание образного осмысления жизни, в природу образа, и без него нельзя понять искусства.

В развитых формах образного мышления «двузеркалье» трансформируется, дополняется, перерастает в «двуязычье» образа, диалектику изображения и выражения, благодаря которой словесное изображение «смотрится» в словесное ее осмысление, а словесное осмысление — в словесное изображение. Это тот же самый эффект «двух зеркал» — взаимного отражения сознания и осознаваемого. Но не может быть стихийного отождествления сознания и осознаваемого мира, «я» и «не-я». Отсюда —

постоянно идущий процесс уподобления и разуподобления, во многом аналогичный сравнению и дифференциации в логике. Начнем с наиболее простого отношения «я» и «мир», которое дает основу монистическому и во многом первозданно поэтическому мировосприятию. Сначала художник ищет уподобления мира себе, себя миру, но одновременно, чем дальше заходит этот процесс, тем ощутимее встречная волна: открывается все больше различий и несходства, накапливается больше наблюдений, требующих противопоставлений.

И поэтический монизм оборачивается лирической рефлексией. Утверждая «я», поэты создают галерею позитивных поэтических человеческих ценностей, подчас дополняющих друг друга, подчас несовместимых, и возникает проблема соотнесения разнозначных «я», претендующих на истинность своих чувствований, своего видения мира. Но процесс этот, идущий в лирическом роде искусства, характерен и для эпических родов и жанров.

Одной из особенностей гомеровского героического эпоса является эстетическая равнозначность противоборствующих начал. В «Илиаде» нет эстетической противопоставленности героев. Ахилл побеждает Гектора. Но они равно прекрасны, как равно величественны и боги на Олимпе, ведущие между собой спор о жизни и смерти людей на земле. Безобразен лишь Ферсит как антигерой эпоса, но в гомеровском мире нет места для диссонанса, и побиваемый жезлом Одиссея плебей изгоняется из собрания мужей и со страниц эпопеи. Мир, так же как и человеческое сознание, един в основе и потому истинен во всех проявлениях, как истинны и равны в эстетической трактовке мифологический Прометей и его брат Антиной, хотя первый — покровитель и защитник людей, а второй — их злой гений. Архаические эпосы характеризуются равноправием доброго и злого начал, обычно олицетворенных богатырями-близнецами.

Уже иная эстетическая трактовка и оценочный подход заложены в эпосе более поздних времен. В частности, в «Песне о Роланде», где противоборствующие силы — Роланд и Ганелон — одновременно и противоположные эстетические полюсы. Произошло расщепление единого на положительные и отрицательные начала. Формируется

третий слой произведения, связанный с объективным эпическим повествованием, рассказом от автора.

Но процесс, который в общих чертах намечен внутри эпоса, может быть частным случаем становления художественного сознания, берет начало в первобытном синкретизме и приводит к расчленению аморфного словесного искусства на более дифференцированные образования. Появляются первые вестники разделения мировосприятия на *«мое»* и *«не-мое»*, а сознания — на *истинное* и *неистинное*. Причем «мое» лирическое самораскрытие претендует на априорную истинность, а эпическое столкновение противоборствующих начал, героя и антигероя, приводит к разграничению положительного и отрицательного «я». Возникает два «я», две противоборствующие силы, два сознания. Идет процесс разуподобления, абсолютного контраста черного и белого, разведение в разные стороны несоединимого. Но если гомеровский принцип не требовал иного ви́дения мира, выражением которого были его герои, то «роландовский» принцип ви́дения мира предполагает необходимость третьего начала при изображении и осмыслении происходящих событий, показа борьбы противоборствующих героев. Он требует прямой оценки, разделения на правых и неправых, суда над героем. Появляется необходимость в третьей инстанции, обладающей правом вершить этот суд, безошибочно определить, на чьей стороне истина, а на чьей заблуждение, совершается выделение авторского оценивающего начала, а в последующем развитии литературы становление образа всезнающего и всевидящего автора. Повествование ведется от этого всезнающего лица, а затем появляется и образ повествователя, все более уподобляемого одному из тех героев, о которых он повествует, и потому все менее способного быть абсолютным началом на ристалищах добродетели и порока. Голос такого героя только один из агентов в поисках истины. Он в полную меру начинает звучать у Достоевского, а затем переходит ко многим современным авторам.

И снова разуподобление оборачивается новой плюралистической формой уподобления: множественность равноправных или по крайней мере взаимодополняющих в чем-то сознаний.

Во всех этих процессах, связанных с развитием жанров и становлением творческих методов, идет поиск ценностной ориентации в познании реального мира и человека и приятия или неприятия конкретно-исторических форм бытия. Мы уже приводили определение Белинского: «художественность — есть творчество». Именно творческий акт, создание художественного произведения есть и акт создания эстетической ценности, художественно значимого объекта. Говоря о Гоголе как о поэте жизни действительной, критик вместе с тем говорит о «высоком» его таланте, т. е. творящем истинные художественные ценности.

«Мы ... хотим владеть сокровищем немногим, но истинным»,— писал Белинский [1]. И в этих определениях критика заложены предпосылки для сближения гносеологического и аксиологического аспектов в подходе к искусству. В теоретическом отношении художественное творчество как создание эстетически значимого объекта — факт несомненный, хотя практически деволяризация эстетических ценностей, замена подлинного искусства псевдоискусством — явление широко распространенное.

Художественные ценности создаются в процессе творчества. Творчество включает в себя созидание, но в отличие от трудового акта вообще оно предполагает неповторимость созидаемого, его принципиальную новизну, в сравнении с тем, что было раньше, и, естественно, видит определенное значение, ценность в таком отношении к миру.

Неповторимость бывает разная. Неповторимость случайного, каприз, непроизвольность. И неповторимость как выражение художественно необходимого. Собственно эстетически значимое и возникает как выражение этого диалектического сопряжения, казалось бы, несовместимого: неповторимого и необходимого в сфере эстетического.

К одной из сфер проявления этой диалектики можно, по-видимому, отнести диалектику объединяющего художественное целое и художественное своеобразие этого целого на разных уровнях.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 324.

Соотношение общего и индивидуального — одно из наиболее трудных сторон в изучении природы художественного образа, жанрообразующего и методообразующего принципов. Легче всего рассматривать общее как догматическое, нормативное начало в искусстве, а типологическую классификацию как внешнее объекту упорядочение. Именно так получилось у Э. Штейгера в изучении видообразующих и жанрообразующих принципов художественного произведения, а у А. Г. Ловджоя в определениях метода как фикции в его сущностных проявлениях, потому что практически существует бесчисленное множество национальных и исторических разновидностей того или иного типа творчества [2].

Стало общим местом говорить о том, что Расин, Корнель или Мольер проявили себя как великие художники *благодаря* тому, что они обходили, нарушали и трансформировали каноны классицизма. Но такая постановка вопроса снимает реальную диалектику отношений, внутри которых самое открытие творческих принципов классицизма, сентиментализма, а позже романтизма и реализма было одновременно и актом открытия и новых познавательных и новых художественных горизонтов.

Идея неповторимости художественного творения подчас вызывает опасения, что в погоне за ней легко потерять объективную логику движения литературы. Утверждение художественной необходимости в искусстве пугает других тем, что в нем усматривают отрицание индивидуального начала, непреднамеренного творческого своеобразия и, таким образом, видят в этом узаконение общеобязательной нормы, которая будет противопоставляться всякой *ненорме* искусства.

Но обе крайности приводят к методологической бесперспективности литературоведческого анализа. Стоит типологическое обобщение признать несовместимым с неповторимостью отдельного произведения, и придется утверждать, что категории поэтики непродуктивны, так как каждое произведение имеет только свою собственную поэтику. В таком случае понятие стиля становится тождественным

---

[2] См.: *В. М. Жирмунский.* Литературные течения как явления международные. Л., «Наука», 1967.

понятию индивидуального стиля одного писателя, а роды и жанры в литературе также должны быть объявлены теоретической фикцией на том единственном основании, что не существует в «чистом виде» лирического, эпического и драматургического, а каждая поэма и каждый роман не только следуют каким-то общим канонам, но и все время нарушают их, утверждая нечто новое и не существовавшее ранее [3].

Именно на этой несовместимости неповторимо-эстетически-значимого и обобщающе-необходимо-закономерного и возникает потребность введения таких понятий в литературоведческую науку, как «художественное открытие» и «эстетическая ценность». В понятии «эстетической ценности» обычно видят инструмент для гибкой и подвижной системы критериев и оценок произведения искусства [4]. Оно привлекает еще и потому, что направлено против догматических «запретов» и «норм» в искусстве.

Эстетическая ценность и художественное открытие не только не отрицают, но предполагают друг друга. Эстетическая значимость произведения не отделима от понимания *вклада*, который сделан именно данным произведением в освоение мира и в художественные возможности этого освоения. В этой связи, видимо, следует говорить и о творческом методе искусства как об открытии и, следовательно, как об определенной художественной необходимости.

Вместе с тем всеобщее значение сделанного каждым большим писателем в том и состоит, что оно не может быть механически усвоено или просто повторено последователями. Метод, как и все в искусстве,— не матрица, не схема для всех, а именно *открытие мира*, концепция мира и человека, в которой выражается не только писатель, но и эпоха, породившая писателя.

Итак, методологические проблемы стоят перед исследователями искусства, имеющими дело с произведением как определенной эстетической реальностью, художествен-

---

[3] См.: *E. Staiger.* Grundbegriffe der Poetik. Berlin, 1951.

[4] См. об этом: *Th. Adorno.* Ohne Leitbild. Parva Aesthetick, Frankfurt am Main, 1967, S. 8—15; *R. Ingarden.* Przeżycie — dzieło — wartość. Kraków, 1966.

ным миром, воссозданным по законам определенного творческого метода. Соотношение общего и индивидуального проходит через методообразующие и стилеобразующие принципы организации художественного целого. Причем принцип стиля и принцип метода проявляют себя не однозначно. Моменты неповторимости и необходимости не могут быть закреплены так, чтобы один соответствовал уровню метода, а другой уровню стиля. В целом ряде случаев неповторимые стороны в общем подходе к предмету изображения заставляют говорить об индивидуальном творческом методе, в других случаях, казалось бы, такая подвижная и гибкая категория, как стиль становится нормативным и общеобъединяющим началом творчества.

Но для нас представляет сейчас интерес не эта сторона отношений, а проявление диалектики гносеологического и ценностного начал в методе и стиле.

ЯЗЫК ОБЪЕКТА И ЛОГИКА СТИЛЯ

Поэтический мир у Пушкина получает универсальную всеохватность именно потому, что в его основе лежит *гармоническое сопряжение* богатства мира, лежит универсализм поэтического творческого метода. У Пушкина и синтаксис, и лексика, и ритм фраз прежде всего сигнализируют о стилевой монолитности текста, который вбирает в себя самые разные сферы бытия, вовсе не нивелируя их, как это было в классицизме, сентиментализме и романтизме.

По словам Пушкина, проза требует мыслей и мыслей, но в собственном прозаическом творчестве он полностью отказался от логистики классицизма, от героев — «рупоров идей автора», от авторских рассуждений «в сторону», традиционных для романтического стиля. Он свел вместе событие и мысль о событии, характер персонажа и идею характера и сумел достигнуть только ему доступного единства и целостного повествования. То, что у поэта было заключено в единой системе, затем становится достоянием разных художественных систем и стилистических тенденций литературного развития.

Пушкин, как известно, почти никогда не выделял в прозаическом произведении авторского присутствия и тем более участия в развитии повествования, избегал использования прямых суждений об изображаемом с позиций «всезнающего» автора. В этом смысле «прозаик крепконакрепко запер себя в прозе, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему» [5]. Но, пожалуй, только в этом отношении можно провести относительно четкую разграничительную линию между Пушкиным-поэтом и Пушкиным-прозаиком. В остальном любая пушкинская фраза поражает динамикой действия, движения жизни, и мысль поэта присутствует «внутри» этого ряда. В каждом слове текста чувствуется живое присутствие или того, о чем идет речь, или того, кто ее ведет. В этом смысле стихотворение «Клеветникам России» принципиально не отличается от таких стихов Пушкина, в которых принято находить лирическое самовыражение, или от строк «Полтавы», а для строки «Все в ней гармония, все диво» характерна разговорная пушкинская интонация, как можно ее себе представить по записям пушкинских высказываний.

Для Пушкина «событие» и «мысль» родственны в своем структурно-повествовательном бытии, и поэтому сплошь и рядом осмысление жизни происходит в форме непосредственного изображения, не выделено в общем повествовательном ряду.

Форма толстовской фразы настолько отяжелена логическими атрибутами выражения прежде всего мысли, ее развития и оформления по законам сочинительной или подчинительной связи, что совершенно нет уже никакой возможности представить толстовский стиль перенесенным в область поэзии. Чеховская фраза в принципе не чужда поэтической транскрипции, нет принципиального качественного разночтения между стилем Бунина-поэта и Бунина-прозаика. Но барьер несовместимости толстовского стиля с поэтическим в узком смысле слова, стихотворным языком — налицо, и это требует своего осмысления.

---

[5] *П. А. Вяземский.* Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1879, стр. 375.

В конкретно-исторической и логической цепи рассматриваемых стилевых явлений между Пушкиным и Толстым стоит Герцен. Он, конечно, ближе к пушкинской традиции монистического стиля, чем к традиции Толстого и Достоевского. И вместе с тем творческий опыт Герцена,— безусловно, своеобразная альтернатива стилю Пушкина и переходный этап к Толстому [6]. Не только Герцен-публицист, но и Герцен-художник был «поэтом мысли», по определению Белинского. О чем бы Герцен ни писал, героем его выступает мысль, ему прежде всего необходимо донести до читателя понимание и оценку изображаемого. Герцен — непревзойденный мастер интеллектуального жанра, но мысль присутствует в его повествовании не в непосредственном, а опосредованном, «художественном» бытии. Он не столько излагает мысль в строго научной форме, сколько изображает ее. При этом богатство всех изобразительных средств используется Герценом-писателем для художественного овеществления мысли [7]. Да, Герцен тяготел к «наглядной» убедительности своих мыслей, он не просто излагал их с блеском, но и изображал в слове. Опираясь на смысловое содержание слов в движении повествования, он заставляет нужное ему слово излучать из себя не столько понятийное, сколько более широкое, связанное с контекстом образное содержание, стремясь при этом достигнуть прежде всего совершенства выражения мысли. Мысль для него — та внутренняя струна, которая соединяет воедино весь разнородный материал, обязательно входящий у него в повествование: «науку, карикатуру, философию, религию, жизнь реальную и мистицизм». Отличительная особенность «Былого и дум» в том и состоит, что в нем слогом и в самом слоге сцементированы автобиография, личностное отношение автора к повествуемому, изображение виденного и пережитого и, наконец, всеохватывающая мысль, направленная на то, чтобы понять ход истории.

---

[6] Об отношении Л. Толстого к Герцену-художнику см.: *Н. Гусев.* Герцен и Толстой.— «Литературное наследство», т. 41—42, стр. 505, 506, 510, 511 и др.

[7] Вспомним пожелание Пушкина П. Вяземскому: «...образуй наш метафизический язык...» (*А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 42).

Стилистический строй герценовского повествования далек от документального жанра, сдобренного философским комментарием, или порождением публицистики, оживленной искусным литературным приемом. Стиль Герцена полон внутреннего динамизма и даже драматизма; в этом внутреннем напряжении слова раскрываются не только кричащие жизненные противоречия, но и «страдание мысли», содержанием которой оказывается изображаемая и постигаемая умом действительность [8].

Бунин демонстрирует безукоризненное мастерство стилиста при воспроизведении реальности во всей неповторимости присущих ей нюансов. Однажды встретив бунинскую зарисовку, ее нельзя забыть, потому что в ней передано во всей реальной доподлинности то, о чем говорится: «сухая синева небосклона»; «мороз солью лежал на траве, на сизо-зеленых раковинах капустных листьев, раскиданных по двору»; «плес ослепительно блестит; желто-каменистый подъем за ним, весь в зеркальных веселых разводах, в медленно переливающихся отражениях»; «...оловянная от дождевой воды дорога». Приведенные примеры свидетельствуют не столько о меткости писателя и зоркости его глаза, сколько о «соперничестве» художника с изображаемой им реальностью — в «доподлинности» всего того, что им названо.

Рассказы Бунина по внешним стилевым признакам однотипны, даже «Жизнь Арсеньева» — это как бы сведенные вместе многие прежние его рассказы, выдержанные в традиционном для писателя ключе. Но так может показаться лишь исследователю, для которого бунинская деталь изобразительна, характеризует меткость, наблюдательность писательского глаза — и не больше. Но в его детали — сама жизнь. Она музыкальна, подчинена внут-

---

[8] В этом заключается одна из особенностей герценовского стиля, весьма близкая к поразительной образности Генриха Гейне; благодаря именно этим особенностям герценовской прозы мысль политическая, философская, метафизическая свободно входят в текст, «играет» в его произведениях (см.: *Я. Эльсберг.* Герцен-художник и его место в русской и мировой литературе.— «Литературное наследство», т. 39—40. М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 59, 100).

реннему ритмическому рисунку, никогда не похожему на ритмический рисунок другого рассказа.

Определения Бунина удивительно точны, они не только дают представление, о чем говорится по поводу данной живописной детали, но исчерпывают конкретную ситуацию во всей ее единственности и временной неповторимости. И в этой неповторимости изображаемого, существующего только единственный раз в данном своем мгновении и *этому* мгновению как бы целиком принадлежащего, Бунин передает свое особое отношение к жизни, свою концепцию жизни. Бунинское письмо не поддается ни повторению, ни уподоблению потому, что его пафос — мимолетность, неповторимость и доподлинность всего сущего в этот единственный миг бытия.

Показательна попытка В. Набокова имитировать бунинский стиль: «... герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» [9]. Автор имитации вводит пародийные «очередной сад», «чем-то горьковатым пахнет с полей» — и этого достаточно, чтобы исчезла главная черта бунинского стиля и выступили крупно антибунинские черты эпигонского стиля, метко схваченная пародистом. Бунин изобразителен настолько, что неповторимость словесного образа в сочетании с подвижным ритмом должна передать точную фиксацию *этого* и только *этого* образа: и его эмоции, и его идею. Изобразительность стиля заставляет Бунина ничего не говорить о чувстве, о настроении, которое даже в лирике он не столько выражает, сколько вызывает их в читателе, живописуя [10]. Вот, например:

---

[9] Цит. по вступительной ст. А. Твардовского. В кн. *И. А. Бунин.* Собр. соч. в девяти томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1965, стр. 30.

[10] «Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний» (*Александр Блок.* Собр. соч. в восьми томах, т. V. М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 141).

Багряная печальная луна
Висит вдали, но степь еще темна.
Луна во тьму свой теплый отблеск сеет,
И над болотом красный сумрак реет.
Уж поздно — и какая тишина!

Мне кажется, луна оцепенеет:
Она как будто выросла со дна
И допотопной лилией краснеет.
. . . . . .
Склонив лицо прозрачное, светлеет
И грустно в воду смотрится она.

Поет комар, теплом и гнилью веет.

Об авторе этих строк писали многократно, что он передает «жизнь настроений», но не «жизнь идей» [11]. Это и верно и неверно. Верно это в самом непосредственном смысле. Поставив рядом текст Герцена и Бунина, мы убедимся в этом с очевидностью. Но значит ли это, что Бунин — «бездумный» писатель?

Просто идеи и существенные идеи И. А. Бунина как раз и закреплены в самом изобразительном качестве художественного мира, в умении передать картину мира в неповторимо-мимолетном бытии и в этом зафиксировать и своеобразное экзистенциальное восприятие жизни и свою общественную позицию — прощание во многом безнадежное с Россией уходящей, как единственной для писателя реальностью. И потому именно показателен финальный аккорд, эпизод, завершающий «Господина из Сан-Франциско».

Попытка вывести идею «наружу», закрепить ее как некую определяющую изображаемую данность приводит к тому, что это смысловое содержание в свою очередь материализуется, предстает перед ним в вещественном инобытии, как это получилось у писателя в финале «Господина из Сан-Франциско», где потребность в заключительном обобщающем аккорде приводит к появлению фи-

[11] «Все абстрактное его ум не воспринимал»,— писал брат И. Бунина. (См.: *И. А. Бунин.* Собр. соч. в девяти томах, т. 1, стр. 510.)

гуры Дьявола, совершенно реального вещественного дополнения к реальной картине вьюжной ночи над Гибралтаром.

Ни одним словом вне изобразительной ткани своего стиля Бунин не говорит о фантастически-страшной бессмысленности человеческого существования, но стремится запечатлеть это так же зримо, неопровержимо, доподлинно, как каждую деталь, каждую черточку вещественной жизни.

И потому фигура Дьявола, который «был громаден, как утес»,— не материализованная идея и тем более не олицетворение общей и бессодержательной сентенции, а сущность бытия, звено повествования, столь же наглядное, как и остальные, смысл и значение которых реализуются в движении всего, что уже было изображено и что не существует без этого последнего звена как законченная художественная мысль.

«Идейный» подтекст внешнего изображения у Бунина прекрасно «схвачен» в приведенной выше пародии. «И в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости оповают ночь петухи»— это изобразительно переданная идея, она существует не в словесном оформлении, а в пластическом образе. К этой стороне бунинского творчества мы вернемся немного дальше в связи с определением смыслового, концептуального «эквивалента» стиля, его «запрограммированности» творческим методом, общей концепцией жизни, которую писатель воссоздает в своем художественном мире.

Речь идет, таким образом, о логике отношений стилей, а не о сходстве или различии их, определяемых по отдельным, разрозненным признакам. Внешнее сходство стилей толкает исследователей к поискам сходства и различия на уровне лексических и синтаксических средств создания образа. Такой подход мешает увидеть более существенное — различие между писателями, или побуждает принять имитацию, подражание, эпигонство за стилевую общность.

На первый план перед исследователем выступает прежде всего общеметодологическая проблема: каковы возможные модификации и «варианты» общего творческого метода, их пределы, их продуктивность, и в этой связи

единство метода и многообразие стилевых решений, позволяющих охватить жизнь с разных сторон.

Творческий метод организует стиль и выражается в нем как определенная концепция мира и человека, а стиль, в свою очередь, обладая собственной внутренней логикой, внутренними закономерностями, оказывается условием осуществления метода и заложенных в нем задатков.

Отсюда и следует вопрос о ценностной соотносимости разных творческих манер и методов. В целом ряде работ получалось так, что классицизм, изжив себя исторически, ушел с арены искусства, не имея никакого реально-художественного значения для последующего движения, оказался явлением, безусловно, уступавшим во всех отношениях сменившему его сентиментализму и романтизму. А эти последние оказались примерно в том же положении в своем творческом соревновании с возникшим реализмом.

В результате такого подхода многие писатели первой половины XIX в., в том числе Пушкин, Гоголь, Лермонтов, рассматривались подчас под углом зрения, в котором наличие романтического начала в произведении расценивалось как уступка пройденному этапу художественного развития, а изживание этих элементов считалось условием восхождения к новым высотам.

Признавая за сменой творческих методов реальный прогресс в развитии искусства, нельзя, однако, забывать абсолютную художественную ценность того неповторимого в картине мира, в его ви́дении, что было в каждом подлинном произведении искусства и осуществлялось в нем вовсе не только вопреки, но и благодаря тем канонам искусства, которые существовали в данную эпоху. Последнее обстоятельство и ведет к тому, что любое последующее художественное достижение в отличие от мира науки и техники не отменяет сделанного предшественниками. Трагедии Расина не могут заменить мира Шекспира; «Война и мир» Толстого — «Илиаду» Гомера. И в частности, художественная ценность творческого метода предшественников в их типологическом осмыслении входит в творческий опыт художников последующих поколений. Непреходящее значение романтического опыта у Пушкина — чрезвычайно важный аспект такого ви́дения, понимания и воссоздания мира, который ему необходим в целом

ряде случаев. Отсюда «Полтава» рядом с «Домиком в Коломне» или «Выстрел» в одном цикле с «Историей села Горюхина».

Пушкин не боялся, что поэтически возвышенное пойдет во вред достоверному, или бытовое, простонародное разрушит подлинно художественное. Напротив. Он смело соединяет эти стихии. И один из секретов его творчества в том и состоит, что они соединялись вместе.

Непреходящая ценность открытия мира под определенным углом зрения особенно демонстрирует себя в тех случаях, когда писатель, не принимающий сделанного в рамках другого творческого метода, обращается тем не менее к этому творческому опыту в своей собственной поэтике или стилистике. Так было, например, с Львом Толстым — непримиримым противником романтизма в искусстве, однако сумевшим инстинктом художника почувствовать необходимость в нем для своего собственного художественного творчества и развития.

Автор «Войны и мира» еще в «Севастопольских рассказах» последовательно разрушал любые иллюзии в сфере общественной психологии, сознания, политики, морали и постоянно выступал против ложных и абстрактно-романтических представлений, которые мешают смотреть на жизнь прямо.

Если речь идет об общем направлении толстовского творчества, вполне правомерно считать, что оно носило не только несомненный, но и ярко выраженный последовательно антиромантический характер. Однако захваченные очевидностью общего правила, мы распространяем его и на отдельные моменты творчества, упуская сложность, а подчас и противоречивость внутреннего развития писателя.

«Основной пафос молодого Толстого,— считал Б. Эйхенбаум,— отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра»: все в его творчестве подчинено задаче «разрушить романтическую поэтику со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями» [12]. И, конечно, заманчиво представить себе Тол-

---

[12] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой. Пг.— Берлин, Изд. Гржебина, 1922, стр. 58, 63.

стого художественным феноменом и считать, будто он вступил в литературу не только вполне сложившимся писателем, но и законченным реалистом [13]. Но, думается, что реализм Толстого не был раз и навсегда «законченным». Он претерпел на протяжении писательского самоутверждения стремительные видоизменения и носил следы напряженного поиска — от «Детства» до «Поликушки» [14]. Однако даже признание известной «законченности» реализма раннего Толстого не означает невозможности воздействия романтической поэтики на творческий путь и художественный опыт писателя.

В этой связи сошлемся на интересное наблюдение, сделанное Я. Билинкисом. Анализируя пушкинскую «Полтаву», исследователь констатирует: «Полтавская битва воспроизведена у Пушкина так, как рисовали сражения классицисты и даже их предшественники ... Как ни парадоксально это звучит, в данном конкретном случае своеобразие идейно-художественного задания, поставленного Пушкиным, специфика развития его метода требовали от поэта именно нереалистического изображения Полтавского боя ради утверждения принципов реализма».

Спорное в своем конкретном содержании, но интересное в методологическом отношении наблюдение остается без всякого развития, «повисает в воздухе» и даже подвергается опровержению именно в своем принципиальном значении, когда автор в связи с творчеством Толстого вдруг делает безоговорочный вывод: «Художественная система Толстого как система великого художника, имеющая в основе своей особый подход к миру, не могла сочетаться у ее создателя хотя бы с отдельными чертами какой бы то ни было иной художественной системы. Она

---

[13] См.: *Б. Бурсов.* Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., Гослитиздат, 1960, стр. 12, 60.

[14] Ограничимся лишь одним свидетельством по этому поводу, но достаточно авторитетным. Н. К. Гудзий, проанализировав эволюцию «Романа русского помещика» к «Утру помещика», показал многочисленные переклички Толстого с Гоголем, Гончаровым, Григоровичем, Тургеневым и другими писателями и трудную работу по сокращению и приглушению подобных мест в тексте произведения («Лев Николаевич Толстой». Сб. статей и материалов. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 332—333, 336. 347).

властно исключала для ее создателя и носителя возможность использовать иные принципы художественного освоения мира» [15].

Но как же в таком случае быть с «классицизмом» Пушкина в «Полтаве»? Разве «Полтава» не творение «великого художника» в зрелую пору его гения? Разве в ней не запечатлен «свой особый подход к миру»? И разве вопрос об особых, переходных формах от одной творческой системы к другой не обладает определенным универсализмом?

Б. Эйхенбаум видел, что после «Детства» для Толстого наступил период мучительных сомнений и борьбы, и потому до «Войны и мира» его произведения — скорее плоды настойчивых исканий, чем свершения [16]. Но и это в целом справедливое мнение нуждается в известных коррективах. Исследователь, основываясь на разнохарактерности, разноплановости и известной «несобранности» художественных структур у Толстого (что дает себя знать уже в автобиографической трилогии, а затем и внутри целого цикла, такого, например, как «Севастопольские рассказы»), демонстрирует подвижность, текучесть авторской манеры, используемых им приемов. Писатель как бы «перебирает» способы повествования, различные средства изображения жизни, чтобы выявить, в первую очередь, для себя самого их возможности, сильные и слабые стороны, исследовать эффективность самых разных сочетаний их, и в этой связи он обращается к поэтике и стилистическим средствам русских и зарубежных классиков.

Б. Эйхенбаум, однако, допускает такую постановку вопроса главным образом в отношении творческого опыта писателей XVIII в., к которым, по его мнению, тяготел Толстой. Поэтому исследователь и зачисляет молодого писателя в разряд «архаистов», считая, что он игнорировал романтические веяния в искусстве XIX в.

Молодым Толстым была проделана поистине титаническая работа. Между автобиографической трилогией и «Поликушкой» диапазон «проб» охватывает литературное

---

[15] *Я. Билинкис.* О творчестве Л. Н. Толстого. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 93, 146.

[16] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой, стр. 59.

развитие доброго полувека, начиная от традиций сентиментально-предромантического толка и кончая творческим опытом натуральной школы, связь с которой проследил в своей работе Н. К. Гудзий. Впрочем, и не может быть иначе с настоящим художником: чем крупнее его дарование, тем больше возможностей у него овладеть уже накопленным художественным опытом. Конечно же, прежде чем сделать чужое своим, писатель видит свое в чужом. И нужна творческая зрелость, чтобы на смену освоению пришло владение материалом, стилем, языком. Но если это так, то нельзя исключать ближайших предшественников и целиком обращать внимание лишь на связи художника с «дальними» для него литературными традициями.

Несомненно, «архаизм» Толстого уживался с его своеобразным «романтизмом», *стилевым* признанием *правды* и *права* романтического слова, если оно говорит языком «объекта» изображения.

Необходимо, конечно, различать случаи, когда автор находится «в зависимости» от романтического опыта предшественников и, если можно так сказать, «невольно», от тех случаев, когда это ему «нужно» для достижения определенного идейно-художественного эффекта. Именно первое было, видимо, с Толстым, когда из-под его пера вышла странная для реалиста фигура музыканта-скрипача, «гениального юродивого» в «Альберте». Второй случай — романтическая по сути дела позиция героя-рассказчика в «Люцерне», где саморазвитие образа почти полностью подчинено дидактическому утверждению идеала, где повествователь отчетливо выступает «рупором идей» автора.

Рассматривая под этим углом зрения факты, можно обнаружить, что некоторые творческие идеи Толстого скорее тяготеют к опыту романтического искусства, нежели к реализму. Так, во время работы над «Святочной ночью» Толстой записал в дневнике: «... начатый рассказ не увлекает меня. В нем нет лица благородного, к<оторое> бы я любил...» [17]. В черновом варианте «Юности»

[17] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 46, М.—Л., Гослитиздат, 1934, стр. 158 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

об Иртеньеве сказано: он «...один сам с собой перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и по-своему перестраивал весь мир ...» (2, 343). Еще более энергично говорится в дневниковой записи Толстого от 3 июля 1851 года: «В Мечте (с большой буквы! — *Н. Г.*) есть сторона, которая лучше действительности...» (46, 65). И как бы в развитие этой мысли Толстой замечает, что искусство было для него «обходом» жизни, к которому он прибегал, чтобы, «как прежде бывало, вспорхнуть над жизнью» (60, 232).

Даже жанровая специфика ранних толстовских произведений испытывает воздействие не раскрытых еще импульсов. Появляется «Утро помещика» — небольшой фрагмент из «догматического» романа (46, 151), т. е. произведения, посвященного и подчиненного выражению близкого писателю идеального содержания. «Казаки» первоначально именуются в дневнике «поэмой» [18], а об «Альберте» сказано прямо, что это не «описательное», но «исключительное» [19] — исключительному содержанию служащее произведение.

«Детство» как бы выросло из дневниковых записей писателя и первоначальных попыток «рассказать» впечатления детства в «Четырех эпохах развития». Исходные варианты трилогии характеризуются точностью наблюдений, фактографизмом, вниманием к движению собственной мысли и чувства и, наконец, потребностью «объяснить» изображаемое, прокомментировать то, о чем повествуется, в обстоятельных рассуждениях и авторских отступлениях. Эволюция от первоначальных вариантов произведения свидетельствует о сдвиге к романтической поэтике [20].

---

[18] См.: *Б. Эйхенбаум.* Лев Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы. Л., «Прибой», 1928, стр. 119; *Б. Эйхенбаум.* Л. Толстой на Кавказе. 1851—1853. — «Русская литература», 1962, № 4, стр. 64.

[19] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 5, стр. 291.

[20] Речь идет о вполне определенном движении стиля в окончательной редакции в сторону романтизма. Сам по себе факт романтических элементов в повествовании отмечался исследователями. Так, например, в статье П. С. Попова «Стиль ранних повестей Толстого»: «Толстой объединяет основные черты двух

Сдвиг этот дает себя знать хотя бы в изменении тона отступлений, число и объем которых в окончательной редакции сильно сокращен, но они, как правило, теряют рационально-резонерскую направленность и приобретают взволнованность, эмоциональную напряженность и позволяют говорить даже о «лирических» главах трилогии [21].

Этот сдвиг можно обнаружить и обратившись к повествованию, посвященному Карлу Ивановичу. Поначалу этот образ занимал гораздо более скромное место. В «Отрочестве» появляются три главы о жизни Карла Ивановича, написанные в форме сказа, от лица доброго и трогательного немца. Зная целенаправленность толстовского повествования, строгость автора ко всему лишнему в нем, можно прийти к заключению об особой функционально-содержательной нагрузке на названные главы, совершенно обособленные от сюжетной линии главного героя произведения.

Толстой дает анализ иллюзорного, но во многом и истинного в своем содержании взгляда на жизнь. Мы читаем о Карле Ивановиче: «Была ли это действительно его история или произведение фантазии...— не решил еще я до сих пор» (2, 25). Дальше следует рассказ героя, местами доведенный до шаржа; и хотя автор предупреждает, что не будет передавать неправильностей его языка, тем не менее он строит рассказ на комических эффектах, вызываемых языковыми неправильностями, подчас даже нарочито лишенными какой-либо мотивировки.

Но тут-то и возникает существенное для нас явление: автор, подвергая безжалостному, почти сатирическому окарикатуриванию фигуру доброго сентиментального и далекого от жизни учителя, нигде не смеется над внутренним содержанием его благородных и, как сказали бы

школ, литературные традиции которых, наряду с собственной реалистической установкой, он культивирует в своих ранних повестях,— сентиментализма и романтизма. Эмоционально окрашенный образ воспоминаний, как носитель чувств, впечатлений и настроений, характерных для Стерна и сентиментализма вообще, своеобразно трансформируется в фантазии, этом очаге романтических грез» («Литературное наследство», т. 35—36. М., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 88).

[21] *Б. Эйхенбаум.* Толстой на Кавказе. 1851—1853.— «Русская литература», 1962, № 4, стр. 64.

романтики, «высоких устремлений». И весьма показательно, что для критики иллюзорного, отчужденного от действительности взгляда на вещи писатель не использует романтическую фразеологию, как это сделал, например, Пушкин в образе Ленского, а берет немецко-русское двуязычие Карла Ивановича, неправильную речь обрусевшего немца.

Чем вызвана такая «подстановка» одного на место другого? Ведь автор сам предупредил, что не будет коверкать язык, стараясь передать слова Карла Ивановича [22]. Но он «забывает» это и настойчиво использует словесный комизм, чтобы показать сентиментально-романтическое «смещение» представлений о жизни, сохраненное Карлом Ивановичем от младых ногтей до старости. Однако писатель не подвергает сомнению истинности его «высокого» взгляда на вещи. И не случайно учитель оказывается для Николеньки в конечном счете дороже даже многих близких ему людей.

В тексте трилогии имеются прямые указания на внутреннюю близость Николеньки и Карла Ивановича. Да и композиционно злоключения Карла Ивановича, несомненно, соотнесены с невзгодами в жизни его воспитанника. Они оба видят мир через одну и ту же призму превалирующей субъективности. У Карла Ивановича она неизбывна, что же касается Иртеньева, то не столько даже сюжетное движение повествования, сколько стилевое — выражает процесс освобождения от иллюзорной субъективности в пользу субъективности, опирающейся на объективное содержание факта.

Место названных глав в «Отрочестве» композиционно симметрично жизнеописанию Натальи Савишны в «Детстве». Этими двумя вставными фрагментами о жизни сторонних Иртеньеву лиц писатель, собственно говоря, исчерпал для себя возможности подобной архитектоники произведения. Впоследствии подобный способ обращения к прошлой жизни персонажей совсем уходит из толстовского творчества.

---

[22] «Я надеюсь передать ее (историю Карла Ивановича.— *Н. Г.*) почти слово в слово, разумеется, исключая неправильность языка...» (1, 124).

В главах о Наталье Савишне появляется первый, значительный для автора, но по необходимости беглый эскиз народного характера, как бы заявка на будущее всестороннее выражение эстетического идеала в творчестве Толстого через факты народной жизни. Но тут же в манере Марлинского или раннего Полевого Толстой пишет: «Наталья Савишна молча выслушала все это, потом, взяв в руки документ, злобно взглянула на него, пробормотала что-то сквозь зубы и выбежала из комнаты...» (1, 36). Или: «...вдруг учитель с злодейской полу-улыбкой обратился ко мне» (2, 34). Или, наконец: «... я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать» (2, 45).

Потребовалось бы написать специальную работу, чтобы исчерпать все случаи обращения Толстого к художественному опыту романтиков не только в порядке «учебы» у них («Альберт»), но и потому, что романтическое ви́дение, романтический аспект, поэтика и стиль романтизма могли предоставить в его распоряжение то, чего не мог дать другой способ мировидения и мироосвоения [23].

Важно отметить явный «перекос» в сторону романтизма, который в финальной части «Альберта» превращается в подлинное прославление гениального музыканта. Даже Б. Эйхенбаум, в полном противоречии со своим исходным тезисом, писал: «...в споре об искусстве и художнике Толстой предпочел вернуться к романтическим представлениям о гении...» [24]. От себя же добавим, что «возвращение» Толстого происходило как к романтическим представлениям, так и, соответственно, романтической поэтике.

---

[23] В современной Толстому критике часто делались сопоставления его героев, в частности Оленина, с персонажами Шатобриана, Байрона и ряда других писателей-романтиков. В статьях Я. Полонского — «По поводу последней повести гр. Л. Толстого — «Казаки» («Время», 1863, № 3) и А. Пятковского — «Новые книги, сочинения гр. Л. Н. Толстого» («Современник», 1865, № 4) — раздавались прямые упреки писателю в «устарелом байронизме».

[24] *Б. Эйхенбаум.* О прозе. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 143.

Остановимся на общих моментах: они явственно сказались в отмеченной уже трактовке художника и его места в жизни, но еще сильнее — в самом истолковании искусства и музыки как высшего, «романтического» вида искусства. Отношение к музыке молодого Толстого было, пожалуй, наиболее показательным для выявления романтических моментов в эстетических взглядах писателя.

Много места уделено передаче музыкальных впечатлений в «Детстве», особенно в первоначальных его редакциях. В главе XI сказано, что музыка создает особое настроение, «как будто вспоминаешь то, чего никогда не было». Музыка оказывается средством свободного «перехода» в другие сферы бытия. В окончательном тексте от этого развернутого фрагмента [25] осталось несколько фраз. Хотя и они весьма характерны для установления прямых отношений между миром музыки и миром воспоминаний, мечтаний, грез, полусознательной, а то и вовсе бессознательной работы мозга, так старательно фиксируемой Толстым на протяжении всего творчества.

И у зрелого Толстого музыка, пение, танец (вспомним хотя бы «Войну и мир») будут средством «размыкания» повседневного опыта переживаний героя в сфере свободных и больших движений души. Всякий раз, когда художник описывает исполнение музыкального произведения и впечатления, им вызванные,— будь то ранние редакции «Детства», «Люцерн», «Альберт» или «Утро помещика»,— вместе с темой музыки в произведение входит романтическая приподнятость стиля, слова приобретают особую тональность («...и в душе моей как будто распустился свежий благоуханный цветок»,— говорится в «Люцерне»), а в повествование входят мотивы грез, мечты, и оно как бы вырывается на простор фантазии. В этом отношении показательно «Утро помещика», произведение молодого писателя с первым опытом типично «толстовской» проблематики. Повествуя о Нехлюдове, писатель делится с читателем собственными раздумьями, сообщаемыми как в эпистолярной форме, в переписке с графиней тетушкой, так и во внутреннем монологе героя. Герой полемизирует с принятыми взглядами на жизнь, на народ,

[25] См.: *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 1, стр. 175—180.

который для него источник всех ценностей жизни. Он оказывается внутри типично толстовских противоречий, выход из которых будут искать и Пьер Безухов, и Константин Левин, и сам автор, прежде чем окончательно порвать с породившей его общественной средой. Но это произойдет много лет спустя. Молодой Толстой показал Нехлюдова в сложных для него коллизиях непонимания теми самыми мужиками, которых он хочет облагодетельствовать. Из этого положения у героя нет выхода. И писатель вынужден оставить своего во многом автобиографического героя в финале наедине с музыкальным инструментом. Начинается импровизация, которая сливается с полетом воображения, с удивительно свободным развитием мечты: «... он свободно и легко летит все дальше и дальше и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами...» (4, 171).

Это — не мотивированный предшествующим содержанием мажорный аккорд, а переключение повествования в совершенно иную плоскость. Именно в этом «сломе», в этой потребности иной тональности и возникает стилистическая стихия, которая свободна от механизма простого описания предметов и явлений.

Руссо заметил о себе: «Я чувствовал прежде, чем мыслил». А Карамзин, как бы продолжая эту мысль, говорил: «Чувствительное сердце есть богатый источник идей» [26]. Это в значительной мере характерно и для молодого Толстого [27]. И, видимо, были известные основания у исследователя «Альберта» под воздействием романтической стилистической струи сказать: «... могучий писатель создал произведение, которое, как музыка ... возвышает душу» [28].

На последовательном сопоставлении стиля мечты, стиля воспоминания и стиля факта, поэтики детского миро-

---

[26] «Русская проза XVIII века», т. 2. М.— Л., Гослитиздат, 1950, стр. 257.

[27] См. об этом: *Н. Арденс.* Творческий путь Л. Н. Толстого. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 33.

[28] *В. И. Срезневский.* Георг Кизеветтер, скрипач петербургских театров.— В кн.: «Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи». Л., Изд-во АН СССР, 1927, стр. 66.

ощущения и поэтики «твердой» реальности, их переплетенности и взаимовлиянии и организуется структура толстовской трилогии, ее композиция. Возьмем фрагмент из XXVII главы «Юности»:

«Как жалко, что Варенька не хорошенькая и вообще не Сонечка,— мечтал я, оставшись один в комнате:— как бы хорошо было выйдя из университета, приехать к ним и предложить ей руку. Я бы сказал: «Княжна, я уже не молод — не могу любить страстно, но буду постоянно любить вас, как милую сестру». «Вас я уже уважаю,— я сказал бы матери,— а вас, Софья Ивановна, поверьте, что очень и очень ценю. Так скажите просто и прямо: хотите ли вы быть моей женой?»—«Да».— И она подаст мне руку, я пожму ее и скажу: «Любовь моя не на словах, а на деле». Ну, а что, пришло мне в голову, ежели бы вдруг Дмитрий влюбился в Любочку,— ведь Любочка влюблена в него,— и захотел бы жениться на ней? Тогда кому-нибудь из нас ведь нельзя бы было жениться. И это было бы отлично. Тогда бы я вот что сделал. Я бы сейчас заметил это, ничего бы не сказал пришел бы к Дмитрию и сказал бы: «Напрасно, мой друг, мы стали бы скрываться друг от друга: ты знаешь, что любовь к твоей сестре кончится только с моею жизнью; но я все знаю, ты лишил меня лучшей надежды, ты сделал меня несчастным: но знаешь, как Николай Иртеньев отплачивает за несчастие всей своей жизни?— Вот тебе моя сестра»,— и подал бы ему руку Любочки. Он бы сказал: «Нет, ни за что!..», а я сказал бы: «Князь Нехлюдов! напрасно вы хотите быть великодушнее Николая Иртеньева. Нет в мире человека великодушнее его». Поклонился бы и вышел. Дмитрий и Любочка в слезах выбежали бы за мною и умоляли бы, чтобы я принял их жертву. И я бы мог согласиться и мог бы быть очень, очень счастлив, ежели бы только я был влюблен в Вареньку ...» (I, 257—258).

Фрагменты выдержаны в сентиментально-романтическом стиле, характеризуются субъективной мотивацией чувств и чрезвычайно подвижной эмоциональной выразительностью. Подобный пласт повествования необходим автору для включения элементов, которые наиболее адекватно в качестве «чужого голоса» могут передать атмо-

сферу времени, специфику возрастного восприятия жизни, конкретную ситуацию и т. д.

Вряд ли можно найти другого писателя не только в русской, но и в мировой литературе, который бы решился на столь обильное, постоянное и настойчивое соотнесение мира реального и мира вымышленного, выдержанных в соответствующей стилистической огласовке. Конечно, Толстой прекрасно видит ограниченность мечтательно-иллюзорного и субъективного восприятия, но, относясь к нему с полной серьезностью, пытается определить его место в психологии человека. Он выявляет как слабые, так и сильные стороны в этом способе ви́дения и понимания мира, выделяет то, что должно получить поддержку как необходимый момент развития сознания человека, опять же со всеми слабыми и сильными его сторонами. Писатель не вправе отбрасывать то, что существует, он должен уметь в нем разобраться, понять, увидеть скрытые возможности.

Правда жизни и «своя» правда, правда мечты создают у молодого Толстого особую поэтическую атмосферу, которая благодаря поэтичности изображения внутреннего мира героя, его юного неокрепшего сознания определяет во многом поэтику всей трилогии.

О содержательном моменте, особой смысловой нагрузке воспоминаний и мечтаний героя неоднократно писали исследователи [29]. Эта стилистическая стихия как бы высвобождает воображение автора от узды фактографического правдоподобия. Вместе с тем в этой сфере, несомненно связанной с романтической поэтикой генетически, как нельзя лучше чувствуется трансформация и материала и средств его выражения внутри реалистической художественной системы: «В одном французском романе,— писал Толстой,— автор (имя которого очень известно), описывая впечатление, которое производит на него соната Бетховена, говорит, что видит ангелов с лазурными крыль-

---

[29] Б. Эйхенбаум констатирует: «Искусство для него есть способ вызывать воспоминания» и цитирует Толстого: «Я теряю сознание своего существования, и это чувство — воспоминания» («Лев Толстой, кн. I. Пятидесятые годы», стр. 250).

ями, дворцы с золотыми колоннами, мраморные фонтаны...» (1, 177).

Или в другой связи:

«Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии Бога, о ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной. Другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то... Как может прийти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу» (46, 81).

Писателю кажется противоестественным не полет фантазии, не пробуждение мечты (ср. мечты Нехлюдова за роялем), а способ словесного выражения, та противоестественность стиля, которая заставляет писателя говорить о «цветах красноречия» и критиковать бесчисленные «бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряную луну, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д.», которых никто не видел в жизни (1, 178).

Толстой порывает с романтическими *изобразительными* средствами, но не со средствами эмоциональной художественной *выразительности*, особенностями романтической композиции и синтаксиса.

Прежде всего укажем на связь Толстого с поэтикой романтизма в изображении психологических движений и переживаний человека.

«Поликушка» — одно из произведений, в котором жизнь просмотрена уже не в направлении от барина к мужику, а от мужика к барину — подводит нас к творчеству зрелого Толстого. Рассказ строится на столкновении неопределенных еще романтических веяний и поэтики «натуральной школы». Отсюда проистекает дальнейшее, все более глубокое проникновение писателя в пласты народной жизни, нахождение собственного интонационного жеста, ритма и синтаксиса фразы. Происходит «опрощение» повествования, которое предвещает уже стиль позднего Толстого, автора народных рассказов: «Поликей пришел домой и дома, как теленок, ревел целый день и на печи лежал» (7, 9). Или: «Дутлов пошел домой, задумчиво постукивая лутошкой по колчужкам дороги» (7, 91).

А наряду с этим чуть ли не впервые возникает сугубо толстовская реалистическая гипербола-парадокс:

«И чем больше он мучил и убивал лошадей, тем больше ему верили и тем больше водили к нему лошадей» (7, 10).

Параллельно с этими, несомненно толстовскими интонациями, продолжает занимать заметное место и романтическая стилистика и поэтика. Они сохраняются в изображении традиционных для романтизма тем и мотивов.

В «Поликушке» отсутствует условность и фантастика, характерные для финала-развязки гоголевского рассказа о Акакие Акакиевиче; но нагнетение ужасного, зловещая атмосфера и средства их воссоздания несомненно близки к сценам из «Вия»: «Днем все еще было ничего. По вечерам, как смеркалось, завыли собаки, и тут же на беду поднялся ветер и завыл в трубы, и такой страх нашел на всех жителей дворни, что у кого были свечи, то зажгли их перед образом... кто был один в угле, пошел к соседям проситься ночевать, где полюднее, а кому нужно было выйти в закуть, не пошел... И святую воду, которая у каждого хранилась в пузырьке, всю в эту ночь истратили. Многие даже слышали, как в эту ночь кто-то все ходил по чердаку тяжелым шагом, и кузнец видел, как змей летел прямо на чердак» (7, 371).

И далее продолжается нагнетание ужасов страшной ночи. Не об этих ли страницах Тургенев писал Фету: «Есть страницы поистине удивительные! Даже до холода в спинной кости пробирает...»? [30]

Все сказанное, не исчерпывая всей полноты фактов, позволяет отчетливо представить романтическую тенденцию в поэтике молодого Толстого, начиная от «Детства» и до «Поликушки», т. е. с 1851 по 1863 г., до начала «Войны и мира».

И прежде чем идти дальше, необходимо указать на *типологическое* изучение романтических явлений в художественной системе писателя. Б. Эйхенбаум писал категорически: «...прием отступлений был взят у Стерна» [31]. Но почему же именно у Стерна и только у Стерна, когда способ отступлений проходит через поэтику почти всех

---

[30] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. V. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 216.

[31] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой, стр. 79.

сентименталистов, романтиков [32] и затем переходит к писателям-реалистам?

Характер отступлений Толстого в «Четырех эпохах развития» действительно тяготеет к рассудочно-наблюдательному, близкому Стерну и Руссо. Это обычно размышления, которые следуют за пейзажем, картиной природы, сценкой. «Толстого мучает проблема описания,— отмечает Б. Эйхенбаум,— он ищет новых средств для этого, не тех, которые затаскались и стали условными значками» [33].

Конечно, отступления дают известную свободу писателю в организации повествования, вносят многообразие, гибкость, создают композиционную многомерность. Но как уйти от трафарета самого приема отступлений, преодолеть их деструктивность в общей композиции, утяжеляющее воздействие на общий ход повествования?

Толстой писал: «Можно петь грудью и горлом. Так же и в литературе можно писать из сердца и из головы ... Я для вас хочу писать только из сердца» (I, 138). Место рассудочных обращений к читателю и общих рассуждений вроде: «Читатель! Знаете ли вы, как все любят сочинение Бетховена!» (I, 180) или: «Я отдаю дань общей всем авторам слабости обращаться к читателю... Мне хочется тоже сказать несколько слов вам, читатель...» — занимает непосредственная лирическая реакция, раскованная эмоция человека, живо чувствующего, переживающего и заинтересованного заставить читателя сопереживать вместе с ним: «Счастливая, счастливая, неповторимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней?» и т. д. (I, 44). Перед нами образец «субъективной поэзии искренности», «вопросительной поэзии», как определил ее Толстой сам (60, 182), исходя из постоянных обращений в трилогии к своему читателю.

Как далеко отстоит эта практика Толстого-художника от его последующего творчества и его собственного обобщения своего опыта! Возникает поистине парадокс, если

[32] «Дидактические рассуждения» — необходимый спутник романтизма, отмечает А. Гуревич, иллюстрируя это положение на большом фактическом материале (*А. Гуревич.* На подступах к романтизму.— В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1. М., 1967, стр. 181).

[33] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой, стр. 34.

взять, с одной стороны, «Четыре эпохи развития», перенасыщенные авторскими отступлениями, несмотря на заверение: «По моему мнению, личность автора, писателя (сочинителя) — личность антипоэтическая...» (I, 208—209), а с другой — прозу зрелого Толстого, где автор не вступает в непосредственные контакты с читателем, но где, безусловно, пользуясь словами писателя, «главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении» (46, 182).

И для Толстого, действительно, на всем протяжении его творчества проблема соотнесения повествования и повествователя, объективного и субъективного начала остается центральной творческой проблемой. Стремясь перепробовать всевозможные решения, писатель обращается и к предшествующему опыту.

Б. Эйхенбаум один из немногих исследователей с определенностью указал на Карамзина как на одного из ранних предшественников Толстого. Правда, творчество Карамзина в этом сопоставлении выступало всего лишь русской параллелью к Руссо и Стерну.

Знаменательна не столько эмоциональная общность таких далеких явлений, как творчество Карамзина и молодого Толстого (она весьма проблематична), сколько общность структуры поэтики.

Внутри этой структуры складываются особые отношения между автором и героем, которые приводят к «безличным» по сути дела вопросам и ответам, тирадам, выключенным из конкретного контекста событий и характеров. Реплика, формально принадлежащая герою, оказывается при внимательном рассмотрении направленной от автора к читателю: «Боже мой!— думал я.— Боже мой! Как горестно быть исключением из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства Натуры!» (Карамзин).

Особенно любопытна эта прописная буква, которая служит сигналом не устной, но письменной речи.

У Лермонтова в «Вадиме» и в «Маскараде», в отличие от «Испанцев» и «Странного человека», зло сведено на землю, а «благородный герой ликвидирован» [34], но при

[34] *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 193.

этом, скажем от себя, остается его представитель в повествовании, риторический вопрос, эмоциональная тирада, с которыми мы обязательно встречаемся. Так, например, в «Вадиме»: «Что такое величайшее добро и зло? Два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Там же: «Горе, горе ему! Она пришла сюда с верою в душе, а возвращалась с отчаяньем...». Или: «Божественная, милая девушка! И ты погибла, погибла без возврата. Один удар — и свежий цветок склонил голову! Твое слабое сердце, как нить истлевшая — разорвалось ...» [35].

Активность эмоциональной авторской установки доминирует, конечно, и в поэзии этого времени:

Что в жизни без тебя? Что в ней без упованья?..

К. Батюшков. «Элегия»

Жест в сторону читателя существует не только в случае прямого обращения или безличного вопроса, но и в форме обобщающей сентенции:

Так все здесь суетно в обители сует,
Приязнь и дружество непрочно!

К. Батюшков. «К другу»

Нетрудно в этой связи вспомнить и многие подобные места у В. Жуковского. Но возьмем прозу Бестужева-Марлинского. Романтическое двоемирие обязательно влечет за собой авторское присутствие на грани двух миров — реального и воображаемого, призрачного и истинного, прозаического и поэтического.

«Ужасно!— говорит автор от себя,— и теперь, когда я вздумаю о подобной кончине, то на мне проступает холодный пот и мертвеют ногти. Кажись, всех менее была виновата Луиза и всех более пострадала»— это из «Замка Эйзен». А несколько раньше мы читаем: «Признаюсь, господа, что тут он увидел — так вскипятило бы кровь и у самого хладнокровного мужа... Барон видит...»

Итак, прямое обращение к читателю переходит в повествование от третьего лица, но следующий за этим мо-

[35] *М. Ю. Лермонтов.* Соч. в шести томах, т. VI. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 29, 59, 113.

нолог может быть в равной мере отнесен и к пересказу мыслей героя и к прямому авторскому «сопереживанию»: «Бруно не верил глазам своим...» Как? тот племянник, которого он бросил в тюрьму на голодную смерть — теперь перед ним в полном вооружении?.. нет это не сон, не дьявольское наваждение» [36].

Излюбленный прием Марлинского — не самодвижение образа, а авторское его привнесение и интерпретация: «...мечты — это животное-растение, взбегающее в сердце и цветущее в голове,— летели вместе с дымом около Гремина...» [37]

Такова универсальная романтическая форма присутствия творца в качестве главного эстетического предмета произведения. Марлинский, например, писал в очерках «Путь до города Кубы»: «Кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибается» [38].

Художественная система Толстого организована иначе, но у исследователей его трилогии были основания считать, что в ней «повествование ведется как будто от лица ее главного героя, но организующим речевым потоком является отнюдь не повествовательная речь Николеньки, а лирическая речь автора» [39].

В «Острове Борнгольм» Карамзина один из персонажей спрашивает, царствует ли добродетель на земле? При этом возникает классическое несоответствие между смысловым значением этого вопроса и его функциональным назначением. Риторический вопрос внутри романтической системы [40] не требует ответа, он сам есть утверждение

[36] *А. Бестужев.* Русские повести и рассказы, ч. I. СПб., 1832, стр. 172, 163—164.

[37] «Русские повести XIX века», ч. I, стр. 281.

[38] *А. Марлинский.* Полн. собр. соч., т. X. СПб., стр. 32.

[39] *Е. Н. Купреянова.* Молодой Толстой. Тула, 1956, стр. 25.

[40] О романтическом характере произведения Карамзина см. в статье В. Э. Вацуро «Проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». Автор статьи, соотнося это произведение с «готическим» романом в его сентиментальном варианте, вместе с тем указывает: «Построение рассказа зарождается в романе «тайн и ужасов» и ведет прямо к байронической поэме» (стр. 195). И далее еще более определенно: «В «Острове Борнгольме» складывается романтический метод» (стр. 209) («XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — на-

обратного: добродетели нет на земле — перед нами поэтический прием утверждения в форме вопрошения. Подобного рода вопрос характерен и для поэтики толстовской трилогии: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменился, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, не известной еще стороной?»

Следующая затем фраза свидетельствует, что перед нами не вопрос, а ответ, объяснение в форме вопроса: «Такого рода моральная перемена произошла во мне...» (2, 15).

Поэтому в ряде случаев рассуждения Николеньки, став по форме монологом от первого лица, все еще сохраняют отпечаток своего «авторского» происхождения.

Отметим попутно, что эта авторская позиция характеризует «Люцерн», субъектом рассказа и является автор-герой. Вначале он включен в сюжетную линию повествования, но потом выходит из нее и обращается прямо к слушателю, к читателю с открытым обличением, насыщенным теми же формами романтической поэтики: «И кто определит мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство? И где границы одного и другого? У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла?» и т. д. (5, 25). Или: «Жалкий твой ум, жалкое то счастье, которое ты имеешь...» (5, 21).

Тургенев заметил в этом «сильную кривизну» [41], считая, что жанр рассказа здесь трансформирован в «публичное выступление» самого писателя.

Приведенные факты свидетельствуют о переходном характере произведений молодого Толстого. Они вбирают в себя подчас довольно удаленный от писателя художественный опыт, и продвигают его хронологически в середину XIX в. Однако не как непосредственно романтический, но опосредованный и включенный в реалистический художественный мир. Особенно показательна необ-

чале XIX века». Л., «Наука», 1969; см. также: *Г. А. Гуковский.* Карамзин.— В кн.: «История русской литературы», т. V. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 80).

[41] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. 3. М.— Л., «Наука», 1961, стр. 175.

ходимость для Толстого подобных включений, продиктованная не просто неопытностью или ученичеством художника, но и потребностью переосмысления чужого опыта. О чем у Сент-Бева сказано: надо отступить назад, чтобы лучше прыгнуть.

И «отступление» Толстого к творческому смыслу сентиментализма, предромантизма и романтизма не было отступлением от реализма, а смелым обращением к эстетически необходимому в этом опыте, к тому, что не ушло из мира художественных ценностей с прекращением продуктивного существования романтического творческого метода. Собственно это обстоятельство и осталось вне поля зрения Б. Эйхенбаума. И в этой связи следует сказать о трансформации романтического опыта в реалистической системе зрелого Толстого. По существу это особая и большая тема и потому придется остановиться на феноменальном случае спонтанной вспышки романтического стиля у зрелого Толстого, абсолютную художественную ценность которого он чувствовал, но включить в свои реалистические произведения уже не мог.

Речь идет об отрывке «Сон». Но прежде наметим на двух-трех примерах переход от риторического вопроса к динамике и диалектике внутреннего движения души героя.

«Как мог я так страстно и так долго любить Сережу?» (1, 75) — еще одна из вопросительных фраз «Детства», ничем не отличающаяся, казалось бы, от рассмотренных нами выше. Но к данному вопросу прибавлено новое: «рассуждал я». Ничего еще не изменилось в конструкции, осложненной небольшой ремаркой, но уже потенциально присутствует в характере пласта, к которому теперь принадлежит это предложение. Совершился наглядный переход внешнего плана повествования, обращенного прямо к читателю, во внутренний монолог, в пласт изображения мыслей и переживаний персонажа. Вопрос-размышление (для читателя) превращается в вопрос-раздумье (для, себя, для героя). Внутрь позиции писателя, закрепленной в поэтике и стиле, рассчитанных на прямое воздействие на читателя, брошено семя самоанализа и самоисследования.

Процесс этот уже зафиксирован в трилогии, и идет он сразу многими путями, хотя не всегда заметно, подспуд-

но, во многом бессознательно для самого писателя. Мечты героя перерастают в диалог, а прямая речь врывается в ткань эпистолярного жанра.

«Кончится ли вместе с жизнью моя любовь к тебе и к детям?» — вопрос из письма умирающей матери Николеньки к своему мужу. Этот вопрос (отсутствовавший в первых редакциях произведения), обращенный вовне, к адресату и одновременно, конечно же, вопрос себе. Поставленный в письме, он требует ответа, обращенный человеком к себе самому — понимания. В контексте толстовского повествования — это разные вещи. Скрытая двойственность функции приведенного обращения порождает два новых вопроса; два новых художественных стимула:

«Зачем лишать детей любимой матери?» Это вопрос со стороны. Он предстает в своем объективном содержании, так спрашивает героиня, так спрашивает и сам автор, так спрашивает и читатель. Вопрос, в котором уже содержится и ответ. В нем трагический протест против смерти: нельзя лишать детей своей любимой матери.

И дальше: «Неужели они когда-нибудь забудут меня?» — здесь намечен переход от всеобщей формы разговора о детях вообще и матери к личностной форме: забудут не вообще мать, а меня, одну-единственную. И отсюда: «Зачем мне умирать?» Другая обобщенная сторона вопроса: что такое смерть, зачем она? — здесь отброшена, чтобы оставить человека один на один со смертью, и не со смертью вообще, а своей собственной и неотвратимой. И в этом ужасе пронзительно звучит необходимость понять смысл жизни.

Толстой быстро и уверенно пойдет в сторону отказа от формы непосредственного обращения к читателю и от попыток объяснить «извне» то, что должно быть объяснено «изнутри», как самодвижение жизни. Так возникает у Толстого внутренний монолог, несобственно-прямая речь, сохраняющая эмоциональный накал романтической стихии, с которой она соприкоснулась в своем генетическом происхождении: «Но какое-то другое, высшее чувство говорило не то и заставляло его искать что-то другого... Но снова высшее чувство говорило не то и снова заставляло его искать и волноваться... Вдруг, без всякой причины, на глазах его навернулись слезы, и, бог знает каки-

ми путями, ему пришла ясная мысль... что любовь и добро есть истина и счастье, и одна истина и одно возможное счастье в мире. Высшее чувство не говорило не то; он приподнялся и стал повторять эту мысль. «Оно, оно, так!» — говорил он себе с восторгом» (4, 165).

После сказанного обратимся к загадочному и непонятному для исследователей произведению «Сон», написание которого генетически и хронологически восходит к работе писателя над «Альбертом», но интерес к которому у Толстого не пропадает и впоследствии. Уже у зрелого писателя глубоко укоренилась мысль, что это одно из лучших его творений.

15 сентября 1857 г. Толстой будто в озарении пишет маленький шедевр. Четыре «горячие» листка об игре Альберта, под волшебные звуки скрипки которого Делесов вспоминает о своей юношеской любви и плачет: «Но о чем и зачем плакал тот, который лежал на диване? Вот о чем и зачем он плакал. Ему теперь было 35 лет, он был очень богат и ему давно уж всегда и везде было скучно. Быть скучающим человеком сделалось даже как бы его общественным положением ... Кроме того, у него была плешивая голова, и волосы продолжали лезть, ревматизмы в ногах, и гиморой в пояснице. Каждым днем своим от утра до вечера он был недоволен...» (5, 145—146).

Здесь слышен уже зрелый писатель, создавший галерею Курагиных, Карениных, Облонских, Нехлюдовых. Но могучий художник возникает перед нами и в другом регистре повествования, стихии полувоспоминания, полумечты: «А вот и барышня из всех барышень. Она, Лизанька Тухмачева, в розовом платьице с оборками. Чудное платьице! Хорошо и холстинковое, дикинькое, в котором она по утрам; но это лучше, во-первых, потому что оно на ней, и во-вторых, потому что открывает ее чудную с жолобком сзади шею и пушистые, непривычные к обнажению руки. Она, не переставая, почти беспрестанно улыбается, почти смеется; но какой радостью и ясностью сияет эта розовая улыбка на ее раскрасневшемся, вспотевшем личике. Блестят белые зубы, блестят глаза, блестят розы щек, блестят волосы, блестит белизна шеи, блестит вся Лизанька ослепительным блеском» (5, 146).

Это зрелый Толстой, это предвестие Наташи Ростовой, Анны Карениной, Катюши Масловой до страшных переломов в их жизни. Это уверенный художник, сказавший о лице Анны Карениной: «Лицо ее блестело страшным блеском».

Делесов вспоминает: «Вот я подхожу к ней... она уже встала, оправила платьице... Она подняла ручку, около локотка образовалась ямочка, и пухлая твердая ручка легла мне на сильное плечо. Я дышу тем горячим воздухом, который окружает ее, там где-то под платьем ее ножки зашевелились, и все полетело... а вот ее глаза посмотрели на меня, не посмотрели, а что-то сделалось со мной и с нею. Вот они. Сделалось что-то чудесное в этом взгляде... Ножки летят, ноги летят, рука, грудь, где она, где я? Никто этого не знает.

Мы летим, летим...» (5, 147).

Вернемся к толстовской смелости выражения: «розовая улыбка», «блестит вся Лизанька ослепительным блеском», «она улыбается, блестит на него горячими глазами». Или: «Ежели бы я только попробовал, я бы в этот вечер пошел по потолку, пошел бы, как по полу» (5, 148).

Отсюда берет начало зрелая смелость реалистически мотивированного образа.

Как было сказано, Толстой чрезвычайно дорожил приведенным фрагментом, он работает над ним упорно в 1857—1858 гг., возвращается в 1863, 1864—1865 гг.

Есть в цитируемом нами фрагменте еще более смелое и свободное стилистическое овладение материалом, который был чрезвычайно дорог писателю. Он записывал в «Дневнике»: «Никто не согласен, а я знаю, что хорошо» [42]. После отказа И. Аксакова напечатать «Сон» в виде отдельного произведения автор ищет возможность вставить его в «Войну и мир», связывая его то с Николаем Ростовым, то с Пьером. Для того, кто не увидит в «Альберте» Толстого контрастов между миром Делесова и миром Альберта и между прошлым Делесова и его настоящим и — соответственно двух стилистических пластов, конечно же, «Сон» останется «загадочным» произведени-

---

[42] *В. И. Срезневский.* «Сон» — набросок Л. Н. Толстого.— В кн.: «Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи», 1927.

ем [43]. Без понимания этого явления многое в последующем творчестве Толстого останется, пожалуй, за семью печатями. Поднявшись над реалистическим опытом «натуральной школы» и над «детской болезнью» романтизма в своих ранних произведениях, Толстой напишет «Воскресение», в котором организующую роль будет играть тот же, прежний из «Сна», но обстоятельно разработанный контраст между поэтическим прошлым и настоящим Нехлюдова и Катюши Масловой. Вспомним сначала поэтическую картину весенней ночи, ледохода на реке и наступившего пасхального утра — и затем тягостную обстановку встречи на суде, а позже в стенах тюрьмы и пересыльных пунктах, когда они стали уже совершенно другими людьми.

Писатель не «пересказал» все, что произошло с этими людьми, а создал грандиозную антитезу двух миров, которая вбирает в себя и эволюцию характеров и острейший социальный конфликт эпохи. В пору работы над «Альбертом» и «Сном» Толстой признается, что ему «лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами» (47, 152). Он отчетливо чувствует с самого начала писательского пути, что «описание недостаточно». Он подразумевает под этим необходимость нового изобразительного содержания в образе, выводящего его из плана «пересказа» о предмете изображения в план непосредственной передачи. Он раньше всего нашел себя как самостоятельный и вполне зрелый художник именно в изобразительной сфере образа. Но «непосредственная» словесная передача предмета изображения сразу же поставила перед писателем вопрос и о выразительной стороне образа, для осуществления которой Толстому пришлось пройти через глубокое творческое переосмысление эстетически ценного в наследии романтизма.

Приведенные выше суждения автора «Войны и мира» о романтической поэтике в известном смысле оказываются близким к сказанному Тургеневым о Бенедиктове: «Мне, право, кажется, что такого рода красноречивые зарисовки представляют гораздо меньше затруднений, чем настоящие, теплые и живые описания; точно так же, как не-

[43] См.: *Е. Н. Купреянова.* Молодой Толстой, стр. 158.

сравненно легче сказать горам, что они «побеги праха к небесам», утесу, что он «хохочет», молнии, что она фосфорическая змея, чем поэтически ясно передать нам величавость утеса над морем, спокойную громадность гор...» [44]

Тургенев так же, как и Толстой, отмежевывается от романтической изобразительности образа, но он еще уповает на «теплые» и «живые» описания, неприемлемость которых в полной мере обнаружилась автору трилогии. Там, где Тургенев не видит проблемы, говоря о передаче «спокойной громадности гор», для Толстого она существует. Он отлично знает, как бесперспективна поэтика, согласно которой получается: «горы говорили то-то, а ласточки то-то»... Но он знает также, что «спокойная громадность гор» — уже пройденный этап изобразительной и выразительной функции слова.

Предвзятость восприятия может вызвать лишь разочарование: Оленин «все ждал вида снеговых гор, про которые много говорили ему. Один раз перед вечером нагаецямщик плетью указал из-за туч на гору... Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое и как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде гор... Он подумал, что... особенная красота снеговых гор... есть такая же выдумка, как музыка Баха и любовь к женщине» (6, 13).

Толстой прекрасно знает, что это «не выдумка», но как справиться с возникающей уже чисто писательской задачей? Как найти новую художественную форму, которая для него немыслима иначе, чем сплетение «конструкции» и «тона»? И писатель не только достигает поразительного эффекта «присутствия» гор в повествовании: «Вдруг он увидел шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту,— чисто белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую линию их вершин»; не только дает почувствовать «всю громадность гор», но и превращает поэтический мотив гор в своеобразную музыкальную тему повествования, которая затем проходит через него лейтмотивом, опровергая пер-

---

[44] Тургенев о «Записках ружейного охотника» С. Аксакова.— *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. V, стр. 417.

воначальное недоверие к красоте гор (а заодно и к музыке Баха и к любви).

Горы становятся уже вовсе не изобразительным, а сугубо выразительным моментом повествования, вносящим высокий тон и в стиль, и в строй этого повествования: «Теперь началось»,— как будто сказал ему какой-то торжественный голос...» (6, 14). И после длинных этнографических описаний Терской линии, бытовых сцен и первых впечатлений Оленина на новом месте, мы читаем: «Старая жизнь была стерта и началась новая, совсем новая жизнь... Жизнь его началась не так, как он ожидал, уезжая из Москвы, но неожиданно хорошо. Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» (6, 43).

А в одном из вариантов к роману во «2-ом письме офицера» сказано: «... передо мной горы и эта величавая женщина» [45].

Автор книги «Молодой Толстой», видя в «Казаках» главным образом борьбу писателя с романтическими шаблонами, вынужден отступать от своей жесткой концепции и констатировать: «Использована лирическая форма концевых повторений — нечто вроде «газеллы» с ее прикрепленными к концам определенных строк повторениями одних и тех же слов». И далее он делает очень важный для нас вывод: «У Толстого — это (не «газеллы» же, конечно, а романтический тонус и субъективность повествования! — *Н. Г.*) один из видов «диалектики души» и в этом смысле есть аналогия между описанием гор (только не «описанием», а тем особым способом включения этой темы у Толстого в повествование.— *Н. Г.*) и многочисленными примерами снов, видений, бреда и вообще тех состояний, когда нарушается обычный порядок душевной жизни» [46].

В более поздней работе Б. Эйхенбаум особо отмечает приподнятый «декламационный» характер в повествовании Толстого. И замечает: «Чтение стихов, и особенно Лермонтова, не прошло даром», в сугубо «толстовское»

---

[45] *Л. Н. Толстой.* Казаки. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 231.
[46] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой, стр. 115.

повествование входят фрагменты, которые можно назвать «высокой интродукцией» [47].

И тем самым происходило соединение удивительно точной реалистической изобразительности и смелой выразительности, окрашивающей все повествование в совершенно новую, напряженную, эмоционально-насыщенную тональность. Рождается именно ритм толстовских фраз, широкий и свободный, поражающий нас своей «громадностью» и медлительной грандиозностью.

Эйхенбаум считал с полным основанием, что в пейзаже Толстого «восстанавливается утраченная в романтическом стиле свежесть ощущений и восприятий» [48], и добавим, что вместе с тем в самом стиле писателя восстанавливается в «снятом» виде живость и подвижность романтического повествования, его субъективность в лучшем своем выражении.

Не только генерализация, мелочность, их диалектика в стиле и поэтике молодого Толстого, но и письмо «огненными чертами», в которой он видел диалектическую антитезу фактографической конкретизации, были несомненными художественными его открытиями. Из них вышел и на них постоянно опирался автор «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения». Опыт романтической поэтики оказался органическим моментом реалистического толстовского стиля.

Вычеркнув многие страницы о музыке в первых редакциях «Детства», Толстой напишет «Крейцерову сонату» с ее удивительной насыщенностью музыкальной стихией, глубоким проникновением в самую природу музыкального образа. И произведение, в котором словами Позднышева опровергается искусство и любовь, самой передачей «звучания» бетховенской музыки и вызванного ею впечатления в человеческой душе корректирует суждения героя.

То же можно сказать и о «кавказских мотивах» в творчестве писателя. Начав с неприятия кавказских литературных реминисценций, он создает «Хаджи Мурата».

---

[47] *Б. Эйхенбаум.* Лев Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы, стр. 170—172.

[48] *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой, стр. 44.

Противоречивость и противоборство различных элементов толстовской поэтики были той внутренней предпосылкой, тем исходным моментом развития, которые, потребовав огромной силы таланта для внутреннего преодоления, создали могучую целостную художественную систему, «снимающую» несовместимость разнородных элементов и развивающую заложенные в них возможности, сохраняя тем самым их эстетическое значение не только для своего времени.

ПАФОС — МЕТОД — СТИЛЬ

При очевидном индивидуальном различии творческих личностей все-таки можно, видимо, говорить о пафосе искусства классицизма, сентиментализма и романтизма [49]. Волевая импульсивность поэзии Лермонтова сменилась напряженными раздумьями и поисками истины у Толстого, открывшего диалектику души, и полифоническим столкновением голосов персонажей у Достоевского. После «обнаженного» выражения пафоса в романтизме и «скрытого», внутреннего в реализме обозначился известный спад и ослабление внутреннего тонуса искусства в бытописательском и натуралистическом копировании действительности. Возможно, что подобное явление на рубеже XIX и XX в. способствовало тому, что в науке об искусстве постепенно ослабло внимание к изучению пафоса искусства.

И как раз революционное искусство, вдохновляемое социалистическим идеалом, по-своему, на новой основе возродило четко означенное звучание художественного образа, его целенаправленную страстность, волевой импульс к деянию и утверждению должного.

Раздумывая над общим пафосом искусства социалистического реализма, следует остановиться на его идейной направленности, на его художественных открытиях и на воплощении в нем идеала прекрасного общества.

В определенном отношении пафос социалистического

---

[49] *Г. Н. Поспелов.* Проблемы исторического развития литературы. М., «Просвещение», 1972, стр. 17—35.

реализма ознаменовал рождение нового искусства. Он стал тем первородным художественным открытием, которое сразу прозвучало на весь мир. Как новое слово прежде всего были восприняты с этой стороны «Мать» М. Горького и поэзия В. Маяковского, а экранами мира завладел «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна.

Эпоха глубочайших социально-экономических и политических противоречий между социализмом и капитализмом и грандиозных революционных изменений мира потребовала такого осмысления событий народной жизни и человеческой деятельности, которое можно назвать действительно историческим, проникающим в сущностные, как говорил К. Маркс, силы бытия, в самую глубь явлений, рассматриваемых в их становлении и развитии.

Материалистическое понимание истории, теории и практика коммунистического строительства, изменение общественной психологии в напряженной борьбе за справедливый социальный строй жизни — все это обусловило сдвиги в художественном сознании и творческом методе литературы. Она смогла гораздо более широко и основательно раскрыть историческую обусловленность типических характеров и выразить эстетический идеал, продиктованный исторической необходимостью. Появилась возможность на место субъективного долженствования выдвинуть объективно-историческое. Реальное движение жизни, тенденции ее развития осознаются и входят в общественное и художественное сознание как цель борьбы и созидания.

Вера в коммунистическое будущее человечества и научное понимание поступательного развития общества сделались источником жизнеутверждающего отношения социалистического искусства к действительности. «Дух творчества, надежды — вот что вдохнет новую жизнь в реализм» [50],— писал А. В. Луначарский.

Коммунистическая партийность и народность, историзм и революционный гуманизм стали необходимыми началами художественно значимого освоения сложной и противоречивой жизни нашего времени. Новый творческий метод в той мере является эстетической ценностью,

[50] *А. В. Луначарский.* Собр. соч., т. 7. М., 1967, стр. 161.

в какой он открывает перед литературой новые художественные возможности, а перед писателем новые творческие горизонты.

Необходимо показать новое «звучание» литературы, ее героику и романтику, историзм и преодоление трагедийных противоречий жизни, ее оптимизм и гуманизм. Все это, конечно, есть в любом искусстве, но необходимо выявить особенности, характерные именно для социалистического реализма, помня, конечно, о том, что метод как и все в искусстве — не просто план, не схема, не наезженная дорога, а открытие мира, определенная концепция жизни и человека, в которой выражается и писатель, и эпоха, породившая писателя.

Более чем полувековое развитие искусства социалистического реализма, накопленный писателями разных национальных литератур богатый опыт позволяют представить процесс становления и выработки нового художественного метода, его пафос, его вклад в художественное развитие человечества.

Художественное открытие одной национальной литературы не переносимо автоматически в другую, оно не может быть воспринято «в готовом виде», без опоры на опыт и своеобразие жизни, мышления, художественных форм той национальной почвы, на которую попадает. Другими словами, художественное открытие преобразуется и обогащается, переходя от писателя к писателю. Возникает своеобразная «цепная реакция», в ходе которой произведение не повторяет ранее сделанного, а, вбирая в себя новую действительность, обнаруживая новое в жизни, раздвигает рамки метода, увеличивает эстетический потенциал образа. Обогащаясь сделанным в других литературах, произведение вносит вклад в интернациональную сокровищницу искусства. И лишь в эстетической совокупности разных сторон образа происходит раскрытие истины в ее богатстве, многосторонности и сложности.

Горький на Первом съезде советских писателей и в других выступлениях обращается к фольклорным истокам и эпическим традициям, к жизнеутверждающему искусству, к деятельному и целеустремленному герою. Он видел в этих традициях плодотворный опыт, который мировое художественное сознание накопило, и теперь или ис-

пользует его, или вступает в конфронтацию с ним.

Современный писатель решает для себя, решает собственной жизнью и творческой позицией: говорить ли ему о покорности судьбе или о необходимости борьбы за совершенные формы общественного устройства, о вере в разум или об апелляции к подсознанию, об осуществимости отстаиваемых идеалов, или о всесильности безнадежного утверждения — так было, так будет. Перед нами оказываются две программы творчества, которые, конечно, не обязательно выражаются в столь прямолинейной форме, но обязательно присутствуют, хотя, разумеется, существует множество переходных и смешанных форм.

Надо также помнить о разных конкретно-исторических формах проявления оптимизма и пессимизма. Далеко не всякое пессимистическое миросозерцание бесплодно. Маркс говорил и о пессимизме, исторически обусловленном и полезном непосредственной реакцией на существующее положение вещей,— такой реакцией, которая толкает к поискам выхода. Пессимизм такого рода вытекает из признания несовершенства сущего, из потребности в новом положении вещей.

Наконец, следует иметь в виду сложность и противоречивость народного мировосприятия действительности: *жизнеутверждение* в нем не означает *всеприятия* жизни. И только у вульгаризаторов принцип оптимизма превращался в требование приукрашивания жизни, идущее скорее от неверия в достижимость идеала прекрасного и счастливого человека.

Писатель не должен обольщаться легкостью движения к прекрасному и счастливому будущему, но ему всегда остается дорогим гармонический принцип мироздания, мажорная вера в жизнь у Рафаэля, Моцарта, Пушкина.

Мы наметили два идейно-эстетических основания современного искусства; одно из них можно считать жизнеутверждающим (в самом широком смысле этого слова), другое — негативно-безысходное. Тут и обнаруживается несовместимость разных точек отсчетов, разных типов отношения художника к действительности. Внутри этих координат развивается творчество самых разных писателей.

В этой связи имеет смысл указать на творческий опыт Карела Чапека и Франца Кафки. Оба жили в Пра-

ге, говорили по-чешски, творили в одно время. И при этом один создает «Мать» и «Войну с саламандрами», а другой — «Процесс» и «В исправительной колонии». Чапек — творец миров, которые располагаются под знаком трезвого жизнелюбия. Вот автокомментарий писателя к пьесе-утопии R.U.R., во многом, казалось бы, трагически безрадостной: «Я страстно хотел, чтобы когда восстанут роботы, зритель почувствовал, что дело идет о чем-то бесконечно ценном и великом, и это — человечество, человек, т. е. все мы... Представьте, что вам пришлось стоять над гробом человечества... И вы сказали бы то же: великое дело быть человеком».

Чапек считал, что нет ничего более прекрасного, чем человеческая воля к жизни, отнюдь не биологическая воля, но творческая воля «огромная стойкость, *оптимистическая основа* человеческой расы» [51].

И писатель, далекий от неглубоких и поверхностных оценок, метко видящий отрицательное в жизни, утверждает: великое дело быть человеком.

Кафка — писатель совершенно иной ориентации. Одна из его притч («Железнодорожные пассажиры») воссоздает общий дух его творений. Вот, что здесь говорится: «Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном тоннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным. А вокруг себя, то ли от смятения чувств, то ли от их обострения, мы видим одних только чудовищ...»

Если для Чапека главное «быть человеком», то Кафка убежден в другом: «Зачем мне это делать?»

Чапек многое не принимает в окружающей его жизни, но он *принимает жизнь*; что же касается автора «Превращения», то в его страшной притче о человеке-насекомом верх берет «отвращение» к жизни.

Во Франции во многом в аналогичном отношении находится, с одной стороны, творчество Антуана Сент-Эк-

[51] *K. Capek.* Ješte «R.U.R.» — Jevišté, 1921, str. 119.

зюпери — автора «Планеты людей» и «Маленького принца», художника, стремившегося воздвигнуть «Цитадель» человечности, и с другой — творчество Камю, его роман «Чума» — апокалипсис «трагической безысходности».

Речь идет о позиции человека в современном мире, но перед нами одновременно и сугубо эстетическая позиция. Если взять искусство античности, Ренессанса, реализм XIX в., то здесь человек, доверяя разуму, погружается в чувственный мир и, как правило, мудро его утверждает. А противоположный принцип воплощен в некоторых тенденциях первобытного искусства, в готике, отчасти в барокко. В модернизме эта тенденция приводит к господству инстинкта над разумом, субъекта над объектом, неприязнь к живым формам чувственного мира, а главное — не жизнеутверждение, а темный страх, мучительное стремление вырваться из царства действительности [52].

Мэтр зарубежной эстетики, Т. Адорно полагает, что высшее назначение модернистского искусства — «возбуждение страха», и, по его мнению, Беккет и Кафка прежде всего и достигают этого в своем творчестве [53].

Действительность XX в. давала более чем достаточно оснований для ее неприятия. Вряд ли можно назвать другую эпоху, где напряжение социально-политических, исторических конфликтов и потрясений достигло бы подобной нашему времени напряженности и интенсивности.

Стефан Цвейг в «Минувшем мире» писал: «Нам досталось в изобилии и сразу то, что прежде история рачительно распределяла по своему усмотрению между странами и веками. На долю одного поколения выпадало участие в революции, другому — в путче, третьему — в войне, четвертому доводилось столкнуться с голодом, пятому — пережить инфляцию — а иные благословенные страны и поколения не знали ничего подобного». И далее писатель перечисляет, с чем в собственной жизни (за пять-шесть десятилетий с конца прошлого и до середины нынешнего столетия) пришлось столкнуться ему и его поколению сначала в Германии, прошедшей первую мировую войну, поражения, инфляцию, безработицу, нацизм, по-

---

[52] См.: сб. «Экспрессионизм». М., «Наука», 1966, стр. 19.
[53] См.: «Neue Rundschau», 1962, N 1.

том — в эмиграции. И писатель продолжает: «За короткий интервал с того момента, когда начинает отрастать борода, и до того, как она поседеет... произошли такие радикальные перемены и превращения, как будто сменилось десять поколений...» [54]

В наши дни список социально-исторических потрясений и преобразований можно было бы значительно расширить. Во многих направлениях современного зарубежного искусства неприятие действительности, страх перед ней, утверждение абсурдности бытия становятся единственным принципом отношения к жизни, принципом показа человека в окружающем его мире. При этом стоицизм одиночества подчас оказывается чуть ли не последней и единственной опорой для сознания в мире, лишившемся устойчивости.

Однако существует и другая историческая перспектива и другая традиция мирового литературного развития. На протяжении веков не умолкал диалог о возможности счастья на земле, о разумном и свободном человеческом общежитии. Положительный ответ прозвучал уже в архаических сказаниях о «золотом веке человечества», да, как бы говорилось в них, это уже было и потому может служить стимулом, примером и образцом для людских устремлений и надежд на будущее, их целью и идеалом.

Однако социально-исторические антагонизмы вызвали на свет и суждения другого рода — мифы о роке, о «первородном грехе», о злых богах и несправедливых царях и владыках. «Бог мой,— восклицает страждущий в одном из религиозно-философских сочинений древнего Двуречья,— над землею сияет яркий день, а для меня день черен... злая участь держит меня в своих руках, отнимает у меня дыхание жизни».

В основе такого мироощущения лежит убеждение, что невозможно искоренить зло на земле и построить жизнь на разумных и справедливых началах.

В каждую эпоху такому безнадежному мироощущению противостоят убеждения защитников осмысленного су-

---

[54] *Stefan Zweig.* Die Welt von Gestern. Fischer Verlag, 1955, S. 8—10.

ществования в борьбе за идеал. Конечно, этот конфликт идей получает свои конкретно-исторические формы выражения и несет на себе отпечаток противоречия между сознанием права человека на полноту жизни и невозможностью добиться этого в условиях жестоких антагонизмов эксплуататорского общества.

Художник всегда чутко улавливает огромную дистанцию между непосредственной радостью бытия и теми реальными проявлениями жизни, с которыми ему приходится иметь дело. Блок писал: «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что жизнь *прекрасна*» (9 янв. 1918 г.).

Попробуем сказать так: передовое искусство всегда было смелым и одухотворенным поиском человеческого счастья. В своей утопии «Вести ниоткуда» английский писатель Уильям Моррис, мечтая о счастливом социалистическом будущем человечества, представлял себе эту эпоху как бы «вторым детством» человечества, где люди познают безмятежность и лучезарность утраченного с годами непосредственного мировосприятия и естественного права на счастье.

«Второе детство» мира принесет осуществление того, что необходимо людям изначально, что вытесняется непосильным трудом, невзгодами из жизни взрослого, но что должно стать нормальным и естественным образом жизни людей. Так проблема человеческого счастья и счастья человечества становится эстетической проблемой прекрасного как необходимой и естественной ценности бытия.

В «Казаках» герой Толстого Оленин приходит к мысли, что «в человека вложена потребность счастия: стало быть, она законна». Вместе с героем автор свидетельствует: «Кто счастлив, тот и прав». Эта мысль затем в различных своих вариациях пройдет через крупнейшие произведения писателя и многое определит в «Войне и мире» и в «Анне Карениной». Толстой думает, конечно же, не об эгоистическом поиске свободы для себя, не о благополучии, а о счастье, для которого человек рожден и которое

не может быть обособлено от судеб других людей. Оленин после долгих и мучительных исканий понимает: счастье в том, чтобы жить для других.

«Ты для себя лишь хочешь воли»,— выносит приговор своеволию Алеко старый цыган у Пушкина, думая о счастье, которое не сопровождается подавлением человеческого в себе и в других, а, наоборот, способствует максимальному, свободному и полному проявлению личности в ее положительных возможностях.

Многим памятен из «Черного монаха» Чехова диалог Коврина с воображаемым собеседником: «В древности один счастливый человек в конце концов испугался своего счастья — так оно было велико! — и, чтобы умилостивить богов, принес им в жертву свой любимый перстень. Знаешь? И меня, как Поликрата, начинает немножко беспокоить мое счастье. Мне кажется странным, что от утра до ночи я испытываю одну только радость, она наполняет всего меня и заглушает все остальные чувства...»

Он слышит в ответ: «Разве радость сверхъестественное чувство? Разве она не должна быть нормальным состоянием человека? Чем выше человек по умственному и нравственному развитию, чем он свободнее, тем большее удовольствие доставляет ему жизнь».

Современная Чехову критика называла его «певцом сумерек», «хмурых людей», «скучной истории». «А он любил жизнь, радость,— писал Бунин,— и за последние годы эта жажда радости, хотя бы самой простой, самой обыденной, особенно часто сказывалась...» [55]

Но чем настойчивее искал художник обыкновенного человеческого счастья, тем невозможнее представлялось оно в условиях той действительности, которая его окружала.

Именно этим разрывом диктовались два ряда чеховских произведений, представляемых в одном случае «Дамой с собачкой», в другом — «Ионычем».

Нечто близкое происходило и с мировосприятием Л. Толстого, этого великого жизнелюбца, писавшего: «В нагроможденных облаках просвет, а там, как красный

---

[55] *И. А. Бунин.* Собр. соч. в девяти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1967, стр. 180.

раскаленный уголь, солнце. И все это над лесом. Рожь. Радостно. И думал: нет, этот мир — не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее для живущих с нами и для тех, которые после нас будут жить в нем».

Но жизнь и эволюция творчества писателя шли в таком направлении, что со временем знавшие его близко стали говорить, будто он видел в старости только ужасное, а на хорошее закрывал глаза.

Внимание многих художников критического реализма концентрируется на изображении беспросветности, безрадостности жизни, трудных судеб людей. Но о чем бы ни рассказывал миру писатель-реалист, о каких бы трагических коллизиях, безнадежном опустошении и гибели человека ни повествовал, он обязательно стремился понять жизнь и по законам необходимости, и по законам красоты, увидеть в ней не только то, что есть, но и то, что должно быть, и тем участвовать в поисках человеческого счастья.

«Страдание — позор мира, и надобно его ненавидеть для того, чтоб истребить»,— так Горький характеризовал действенную направленность социалистического гуманизма, в котором писатель видел свое эстетическое и этическое кредо, основанное на вере в человека, и утверждал этот новый гуманизм как свою политическую позицию. Именно такова функция гуманистического искусства в условиях непрекращающегося роста антигуманизма, захватывающего прочные позиции в современном зарубежном общественном сознании и политике.

Нужно не просто мир видеть несчастным, а покончить с несчастьем. Это было сказано на рубеже нового столетия, а спустя четверть века Горький напишет о Ленине: «Сильнее всего я его любил за ненависть к страданию, ко всему, что уродует человека».

В другой связи Горький писал: «Никогда и никто еще не решался осмеять страдание, которое для множества людей было и остается любимой их профессией. Никогда еще и ни у кого страдание не возбуждало чувства брезгливости. Освященное религией «страдающего бога», оно

играло в истории роль «первой скрипки», «лейтмотива», основной мелодии жизни» [56].

Свой символ веры писатель провозгласил в поэтической декларации «Человек», написанной, по словам самого писателя, «громкими и грубыми» словами. То, что было сказано в этом произведении, было мечтой и идеалом, ради которых жил и работал автор «Детства» и «Моих университетов», прекрасно зная реальные тяготы и трагические стороны жизни.

Отметим в этой связи соотношение творческого пути Максима Горького, родоначальника искусства социалистического реализма, и Леонида Андреева, который вошел в литературу при внимательной и заботливой поддержке Горького, но дальнейший творческий путь которого вел в сторону своеобразного экспрессионизма. Обоих писателей соединяла и многолетняя дружба, и близость по работе в книгоиздательстве «Знание»; оба начинали с критики окружающей действительности и сочувственного отношения к маленькому, забитому человеку из народа: оба верили в силу человеческого разума и считали себя романтиками, сходясь в неприятии буржуазного быта, мещанства, обывательщины. Резко отрицательно встретили они русско-японскую войну и возлагали большие надежды на революцию.

Однако с самого начала наметились разъединительные линии и в общественных позициях, и в творческих принципах каждого из них. И потому так и остался неосуществленным замысел совместной пьесы «Астроном». Появились две пьесы, которые были разными в самом своем существе, хотя и сохранявшими известную общность еще в названиях — «К звездам» Андреева и «Дети солнца» Горького. Писатели разошлись в интерпретации своей эпохи, в принципах воссоздания и трактовке характеров. Да и общность названий, бросающаяся в глаза при первом взгляде, уступает место ощущению разнонаправленности. Устремлению к отдельным светилам, через огромную ночь, герои Горького противопоставят призыв к

---

[56] «Горький и советские писатели (неизданная переписка)». «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 166.

светлой и разумной жизни, близкий пушкинскому: «Да здравствует солнце! Да скроется тьма!»

И вскоре последовал разрыв, болезненно переживаемый обоими писателями, а все попытки наладить отношения не могли остановить продолжавшегося расхождения в понимании основ жизни и творчества.

Кому как не Горькому, прошедшему «университеты жизни», было знать неизбывно низкое, безобразное в людях, но он нашел в себе силы для преодоления тяжелых сомнений и безнадежности, справился с «зубной болью в сердце». Собственно, внутренний пафос его автобиографической трилогии и заключался в выработке противоядия против злого и темного в людях, в жизни. Горький через трудные раздумья и искания двигался к утверждению позитивного содержания жизни, к пониманию поступательного хода истории при всей ее сложности и противоречивости. В своем творчестве Андреев все дальше и дальше уходил от исторического жизнеутверждения. В 1901 г., в связи с постановкой «Дикой утки» Г. Ибсена, он еще писал: «Победит то, что находится в союзе с самой жизнью; то, что укрепляет ее корни и оправдывает ее. Остается только то, что полезно для жизни; все вредное для нее рано или поздно гибнет, гибнет фатально, неотвратимо. Пусть сегодня оно стоит несокрушимой стеной, о которую в бесплодной борьбе разбиваются лбы благороднейших людей,— завтра оно падет. Падет, ибо оно задумало задержать самую жизнь» [57].

Но по мере формирования взглядов, выраженных писателем в «Мысли», «Бездне» и «Тьме», становится заметнее влияние на него философии Шопенгауэра и Э. Гартмана. В согласии с их системами он начинает утверждать, что жизнь — проявление неразумных стихий и разрушительных инстинктов. В «Анатэме», в «Елеазаре» мысль о мощи и красоте жизни побивается «грозным ужасом Бесконечного» и безраздельнее становится неверие в преобразование действительности. Если в 1904 г. Л. Андреев писал В. Вересаеву, что его «очень трогает, очень волнует, очень радует героическая, великолепная борьба

---

[57] «Курьер», 21 сентября 1901 г., № 261.

за русскую свободу» [58], то с каждым последующим годом все ближе становится ему «Легенда о Великом инквизиторе», в которой он проходит мимо проблемы «свободы выбора» и видит прежде всего утверждение Ивана Карамазова о человеке не созданном для свободы, так как человек ничтожен, порочен и слаб, а потому, даже получив свободу, он не будет знать, что с ней делать. В конце 1905 г. появляется рассказ Андреева «Так было», а два года спустя драма «Царь-Голод». В них выразилось его неверие в революцию.

Из опыта русского революционного движения Горький и Андреев сделали разные выводы для себя. И то, что до поры представало несущественным, вдруг стало непреодолимым рубежом. «Последний ужас Леонида Андреева,— писал исследователь его творчества,— последний восторг Максима Горького — это два лика нашей мятежной эпохи» [59].

М. Горький говорил, что они оба романтики в отношениях к миру и вместе воюют с ницшеанством. И все же между горьковским и андреевским пониманием романтизма также произошло размежевание. В условной терминологии это расхождение обозначалось как расхождение между романтизмом «черным» и «красным» [60]. Но это не значит, что созданное Горьким и Андреевым — лишь вариации извечного спора «солнцепоклонников», певцов жизни, и не приемлющих жизнь, певцов смерти.

Вера в разум, в созидательные силы народа и романтика Горького сомкнулись с историческим оптимизмом научного социализма. Андреев же окончательно проникся неверием в исторический прогресс: перед мыслью вырастала стена («Стена»), перед человеком — смерть («Жизнь Человека»), перед народом — железные ворота непреодолимого («Анатэма»).

Возникает вопрос: если жизнеутверждающую тенденцию можно начинать от греческих мыслителей Аристипа и Эпикура, убежденных в том, что цель человечества —

---

[58] *В. Вересаев.* Воспоминания. М.— Л., Гослитиздат, 1946, стр. 454.
[59] *В. Львов-Рогачевский.* Леонид Андреев. Критический очерк. М., 1923, стр. 7.
[60] Там же, стр. 8.

безоблачное счастье, и если учение о стремлении человека к счастью идет из античности, а пессимистическая безысходность говорит устами «разочарованного» египтянина III тысячелетия до н. э. и проходит затем через многие философские трактаты, то не следует ли отсюда предположение о статичности искусства, об отсутствии в нем движения и обновления — идейного и эмоционального? Но «оптимизм» и «пессимизм» в искусстве нельзя рассматривать, как некую «художественную постоянную». Их содержание и смысловое направление и философская методология меняются в социально-историческом процессе.

Миропонимание в искусстве обусловлено конкретно-историческими и социальными причинами и обладает определенной идеологической направленностью, связанной со своей эпохой. Артур Шопенгауэр распространил принцип пессимизма на все сферы человеческой деятельности и сознания. Пессимизм выступает у него не только как отрицательная оценка бытия, но и как теоретическое обоснование непознаваемости мира, направленное против философии Гегеля с его телеологическо-оптимистическим постулатом неукоснительно поступательного развития духа и человеческой истории. Шопенгауэр обрушивается на представления о каком бы то ни было историческом прогрессе, противопоставляя им категорическое утверждение о «слепоте исторического движения». Принцип пессимизма он положил в основу и философии, и этики, и историографии. В условиях бессмысленного и бесцельного существования, деградации человеческих возможностей и утраченных идеалов, счастье, по Шопенгауэру,— не позитивное состояние духа, не оптимальное раскрытие человеческих потенций и способностей, а повелительная сила, что гонит людей к удовлетворению ненасытных желаний и потребностей.

Идеи Шопенгауэра воздействовали на философию Ницше, психологическую концепцию подсознательного Бергсона и картину истории человечества Шпенглера. Двадцатый век довел до логического завершения «космический пессимизм» и противопоставил ему «героический оптимизм». Для Шпенглера оптимизм — это боязнь посмотреть в глаза правде. А для Р. Роллана — единственно

возможная позиция в мире, в котором человек должен выстоять и победить. Отсюда и определение этого оптимизма — героический. Это «жизненный порыв», «который направляет и поддерживает поступательный ход человечества» [61].

«Героический оптимизм» опирается на глубоко обоснованные и научно-познанные исторические закономерности жизни, предполагает «трезвейшую оценку зла и трудностей» [62] и противостоит как романтическим утопиям, апологетическим представлениям о прогрессе общества в рамках капиталистической системы, так и пессимистическим выводам противников революции, которые утверждали, что Россия не созрела для социалистических преобразований.

Горький отводил огромную роль активной, действенной, волевой целенаправленности ленинского характера, который нельзя представить «без ... прекрасной мечты о будущем счастье всех людей, о светлой радостной жизни», так как «основная цель всей жизни Ленина — общечеловеческое благо» [63].

Революционная целеустремленность, воля к преобразованию жизни характеризуют и творчество Горького, и многих других художников нашего времени. Жизнь, по Горькому,— труд и творчество во имя нового человека и его счастья на земле, при этом жажда счастья, неразрывно связанная с жаждой культуры. Так же, как и Горький, зная, что пока еще жизнь для счастья на планете Земля «мало оборудована», Маяковский чувствует себя «заводом, вырабатывающим счастье», провозвестником «весны человечества» и поэзию свою называет «мастерской человечьих воскрешений». Коммунизм для Маяковского — это «молодость мира».

Тема человеческого счастья поставлена и в «Последнем из удэге» А. Фадеева, где Лена Костенецкая восклицает: «Но ведь человеку хочется быть счастливым уже сейчас...»

---

[61] *Р. Роллан.* Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1958, стр. 569.
[62] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 43, стр. 386—387.
[63] «Коммунистический Интернационал». М., 1920, № 12, столб. 1932.

И Михаил Светлов не без гордости скажет: «Я радость добывал». Иоганнес Бехер назовет цикл своих стихов — «Искатели счастья». Пришвин напишет «Охоту за счастьем», своеобразный проспект и автокомментарий к «Кащеевой цепи», книге о жизни, построенной «не на страдании, а на той святой радости, лучше которой нет ничего на земле».

В поэме «За далью — даль» А. Твардовский говорит:

Но, люди, счастье наше в том,
что счастья мы хотим упорно.

Эта вера в деятельную творческую жизнь, о которой можно сказать словами А. Твардовского: «Она может быть радостной до восторга в самом труде, но легкой она не бывает, не может быть даже при коммунизме» [64].

Творения Гете предвосхищали решение важнейших проблем человечества, потому что поэт знал: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!» И, как бы перекликаясь и продолжая мысль Гете, И. Бехер скажет:

Мне кажется, я счастлив в жизни этой
Затем, что в исполинской битве века
Я поднял меч за счастье человека.

Искусство социалистического реализма взяло на себя непростую задачу заново выработать «мира основы», опираясь на все лучшее, завоеванное человеком. С этих позиций оно и подвергло пересмотру те ценности «старого мира», ту его мудрость, которая подводила к пониманию жизни человека, что можно выразить словами поэта: «*страдал, рыдал, терпел, исчез*» (К. Батюшков) [65].

У Сомерсета Моэма в романе «Бремя страстей человеческих» приведена легенда, которая представляет собой не вкрапление мудрости веков в повествование о современной жизни, а нечто большее,— она фиксирует то-

---

[64] «Третий съезд писателей СССР. Стенографический отчет». М., «Советский писатель», 1959, стр. 203.

[65] *К. Н. Батюшков.* Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 304.

пальность книги. Легенда говорит о восточном владыке, который в зените могущества и славы обращается к мудрецам с вопросом о смысле жизни. Мыслитель работает долгие годы и приводит караван с манускриптами фундаментального сочинения. Его отсылают обратно с приказом изложить важнейшие мысли в одной книге: у повелителя мира нет времени читать все написанное. Спустя двадцать лет мудрец создает сокращенный вариант труда — объемистый том. Но застает владыку на смертном одре. И на требование умирающего сказать главное, произносит одну фразу: «Мы *рождаемся, страдаем* и *умираем*». Это своего рода «скрытый» эпиграф произведения, помещенный в тексте и объясняющий название книги. Перед нами три слова, которые в силу композиционной выделенности даны как бы художественным «курсивом». Они звучат в виде своеобразной логической формулы — «кодом» целого.

Это — как бы «формула наследственности» художественного метода Моэма.

Ценностный аспект и содержание открытий нового творческого метода не охватываются подобного рода «художественными формулами». Художественное содержание любого произведения в идеале стремится к бесконечности. Поэтому важно подчеркнуть бесполезность сведения мудрости метода к мудрости отдельного афоризма. Говорить надо совсем о другом,— о том, как встречающиеся в художественном мире «ударные» его элементы позволяют и в каждом из этих элементов уловить смысл целого, его общее звучание и значение.

В «Сокровенном человеке» А. Платонова находим формулу, хотя и близкую той, что взята нами у Сомерсета Моэма, но отнесенную автором к жизни русского мастерового, который весь свой век *мучился*, *работал* и *молчал*.

Но в повести А. Платонова показано, как простой человек стал думать и говорить во время революции, сначала неумело, путано, двигаясь мыслью какими-то очень сложными зигзагами, и вместе с тем сквозь эту незрелую форму на каждом шагу просвечивается глубина и мудрость истины, проступает процесс становления нового порядка вещей и естественного народного взгляда.

Процесс приобщения человека из народа к жизни в ее новых устремлениях и ритмах последовательно означен А. Фадеевым в «Разгроме». Внешне многие судьбы в повести как нельзя больше подходят под общие определения моэмовского мудреца. Безвестные герои революции не успели увидеть жизнь, а уже тяготы и невзгоды обрушились на них, они достаточно испытали страданий, и каждый день им грозит быть настигнутыми смертью. Перед нами знакомая система величин: рождение — страдание — смерть. Но повесть Фадеева проникнута волевым импульсом: *жить, работать, бороться.* Это не нормативная присказка, предназначенная прикрыть бездну, куда не следует заглядывать. Это — иная система координат. В ней раскрывается иной смысл жизни.

Дело, следовательно, не в сентенциях, а в общем взгляде на вещи. Перед нами не просто тезис, но творческий опыт литературы, художественная плоть нового метода. Его внутренняя атмосфера. В реальных событиях художник пытался прозреть «связь времен», показать социалистический идеал, не нарушая исторической перспективы. Необходимо было высветить в социальных противоречиях исход из существующего положения в новое состояние. Вглядываясь в движущие силы истории, писатель стремился в «праздничной энергии масс» [66] найти эстетическую доминанту для освоения действительности. Новое ви́дение жизни вносило в искусство оптимизм, «праздничность», о которой сказано у В. И. Ленина, гуманистическую направленность или, говоря обобщенно, пафос жизнеутверждения.

Праздничность как эстетическое качество искусства сигнализирует об осуществимости выдвигаемого художником идеала. Оно не имеет ничего общего с «приукрашиванием» жизни. Для Горького это необходимый аспект рассмотрения действительности в ее поступательном движении. В «Сказках об Италии», написанных солнечными красками, рассказывается о встрече генуэзцами детей из бастующей Пармы: «В Генуе, на маленькой площади перед вокзалом, собралась густая толпа народа — над головами колышется тяжелое, искусно вышитое шелком зна-

[66] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 11, стр. 103.

мя города, а рядом с ним реют разноцветные знамена рабочих организаций. Блестит золото кистей, бахромы и шнурков, блестят копья на древках, шелестит шелк, и гудит, как хор, поющий вполголоса, торжественно настроенная толпа людей.

Над нею, на высоком пьедестале — фигура Колумба, мечтателя, который много пострадал за то, что верил, и — победил, потому что верил. Он и теперь смотрит вниз на людей, как бы говоря мраморными устами:

«Побеждают только верующие».

И дальше:

«Толпа приветствует людей будущего оглушительными криками, перед ними склоняются знамена, ревет медь труб, оглушая и ослепляя детей,— они несколько ошеломлены этим приемом, на секунду подаются назад и вдруг — как-то сразу вытянулись, выросли, сгрудились в одно тело...»

Писатель увидел заложенную в происходящем возможность будущих человеческих отношений между людьми, как бы проанализировал осуществимость своего идеала. Вот почему здесь так велика символическая нагрузка на каждую, казалось бы, чисто описательную деталь. Романтичность подобного изображения — аргумент в защиту реальности прекрасного.

После Октябрьской революции художники придавали особенно большое значение праздничному оформлению городов, площадей, улиц, а театральные представления сделались массовым действом. А. В. Луначарский писал в этой связи: «Главным художественным порождением революции всегда были и будут народные празднества» [67]. Как бы продолжая эту мысль, искусствоведы писали о «революционной праздничности» Кустодиева.

Пафос праздничного ви́дения жизни, солнечной атмосферы, ярких красок и оптимистической эмоции входит в творчество писателей и художников, обратившихся к осуществлению революционного преобразования жизни. Творчество Горького, Маяковского, Шолохова, Фадеева,

---

[67] *А. В. Луначарский.* О народных празднествах.— В кн.: «О театре и драматургии. Избранные статьи в 2-х томах», т. 1. М., 1958, стр. 190.

Леонова и других внесло в социалистическое искусство свой вклад, было открытием пафоса, возникающего на грани жизни и идеала.

«Железный поток» открывается почти натуралистической фиксацией фактов, разноголосицей: «говор, гул, собачий лай, лошадиное ржание, лязг железа, детский плач, густая матерная брань, бабьи переклики, охриплые забубенные песни под пьяную гармонику» [68]. И тут же, правда, поначалу теряясь в общем тексте, намеренно незаметно, почти как в ремарке, говорится: «Вдали за рекой синеющими громадами загораживают полнеба горы».

Это — пейзажная характеристика места действия, вроде деловой пометы. Но очень скоро выясняется, что тема гор лейтмотивом проходит через произведение. И более того — это не столько пейзажная деталь, многократно повторяемая для создания единой и целостной картины, сколько — определенная трансформация идеи произведения, момент его композиции, воспринимаемый через ритмическую организацию разных пластов повествования.

Типичная для Серафимовича по интонации и характеру фраза: «Баба Гарпина, та самая, которая подняла среди леса рук и свою костлявую руку, вытирает захлюстанным подолом красные глаза, мокрые, набитые пылью морщинки... и громко сморкается в тот же подол».

Однако сказанное получает иную тональность, если взять две фразы, окаймляющие приведенную. В начале ее сказано: «И засияли густою вечерней синевой горы». У Серафимовича совсем нет красочных описаний, но звучит ритм фразы, размеренный и величественный.

И после сказанного о Гарпине с ее «захлюстанным подолом» сразу говорится: «Дружно идут солдаты, размашистым шагом, с замкнутыми лицами, насунутыми бровями, и стройно колыхаются рядами темные штыки».

Ритм фразы о горах и ритм фразы об организующем массу движении звучит в унисон. И это не случайное совпадение. Повесть написана подчеркнуто красочно. И небольшая, но яркая деталь несет большую нагрузку, про-

---

[68] *А. Серафимович.* Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, стр. 6. Далее цитаты приводятся по указанному изданию.

исходит совмещение двух тем в единое целое: «Верхи гор осветились. Осветились темные, бесчисленно колыхающиеся штыки».

В начале повествования, как бы символизирующего исход народа из безрадостного и бесперспективного прошлого, говорится: «Потемневшие на покой ночи траурные громады гор загораживают первые робкие звезды». По мере развития действия и приближения кульминации о горах сказано: «А теперь они не черные и не голубые, а розовые».

Затем особенно взволнованно и эмоционально дана картина перевала: «Из-за далеких хребтов ослепительно брызнуло выплывающее солнце и длинно погнало по горам голубые тени. Голова колонны выбралась на перевал... и ахнуло у каждого: неизмеримым провалом обрывается хребет, и, как несбыточный намек, неясно белеет внизу город. А от города, поражая неожиданностью, неохватимой синей стеной подымается море, такой невиданно огромной стеной, что от его синей густоты поголубели у всех глаза».

Горы — как преграда и трудный путь к цели; море — как прекрасная стихия, при виде которой люди становятся красивее и лучше.

В финале неорганизованный отряд Кожуха превращается в «железный поток». Он идет на соединение с революционной Россией, оставляя далеко позади и горы и море. Но теперь перед нами «людское море». Оно «как тогда, при начале похода, такое же необозримое людское море. Но что-то новое покрывает его...». И дальше идет развернутое сопоставление: чем были и чем стали люди таманской армии.

И заключительные фразы: «Как на засеянном небе тает дымчатый след, так над всей громадой людей неощутимым утомлением замирает порыв острой радости. В этой мягкой темноте, в отсвете костров, в этом бесчисленном людском море погасает мягкая улыбка,— тихонько наплывает сон.

Костры гаснут. Тишина. Синяя ночь».

Образуется сложный, динамический, единый в себе поэтический образ, позволяющий в документальном повествовании почувствовать глубокий романтический ток.

На соотнесении общей идеи и реальных фактов, на контрасте «солнечного края непочатого» и голодной и холодной жизни народа, поднявшегося на борьбу за новую жизнь, как раз и основана поэтика «Железного потока» Серафимовича-художника, столкнувшего романтическое ви́дение и установку писателя-реалиста в раскрытии образа революционного народа, а свой опыт «писателя-бытовика» [69] подчинившего созданию обобщенного образа, пронизанного одной идеей.

Оптимизм и трагедийность — измерения, взятые не из разных художественных миров, но из одного и того же. Они характеризуют полнокровный, динамичный, трудный и противоречивый ток живой жизни. Такой строй чувств не всегда может спасти человека от катастрофы и гибели, но он придает жизни человека совершенно новое содержание.

И можно говорить о продолжении «вечной темы» Маяковским — темы поиска смысла жизни, когда щемящая тоска преодолевается поэтической силой стихотворения как бы изнутри:

Я родился,
рос,
кормили соскою,—
жил,
работал,
стал староват...
Вот и жизнь пройдет,
как прошли Азорские
острова.

Трагедийный мотив присутствует в поэтическом наследии Маяковского и прорывается страшной нотой в нарочито беззаботной строке одного из последних набросков поэта: «Любовная лодка разбилась о быт». Но в какую единую, цельную и мощную поэтическую систему подключена эта нота! В последние недели и дни жизни, работая над поэмой «Во весь голос», поэт демонстрирует удивительную мощь преодоления всего отрицательного в

[69] Там же, стр. 210.

жизни во имя реального торжества счастливой и прекрасной жизни и создает непревзойденные образцы лирики единения жизни личной и общей.

Крылатыми словами стало название пьесы «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Обычно они берутся для обозначения общих свойств социалистического искусства. Парадоксальное словосочетание имеет более глубокий смысл, указывает на внутренние коллизии времени, их породившего, но вовсе не предполагает полного исчезновения жизненных конфликтов, человеческих трагедий. Можно расширить содержание слов «оптимистическая трагедия» и в этой связи говорить о «трудном оптимизме».

Трагедия, по определению Аристотеля, несет художественное очищение от страдания, преодоление его, катарсис через приобщение зрителя к эстетическому идеалу. И потому трагедии Шекспира не превращались в утверждение бессмысленности человеческого существования, или бесцельности борьбы, или равнозначности добра и зла.

«Трудный оптимизм» не «отменяет», не обходит трагизм человеческих судеб в борьбе за лучшие чаяния и идеалы. Он не только утверждает возможность исторического осуществления выдвигаемых идеалов, но и позволяет глубоко проникнуть в реальную борьбу противоборствующих сил.

Трагический аспект, например, отчетливо присутствует в фильме «Девять дней одного года» и достигает апогея в финальных кадрах, хотя записка-шутка Гусева — Баталова вызывает улыбку у зрителей: надежда провести последний вечер вместе с близкими ему людьми лишь оттеняет неумолимость надвигающейся развязки и отраженным светом просвечивает прожитую жизнь. Исход операции проблематичен, но трагизм положения демонстрирует высокую «жизнедостойность» героя, который не жертвует собой,— он просто не может жить иначе.

Трагическое уходит из искусства вместе с утратой целенаправленности, смысла жизни, в результате обесценивания и обессмысливания человеческого существования. Трудно подыскать более яркий пример, чем «В ожидании Годо» Беккета. Пьеса завершает «большие ожидания» за-

падной литературы XVIII—XIX вв. В начале этого ряда стоит книга о приключениях Робинзона Крузо и его долголетнем уповании на освобождение с необитаемого острова. Деятельная жизнь Крузо в одиночестве подготавливает и утверждает необходимость благоприятного решения судьбы. Он имел резон ждать освобождения от вынужденного одиночества. У современного человека, по Беккету, такой возможности нет. Человек обречен на одиночное заточение «в своей собственной шкуре», в мире абсурдного, бессмысленного существования.

Ожидание превращается в символ бессмысленности существования у Беккета. Не гибель или спасение — удел его героев, но абсурдность того, что есть. Все их поступки, их дела, желания и фразы — проявления абсурдности, которой они обречены.

Всякая деятельность оборачивается против человека, ищущего общей идеи, и потому бесцельное ожидание становится положительным актом, оно оправдывает бездеятельность и придает видимость смысла бессмысленному миру. Ожидание ради ожидания — форма существования в мире без цели, но и без иллюзий. Пьеса Беккета — пьеса абсурда, ироническое переосмысление всечеловеческого ожидания прихода мессии. Человечество веками ждало счастливого будущего. Однако протест против бесконечного ожидания не предполагает утверждения бессмысленности существования. К. Маркс писал: «Упразднение религии, как иллюзорного счастья народа, есть требование его действительного счастья» [70].

Художники социалистического реализма показывают осмысленность существования отдельной человеческой жизни благодаря ее приобщению к поступательному движению исторической жизни народа. Брехт писал о радости, которую должно доставлять всякое искусство, а искусство социалистического реализма прежде всего потому, что оно имеет дело с обществом, «способным определять судьбу человека».

Высказывание Брехта красноречиво. Сначала возникает вопрос: разве общество не определяло всегда человеческую жизнь? Разве типические характеры не форми-

[70] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 1, стр. 415.

ровались типическими обстоятельствами? И тогда в глаза бросаются слова «способно определять», т. е. из слепой и враждебной силы превратиться в силу, «способную», даже способствующую, благоприятствующую человеку.

При такой расстановке акцентов в модернистском и реалистическом искусстве оптимизм и трагизм — координаты одного миропонимания, а пессимизм и бессмысленность существования — другого. Трагедия может лишить человека жизни, но не смысла жизни. Обессмысленное существование приводит к абсурду, который обозначает, что человек сохранил жизнь, но потерял себя.

У Бергсона, М. Шеллера, Ортега-и-Гассета, у экзистенциалистов жизнь людей и мир предстают с позиции одного человека, в нем, в этом единственном и следует искать истоки не только спонтанной разумно-познавательной деятельности и духовно-нравственных подсознательно-иррациональных сил, но и человеческой свободы, деятельности и творчества.

В других художественных системах у писателей-реалистов — соотнесение человека с миром, с другими индивидами, с народной жизнью, включает его в орбиту общей ситуации и общих интересов, предполагает постановку вопроса о коллективе личностей. Это по существу проблема осмысления человеческого существования, места человека в мире в современную эпоху, это проблема выработки позиции человека в истории, осмысления объективных критериев исторического развития. Человек ищет точку опоры вне себя и в самом себе, «он спрашивает о смысле жизни, о добре и зле, о смерти и бессмертии, о природе идеалов и других ценностей, об объективном и субъективном, об отношениях между обществом и конкретным человеческим индивидуумом, о том, каковы основания его творческой активности и моральной ответственности» [71].

По существу комплекс названных вопросов является исходным для становления больших цивилизаций и вы-

---

[71] *Б. Т. Григорьян.* На путях философского познания человека.— В сб.: «Проблема человека в современной философии». М., «Наука», 1969, стр. 5.

работки одной из фундаментальных идей в мировой истории — идеи гуманизма [72].

СТИЛЬ КАК ПОЗИЦИЯ ПИСАТЕЛЯ

В небольшом завершающем творчестве Хемингуэя шедевре — «Старик и море» запечатлено дыхание большого мира, тревожные вопросы XX в. о судьбах человека и человечества, об отношении человека к природе, обществу, к самому себе, к другим людям. Тревожные и трудные вопросы времени, над которыми размышляет и искусство, и философия, и социология, и психология [73].

Писатель вопрошает: *что есть человек*? *Кто ты, Адам*? — на языке искусства, и каждый писатель по-своему отвечает на вопросы, поставленные эпохой. Авторская позиция при этом запечатлена не только в направленности его произведения, в его творческом методе, в жанровом своеобразии рассказа-притчи, но и в стиле — как осуществлении художественной целостности всего произведения. В чем-то продолжая и развивая свою концепцию мира и человека, запечатленную в произведениях об Испании, в романе «По ком звонит колокол?», в «Островах в океане», писатель подводит некоторые итоги своим творческим поискам. Он создает небольшое, до предела насыщенное произведение, но в центре его ставит одного-единственного героя, кубинского рыбака, фигура которого приобретает безусловно обобщающее значение. Оставив Сантьяго один на один с миром, с природой, шире — с космосом, писатель повествует о своем понимании самых сложных проблем эпохи.

Сам Хемингуэй горячо возражал против упрощений и искажений смысла рассказа, превращения его в однозначный символ. В притче о старом рыбаке, по мнению ряда американских критиков, писатель держал в уме не только обобщенный образ человеческого существования, но и Христа, видя в нем всеобщий смысл борения и страданий человечества.

---

[72] См.: *И. И. Конрад.* Заметки о смысле истории.— «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 2.

[73] См.: «Проблема человека в современной философии» (М., «Наука», 1969), «Социология и идеология» (М., 1969).

Но, безусловно, при всей конкретной бесспорности *настоящего* рыбака, *настоящей* рыбы и *настоящих* акул, о чем писатель говорил в одном из интервью, в его произведении заложен и обобщающий смысл, удерживающий нас от буквального восприятия эпического рассказа. У старика все ладони в крови, он чувствует боль, которую испытывает человек, когда «гвоздь, пронзив ладонь, входит в дерево». И ряд других мелких, но настойчивых деталей и черточек imitatio Christi, как определяют их американские критики, позволяют говорить, конечно, не об отождествлении образа «замечательного» старика и богочеловека (как это делали некоторые критики), но о подвижном их сопоставлении.

При этом соединить «небо» и «землю» в «Старике и море» Хемингуэю не удалось; да и не в этом в конечном счете была его задача. Старик при обобщающей значимости его фигуры, далеко не выходящей за рамки повседневности, все-таки скован по рукам и ногам «земным притяжением», находится в цепкой власти земных невзгод — и ни на минуту не становится символическим образом в строгом смысле слова. Если попытаться представить возможное соотношение между евангельским образом и героем Хемингуэя, то скорее не их общность, а противопоставление заложено в безысходном одиночестве Сантьяго, которому не на что уповать и не во что верить, кроме самого себя. О первом, по преданию, было сказано: «се — человек», о своем же герое автор «Старика и моря» говорит: «Человек — это не бог весть что рядом с замечательными зверями и птицами».

Старик любит животных, жалеет птиц, рыб, черепах. Даже юного Манолина, единственного друга своего, он любит так же, как львят. И тогда совершенно естественно воспринимаются мысли старика о том, что у него такое же сердце, как у черепахи, а настойчивое сближение воли рыбака с фантастическим упорством рыбы усугубляет это тождество. Возникает тема пантеистического слияния, нерасторжимого единства человека с природой. Но характер этой близости с окружающим миром не позволяет все-таки вырваться герою Хемингуэя за пределы одиночества. Ключевая фраза рассказа гласит: «Старик рыбачил один на своей лодке в Гольфстриме». И по-

том: «Старик поглядел вдаль и понял, как он одинок». И «непобедимость» Сантьяго не приносит ему победы.

Конечно, нам импонируют сила этого человека, его упорство, мужество, он ни за что не признает себя побежденным, пока бьется сердце. «Забудь о страхе и побольше верь в свои силы,— сказал он». Или: «Я ведь говорил мальчику, что я необыкновенный старик,— сказал он.— Теперь пришла пора это доказать». И чуть раньше: «Хоть это и несправедливо,— прибавил он мысленно,— но я докажу ей, на что способен человек и что он может вынести».

Как видно из подобных лейтмотивов, перед нами программа активной позиции человека в мире, и все-таки при этом не оставляет ощущение, что это — не подвиг, а скорее подвижничество. Сантьяго непобедим в упорном стремлении быть человеком, он словно понимает общезначимость своих поступков, пусть это и происходит в открытом море под пустым небом, ибо все, что он делает и говорит,— своеобразное откровение наподобие жития святого.

Но он лишен божественной благодати и, следовательно, того покровительства высших сил, на которые можно себе позволить уповать. Он *обязан* быть сильным. Вот — пафос характера старика. И все-таки в подобном категорическом императиве заложена и слабость, заложено привнесение некоей силы, действующей уже как бы извне, и возникает вопрос, зачем *должен* он победить рыбу, выдерживая нечеловеческие испытания; почему он «*должен* верить в свои силы», зачем рыба в свою очередь «*должна* тащить лодку, пока не умрет». И не натянутая леса, изуродовавшая руки старика, связывает рыбака с рыбой, а этот категорический императив, почти трансцендентальное долженствование. «Ведь мы плывем рядом, накрепко связанные друг с другом»,— думает он.

Когда наступает трагический финал, который старый рыбак пытался отдалить от себя, уповая на веру и надежду в благоприятном исходе трагического единоборства, и жизнь поворачивается к нему пустотой мрака и небытия, возникает другой вопрос: «Кто же тебя победил, старик? — Никто,— отвечает он сам себе». Последнее, за что он держится, это спасительное для него «*никто*».

Герой знает, что не имеет права сдаться, ибо «человек не для того создан, чтобы терпеть поражения... Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Поэтому его победитель вовсе не «некто», но «никто». Идея непобедимости человека оборачивается характерным для писателя парадоксом. Он победил прекрасную рыбу, достойного соперника, олицетворение прекрасной и всесильной природы, однако в свою очередь оказывается побежденным, а его победителя (этого *никто*) как бы и нет в непрекращающейся борьбе вселенских сил. Всякий, будь то, например, акулы или неблагоприятные человеку обстоятельства, в свою очередь будут побеждены и преодолены идущей в мире бесконечной сменой противоборствующих начал. И долг каждого быть на высоте предъявленных ему требований, быть в твердой убежденности, что необходимо выстоять до конца, исполнить свое предназначение и только тогда уступить место другим, идущим на смену силам.

Как тут не вспомнить своеобразную перекличку и одновременно переакцентировку гомеровского эпоса, когда Одиссей, ослепивший циклопа, на вопрос последнего, как зовут его победителя, кто же он такой, одержавший над ним верх, отвечает то же самое — красноречивое: «Никто!» При текстуальном совпадении сказанного смысл поведанного Гомером и Хемингуэем противоположен или, как принято говорить, представляет «оппозиционную пару». В греческом эпосе мифическое чудовище, живущая в нем космологическая сила, враждебная людям, уступает находчивости, натиску греческого героя и сталкивается с недоступным ее пониманию определением победителя, хотя сам человек прекрасно знает совершенное им. У Хемингуэя происходит перемена местами противоборствующих сил. Человек охвачен недоумением перед силами, враждебными, непонятными ему. Не он непонятное *никто* для побежденного им, а они, эти противоборствующие ему силы — оказываются грозным и неуловимым: *никто*.

В «Старике и море» отражен тот мир, в который человек брошен на безысходное существование. Герой — жертва царствующего вокруг него разобщения и носитель его в себе самом. Единственное, что остается на его долю,

что может поддержать его,— это жизнь природы, это мир прекрасных животных и замечательных рыб, которые лучше людей в своей первозданности. Но и над ними тоже тяготеет проклятие, тот же рок, что и над Сантьяго. Мир раздираем теми же извечными антагонизмами борьбы за существование, что и человеческое общество: и чтобы быть — все живое должно отстаивать себя в борьбе и, следовательно, участвовать в вакханалии взаимоуничтожения.

И любовь к природе, пантеистическая растворенность старика в мире, его ощущение внутренней близости с морем и звездами, с обитателями океанов и материков, с рыбами и львами — в конечном счете оборачиваются тем же беспощадным и всепроникающим разобщением живого, внутри которого каждый сам за себя и все против всех: «Рыба — она тоже мне друг,— сказал он,— я никогда не видел такой рыбы и не слышал, что такие бывают. Но я должен ее убить»,— говорит Сантьяго. И мысль эта разрастается чуть ли не до космических масштабов: «Нет, что ни говори, нам еще повезло... как хорошо, что нам не приходится убивать солнце, луну и звезды. Достаточно того, что мы вымогаем пищу у моря и убиваем своих братьев».

«... Как хорошо, что нам не приходится убивать звезды!» — повторяет он снова, и этот мотив — сильный эмоциональный образ, построенный на парадоксе, как и вся поэтика «Старика и моря».

Сантьяго действительно чужд миру, в котором живет, цивилизации, его окружающей, мировым катаклизмам, бушующим на земном шаре. Жизнь старика и его идеалы «не от мира сего», но они не ведут и «в мир иной», к иному строю жизни. Старик счастлив, когда видит львов во сне, ему хочется представить себя одним целым с природой, противопоставленной чуждой ему цивилизации. В свою очередь тяга маленького мальчика, привязавшегося к старику, еще сильнее подчеркивает всеобщность разобщения и инстинктивный страх человеческого сознания перед собственным одиночеством. Это — невольный жест живого, стремящегося к мудрой объективности естественного, природного начала, проступающего для мальчика в опыте старика, в его жизни, подчиненной

своеобразному внутреннему долженствованию, категорическому императиву, не поддающемуся четкому определению.

Для Хемингуэя человеческая сущность совпадает с природным бытием, и антагонизмы внутри человеческого существования оказываются зеркальным повторением глубинных антагонизмов в природе, мироздании. Дела же человека и то, что определяет его родовую сущность, данную культуру, данную цивилизацию,— истинны в той мере, в какой они отвечают этой природной необходимости бытия, и призрачны, как только выходят за эти рамки.

При первом беглом взгляде многое может показаться близким в этой позиции к шолоховскому пониманию отношений человека и природы. Луначарский отмечал, что Шолохов наиболее силен в изображении повседневного уклада жизни, который зиждется на фундаментальном основании тысячелетий [74]. В «Тихом Доне» природа входит в многовековой строй человеческого существования неотъемлемым и весьма значимым слагаемым. Прямой смысл названия эпопеи — «Тихий Дон» задает тональность произведению, в котором жизнь природы вписывается и в общую композицию, и в характеры изображаемых людей. «Тихий Дон» — это прошлое, которое уходит безвозвратно в небытие под грохот социальных бурь XX в. Название «Тихий Дон» выполняет и поэтическую функцию, которая позволяет писателю сориентировать свой художественный мир и расставить необходимые акценты в повествовании.

Переносный смысл названия эпопеи строится на контрасте устоявшегося природного и вздыбленного социально-исторического уклада. Закрепляется антитеза между жизнью уходящей и революционной динамикой борьбы за новый строй жизни. Шолохов показывает одиночество Григория Мелехова — человека страшной судьбы, человека, ищущего правду истории не для себя одного, но не сумевшего отыскать ее на дорогах революции. Писатель

---

[74] *А. В. Луначарский.* Русская литература после Октября. Цит. по: *Н. Трифонов.* Луначарский о Шолохове.— «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 150.

в художественную логику образов включает философию природы; жизнь народа и жизнь природы оказываются целостным космосом, окружающим его героев и входящим в них.

Мучительные метания, ожесточающие и опустошающие Григория Мелехова, приводят его к тому, что он оказывается на обочине исторической дороги, на околице родного села, всем чужой. В финале возникает тема отчуждения Мелехова от природы, от родной земли, от ясного солнца и «как выжженная солнцем степь, черна стала жизнь Григория...»

И тут же предложенное сравнение превращается в развернутый образ: «Ранней весною, когда сойдет снег и посохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жарко пожирает он сухой аржанец, взлетает по высоким будыльям татарника, скользит по бурым верхушкам чернобыла, стелется по низинам... И после долго пахнет в степи горькой гарью от выжженной и потрескавшейся земли. Кругом весело зеленеет молодая трава, трепещут над нею в голубом небе бесчисленные жаворонки... А там, где прошли палы, зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся земля...»

Это и конкретный ландшафт, картина родной природы, и поэтический аккомпанемент внутренних переживаний героя, и мистерия жизни большого мира, и страшный символ опустошения и отторжения героя от народной жизни, от верно понятого исторического смысла совершающихся событий. Срыв героя с прочной почвы под ногами сопровождается и внутренним конфликтом его с окружающим миром, и образ природы входит теперь в повествование по контрасту, звучит на самой высокой ноте.

Слияние человека с природой у Хемингуэя так или иначе ассоциируется с уходом его от жизни общества, от городской жизни и даже во многом от цивилизации вообще, выступающей в виде искаженного результата общественного развития. Разрыв с обществом, с правдой истории, с общественным деянием для Шолохова обязательно ведет и к разрыву с природой.

Отмеченная выше содержательная особенность произведений Шолохова и Хемингуэя становится конструктив-

ным моментом жанровой организации, и находит выражение в стиле. Определим свойства стиля «Старика и моря» условными обозначениями — «*локальность*» и «*диалогичность*» — и попробуем объяснить то, что за этим стоит. Прежде всего, что следует понимать под «локальностью» стиля Хемингуэя? Естественно, что термин этот во многом метафоричен, приблизителен, но он «схватывает» существенные стороны творческого метода писателя. В какой-то мере за ним стоит «избирательность» стиля, но избирательность, которая предполагает отбрасывание всего лишнего, того, что чуждо ему и не «помещается» в нем. Эта локализация происходит на уровне стиля и, естественно, захватывает все уровни произведения. Происходит сужение исследовательского луча, направленного писателем на предмет изображения с тем, чтобы достигнуть его глубинного фокусирования, сосредоточения максимума художественной энергии в одной точке.

В повестях Хемингуэя ключевое слово выносится подчас в заглавие, подчас замыкает повествование ударной репликой. В больших произведениях писателя повторы ключевого слова или выражения приводят к композиции концентрических кругов, стягивающих главную мысль, самое важное для писателя в жизни — в центр. В «Старике и море» таких лейтмотивов целая серия: это — «необыкновенная рыба», «большая рыба», о которой старик сначала говорит с мальчиком, с которой он вступает в упорное единоборство, любуясь ею и победив ее в конце концов. После схватки с акулами он видит лишь оставшуюся «белую обнаженную линию ее позвоночника и темную тень головы с выдающимся вперед мечом». Следующий мотив — «необыкновенный старик», «человек, который не сдается», «самый лучший рыбак на свете». Затем — мотив борьбы, стойкости, победы-поражения, мотив львов, мотив природы — моря, луны и звезд, мотив мальчика, наконец, мотив города и всего, что с ним связано и что так чуждо старику.

Это мотивы-синонимы многих других обычных явлений, происходящих в мире.

Локализация находит выражение и в отмечаемых исследователями «умолчаниях» и «недоговоренностях» у

Хемингуэя[75]. Концентрация художественной энергии в одной точке прекрасно выражена фразой: «Теперь не время думать про бейсбол,— сказал себе старик.— Теперь время думать только об одном. О том, для чего я родился». В открытом море, встретив рыбу, которую ему необходимо поймать, старик говорит, что ему следует думать о том, для чего он родился. Казалось бы, логика фразы нарушена. Старому рыбаку надлежит сосредоточиться на том, как поймать рыбу. Но мысль сформулирована писателем таким образом, что ее можно понять и иносказательно: удивительно точная и щедрая в профессиональном отношении картина единоборства старика с «необыкновенной рыбой» преследует, по существу, одну цель — выявить смысл человеческой жизни.

Говоря об этой концентрации локального изображения жизни, о нахождении «точки, к которой приложены большие силы», мы приходим к таким свойствам хэмингуэевского повествования, как умолчание и подтекст, в котором существует то, о чем не говорится, а также перерастание предельно конкретного стилевого образования в символически обобщающее. Вспомним концовку произведения. После сцены с туристами, чуждыми сущностям жизни и природы, следует энергичный и многозначительный финал: «Наверху, в своей хижине, старик спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старику снились львы».

Слова, в которых предельно обнажен прием «освобождения от всего лишнего». Отсюда проистекает фрагментарность стиля Хемингуэя, она усугубляется короткими фразами повествования, усиливающими эффект разобщения. И поэтому необходимо придать быстрой смене фраз монолитность, удержать в рамках единства только с помощью напряженного, внутренне динамического повествования, а в нем — «мускульное ощущение мира». Повествование быстро переходит в монолог, монолог в диалог, и через все проходит, развиваясь, нагнетение организующих целое тем-лейтмотивов (в «Старике и море» —

---

[75] *И. Кашкин.* Хемингуэй.— В кн.: *Э. Хемингуэй.* Смерть после полудня. М., 1934, стр. 21; *Он же.* Хемингуэй. М., 1966, стр. 174.

это победа-поражение; побежден, но не покоряюсь; «grace under pressure»).

Но освобождение от лишнего может таить и серьезную опасность, если за рамками темы оказывается и не только лишнее, но лишним представляется то, чего не знаешь. В таких случаях могут возникнуть пустоты и разрывы. Опустить ненужное, которое знаешь,— долг писателя, но где гарантия, где критерий, что и неизвестное писателю и не понятое им остается вне поля яркого исследовательского луча? Вспомним: «Мир был ясный и четкий, лишь слегка затуманенный по краям» («Фиеста»). Но что там дальше, где марево начинает сгущаться? Мир ведь безграничен, он продолжается и там, где нет этой четкости и ясности, царящей в ярком луче света. Мир и есть тот айсберг, семь восьмых которого скрыты от прямого взгляда.

Второй чертой стиля Хемингуэя является его внутренняя расчлененность, его диалогичность, если можно так сказать. Разобщение — как принцип существования людей — закреплено в стиле рассказа, почти целиком построенного на монологе старика в открытом море. Мысль его, предоставленная самой себе, свободно развиваясь, выделяет все новые и новые несовместимые в себе противоречия. Каждая фраза, каждый абзац, при всей видимой слитности, демонстрируют заостренную диалогичность, звучат как диссонанс, как столкновение встречных потоков.

Так, например, выглядит фрагмент монолога Сантьяго, если ничего в нем не меняя, расположить композиционно в виде двух голосов:

« — Представь себе: человек что ни день пытается убить луну!

— А луна от него убегает.

— Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем?

— Нет, что ни говори, нам еще повезло.

Потом ему стало жалко большую рыбу, которой нечего есть, но печаль о ней нисколько не мешала его решимости ее убить.

— Сколько людей она насытит!

— Но достойны ли люди ею питаться?

— Конечно, нет. Никто на свете не достоин ею питаться».

Единое повествование сложено из парадоксально несовместимых в своей основе элементов. Разговор старика с самим собой превращается то и дело в кричащие диссонансы и контраверзы.

Но не натяжка ли, не произвол ли исследователя продемонстрирован нами при таком несколько бесцеремонно самовольном обращении с авторским текстом? Возьмем еще ряд примеров, подтверждающих выделенную нами закономерность:

« — Если бы кто-нибудь послушал, как я разговариваю сам с собой, он решил бы, что я спятил,— сказал старик.— Но раз я не спятил, кому какое дело? Хорошо богатым: у них есть радио, которое может разговаривать с ними в лодке и рассказывать им новости про бейсбол».

«Теперь не время думать про бейсбол,— сказал себе старик,— Теперь время думать только об одном...»

Идут противоположные и по смыслу и по волевому характеру реплики, как будто разговаривают двое. Однако при этом соответствующее разграничение формально не выделено, все, казалось бы, дано единым потоком, хотя в зависимости от того, что сказано вслух и что подумано про себя,— смысл меняется, и потому в отдельных случаях писатель все-таки вынужден использовать графическое закрепление: в одном случае — прямая речь — дана в тире, в другом — внутренний монолог — в кавычках.

Особенно ярко выделено это обособление двух смысловых потоков в едином внутреннем речевом потоке в «Снегах Килиманджаро», где столкновение — несогласованность, диалогичность мышления одного и того же человека — становится моментом в композиционной организации повествования, требует введения, наряду с текстом, набранным обычным шрифтом, фрагментов, набранных курсивом.

В «Старике и море», наряду с формально выделенной прямой речью, разговором вслух старика с самим собой, идет внутренний монолог, речь про себя, в которой, как уже было показано, в скрытом виде, формально

не выраженно присутствуют как бы диалогические фрагменты внутри единого повествовательного потока.

Перед нами повествование, разноречивое в своей основе. Оно движется в форме вопросов и ответов, то внутреннего столкновения тезиса и антитезиса, то нагнетания доводов, идущих в общем направлении, но плюралистичных по характеру, а то и по форме выражений, в которых запечатлен как бы жест отталкивания, разобщения. Приведенные примеры демонстрируют локальность и внутреннюю разобщенность повествования у Хемингуэя.

Цельной концепции Хемингуэя противостоит иная трактовка человеческой личности, иное соотношение человека и мира, последовательно и развернуто выраженные художником социалистического реализма. Человек и народ, народ и история — сквозная проблематика, тематика и внутренняя образная логика всего творчества Шолохова. Но обратимся к некоторым конкретным фактам ее реализации в рассказе «Судьба человека».

Оба писателя — Шолохов и Хемингуэй — написали в чем-то близкие, утверждающие гуманистические ценности произведения и вместе с тем как бы полемизирующие между собой. «Старик и море» и «Судьба человека» — два ответа на актуальнейшие проблемы XX в. Небольшие по объему произведения, написанные в жанре притчи, по форме, близкой к сказу, к повествованию от первого лица, обладают общей проблематикой. В центре каждого произведения стоят мужественные, умудренные жизненными испытаниями люди во многом трагической судьбы и героического подвига.

Но при всей близости по проблематике и жанрово-характерологическим признакам — как различны эти художественные миры! Девизом героя Хемингуэя может быть: *выстоять в безнадежности.* Девизом героя Шолохова — *жить для преодоления безнадежности.* И вытекающие отсюда расхождения в строе и в смысле этих произведений обнажаются по мере погружения в содержательную форму стиля названных рассказов.

Внешняя коллизия у Шолохова созвучна коллизии рассказа Хемингуэя. Соколов стоит с глазу на глаз с фантастически злой силой в фашистском лагере смерти,

он предоставлен сам себе. Казалось бы, как и у старика в единоборстве с рыбой, в столкновении Соколова с немецким комендантом все зависит от его выносливости, мужества, силы воли. И все же одиночество Андрея Соколова в этой сцене, его трагическая опустошенность после потери на войне самых близких людей не позволяют поставить его в один ряд с героем Хемингуэя. Соколов — один, он даже «неизбывно» одинок, но он ни в коем случае не может быть отнесен к категории одиночек.

В эстетической тональности образ Соколова скорее ближе к фольклорным образам. Соколов — воплощение родного ему мира, народного начала, он — сродни эпическому богатырю. И если у Хемингуэя в парадоксе со львами, которых надо убивать, иначе они разорвут тебя, природа и общество смыкаются в разобщении, то в парадоксе Шолохова вырванный из жизни человек остается ее полпредом даже один на один со смертью в кошмарных условиях фашистского лагеря. Его физическая выносливость, природная сила, его устойчивость в беде символизируют слитность героя с народной жизнью, с родиной, которую он представляет в неравной борьбе.

И близкие произведения по мере вхождения в глубины стилевой организации, закрепляющей содержательные принципы того и другого повествования, оказываются все более и более контрастными по отношению друг к другу. Принципам «локализации» и «разобщения» или «диалогичности» в стиле Хемингуэя противостоят «эпический синтез» и «монолитность» или подчас «монологичность» повествования Шолохова.

Остановимся подробнее на этих чертах и конкретной их реализации в рассказе Шолохова. Хемингуэевская диалогичность «взрывает» внутренний монолог старика. У Шолохова мы имеем дело с повествованием, ведущим к унисонному звучанию голоса персонажа и «голосов» народной жизни, родной природы. Разнородные пласты речи героя, его слушателей, людей, о которых идет рассказ, и, наконец, самого автора, сплавлены в прочную синтаксическую конструкцию. В своей трудной исповеди Соколов говорит:

«Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: «За что же ты, жизнь, меня

так покалечила? За что так исказнила?» Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь! — и вдруг спохватился: ласково подталкивая сынишку, сказал: — Пойди, милок, поиграйся возле воды... Только гляди, ноги не промочи!» Полное горечи начало фрагмента и, казалось бы, безысходное опустошение — и полное заботы и ласки окончание. По существу разрозненные реплики удивительно «монологичны»: они даны одним дыханием в соединении речи персонажа и автора.

Повествование о целой жизни скреплено переживанием человека, которому ведомо и мужество и горечь хэмингуэевского старика, но который никогда не примет его одиночества. «Нельзя,— говорит Сантьяго,— чтобы в старости человек оставался один, однако это неизбежно». «Одному-то и курить и помирать тошно»,— говорит Соколов.

Итак, с одной стороны — монолог Сантьяго, его разговоры с рыбой в открытом море и диалогическое расщепление речевого потока повествования, только усиливающего обособление и одиночество героя, с другой — принципиальное сближение и слияние голоса героя, его слушателя и самого автора в единое целое. Если охарактеризовать общую тональность этого унисонного звучания, то она исключает единообразие и монотонность, потому что строится из столкновения двух тем. Одна из них — выражение огромной трагедии жизни народной в войне и трагедии самого Соколова, потерявшего жену, сына, дочерей, выражение глубокого человеческого горя. Глаза Соколова, «словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть»,— это не только характеристика человека, но и обозначение бед родной земли, на которую обрушился беспощадный шквал, невосполнимые утраты, и, пожалуй, как раз в этой связи особенно страшны «пустые глаза» Соколова. В них не только опустошенность человека, потерявшего все на свете, видевшего страдания родной земли, но как бы и глаза человечества, обратившего взгляд на самого себя: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила? Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке». Другая тема повествования — преодоление одиночества, ею обусловлено уди-

вительно сильное «соборное» звучание всех стилеобразующих элементов рассказа, нацеленных на воссоздание широкого дыхания народного мира.

Экспрессия преодоления страшных испытаний и потерь в единении голосов человека, народа и природы. Это единение несомненно свидетельствует об эпическом синтезе в повествовании. Оно получает дальнейшую разработку в монолитности стилевого целого произведения. Эпичность шолоховского стиля выступает в возникновении стереоскопического эффекта многомерности, глубины и объемности изображаемого. Писатель вводит в повествование рассказчика-автора, голос которого звучит в унисон с рассказчиком-героем. Слова о «пустых», «мертвых», «потухших» глазах принадлежат Соколову, а им предшествует вопрос автора-рассказчика: «Видали ли вы когда-нибудь глаза..?»

Вопрос обращен вовне рассказа, носит всеобщий характер. Исследователи неоднократно подчеркивали обилие и исключительное структурное многообразие вопросительных предложений в рассказе, причем особое место принадлежит вопросительным предложениям, имеющим утверждающе-обобщенную функцию, которую языковеды характеризуют как объединяющую и которая создает контакт между людьми [76].

Обращения Сантьяго к рыбе, к морю, к самому себе безответны, в них — жест одиночества, они — симптом разделения и разобщения, господствующего в мире. Вопрос же к тому, кто в состоянии дать ответ, выполняет функцию, которую в древнерусском языке выполнял звательный падеж; функцию притяжения, сближения и объединения, реальной коммуникации [77]. Реальная коммуникация — общение людей — противоположна коммуникации экзистенциалистской, которая предполагает обращение духа к самому себе или «я» — к экзистенции своего бытия, и тем самым она выражает непроходимое разделе-

---

[76] См.: *М. В. Глушкова.* Интонационно-выразительные средства в рассказе Шолохова «Судьба человека».— В сб.: «Вопросы русского языкознания». Саратов, 1961, стр. 342.

[77] См. об этом подробнее: *Н. И. Жинкин.* Вопрос и вопросительное предложение.— «Вопросы языкознания», 1955, № 3.

ние этого «я» со всяким другим «я»[78]. Требуя ответа, вопрос ведет к единению людей.

В повествование Шолохова входит авторское «мы» — «мы с товарищем», отсюда и особая эмоциональная окраска обращения героя к автору-рассказчику: «браток». Возникающее удвоение в организации повествовательного акта как бы не от одного лица поддерживается многочисленными оборотами вроде: «друзья-товарищи», «свой брат-шофер», «жена-подруга», «товарищи-друзья». Множественность голосов, но единый повествовательный жест, будь то авторское обращение к читателю («Видали вы когда-нибудь?»), повествование от автора («Два осиротевших человека...», «две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы») или прямая речь автора-рассказчика, речь рассказчика-героя, их диалог между собой. Удвоение рассказчика ведет за собой и удвоение героя. Рассказчик-автор, разговаривая с героем, говорит вместе с ним, он думает и судит обо всем так же, как и сам герой. В свою очередь чувства, настроения, побуждения, печали и надежды героя идентичны настроению автора. Таким образом, перед нами «замок», в котором сведены все своды произведения, его концепция мира и его жанрово-композиционные и стилевые средства; другими словами, его содержательный и конструктивный смысл. Но для нас важно не только то, что герой и автор мыслят в унисон, но и то, что они мыслят «целым миром», судьбами народными, судьбами родной земли. Они судят о происходящем с ними в масштабах и координатах целого мира. Для Соколова — идти в плен — «идти на заход солнца», а домой — «прямо на восход солнца», и эта ориентация по солнцу гораздо более содержательна в себе, чем может показаться с первого взгляда. Под угрозой смерти: «иду, на звезды поглядываю и прощаюсь с ними». Для автора и его героя мироздание, природа, человеческий мир — залог «вечного утверждения живого в жизни».

В поэтике существует понятие ключевого слова. Такое слово не просто обладает преимущественной частотой употребления, но скорее, наоборот, ударность слова

---

[78] *П. Гайденко.* Трагедия эстетизма. Опыт миросозерцания Серена Киркегора. М., «Искусство», 1970, стр. 126—140.

сигнализирует о его особой значимости в художественной системе, причем значимости, которая не всегда осознана самим автором, по крайней мере во всех возможных поэтических проявлениях и семантических разветвлениях. Лишь анализ текста может выявить объективные, в тексте зафиксированные смысловые связи, смысловые «натяжения», пронизывающие художественный мир.

Интересно отметить доминирующее над другими эпитетами в рассказе Шолохова положение эпитета «белый» — как по частоте употребления, так и по богатству смысловых и поэтических оттенков. Это — «белые, как мел, губы» Ирины и еще раз — ее «белые губы», «белесые» брови мальчика, и сам Ваня «весь белый», это — белые облака, хлопья лошадиного пота, тугие белые паруса, «беленькая рубашонка», «поседевшие мужчины», не говоря уже о потенциальном присутствии этого определения, когда речь идет о соли, снеге, снежках, молоке, костях, зубах, бязевых исподних рубашках, простынях и т. д. В этом ряду эстетически значимо звучит и название места формирования части Соколова — «Белая церковь». Комендант лагеря — «весь какой-то белый: и волосы на голове белые, и брови, и ресницы, даже глаза у него были белесые».

Казалось бы, все перечисленные объекты носят столь разнородный характер, что попытка найти некий общий знаменатель невозможна, ибо из приведенных примеров видно, что они носят или эстетически нейтральный характер или нейтрализуют друг друга. Но в повествование дважды, в начале и ближе к концу, входит словосочетание «белый свет». Им «намагничены» все остальные элементы общего ряда. Оно окрашено определенным эстетическим зарядом в силу народно-поэтической традиции, из которой и пришло, в силу возникающего соотнесения с аналогичным по характеру рядом «чистое поле», «ясное солнышко» и т. д. В одном случае в смысловом значении всей фразы словосочетание носит чисто служебно-информативную функцию: говорится о сердце, которое «так схватит и прижмет, что белый свет в глазах меркнет». В другом случае — фраза, в которой встречается интересующее нас словосочетание, имеет действительно ключевое для понимания внутренней тональности значение:

«били за то, что ты русский, за то, что на белый свет еще смотришь»...

Один смысловой оттенок этой фразы: нельзя бить человека за то, что он смотрит на белый свет, за то, что он русский. Но второй смысловой оттенок заключается в констатации этого факта и в утверждении соотнесенности человека, осознаваемой Соколовым, со всем белым светом, соотнесенности, которая позволяет ему быть открытым жизни, чувствовать особенно крепко внутреннюю кровную связь с жизнью, с породившей его землей, с родиной.

И принцип единения на содержательном уровне образа, выступающий как его идейная направленность, на уровне формообразующем выступает как слитность, связность, идиоматичность стилевых элементов, которые характерны вообще, для народно-поэтической традиции с ее постоянными эпитетами, повторениями, лейтмотивами, которые характерны и для рассказа Шолохова («большие руки» Соколова). Эту слитность и плавность речевого потока демонстрируют и парные эпитеты, которых, кстати сказать, нет у Хемингуэя и которых весьма много в «Судьбе человека» — «большие, черствые», «сухие, искривленные», «дружная и напористая» и т. д. Языковеды, приводя эти примеры, обычно указывают на функцию нагнетания [79], к которому прибегает писатель, но, думается, что синтаксическая, интонационная, соединительная функция здесь имеет гораздо большее значение.

Невыясненную еще достаточно полно художественную функцию выполняет в рассказе вступление и заключение с развернутым образом весенней картины «трудной» природы. «Голос», который в метафорическом иносказании жизни земли, воды и неба вливается в общее звучание рассказа. Отсюда возникает мотив «извечно юного аромата земли». Природа, весна, «небушко», «грудастые облака», даже «лужина» — это все свое, родное, противостоящее темным силам насилия, войны, смерти и той «чужой, немецкой земли», куда угоняют в плен. Этот контраст «своей» и «чужой», «родной» и «немецкой» земли — не

[79] *Б. С. Тури.* Лингво-семантическая функция эпитетов в рассказе Шолохова «Судьба человека».— «Наукові записки Ізмаільского держ. пединститута», вып. 3, 1962, стр. 155.

природного, естественного происхождения, за ним стоит та беспощадная борьба, которая идет в мире за жизнь против смерти. И в этой борьбе природа едина с деяниями людей. Автор-рассказчик, герой и природа, которая их окружает, словом, «белый свет» оказываются в удивительном соответствии с общим настроением, с эмоциональной тональностью рассказа. Отсюда монолитность повествования — три партии в едином звучании.

«Мы закурили. В залитом полой водой лесу звонко выстукивал дятел. Все так же лениво шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, проплывали в вышней синеве облака, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовившийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни».

Через рассказ отчетливо проходит сближение одиночества человека и тишины в природе, особенно в ночи, и горячего солнечного света с общностью и близостью людей, с братской их общностью. В этом контексте звучащее несколько неуклюже признание Соколова, что он «познакомился» со своим новым сыном, приобретает особый смысл. Подобно герою-рассказчику, говорящему о мальчике-сироте: «мой новый сынок», автор-повествователь заключает о самом Соколове: «чужой, но ставший мне близким человек».

Соколов, рассказывая о бедах, одиночестве и горе, все время говорит о злой ночи, когда же он повествует о своей жизни автору рассказа — вокруг них кипит весна, светит яркое солнце. Оно освещает это сближение, «породнение» незнакомых людей, и этот процесс и выделен художественным курсивом, благодаря повествованию о двух осиротевших людях. И хотя это Соколов говорит: «Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать»,— категоричность и императивность суждения делает его одновременно и собственно авторским суждением. Происходит переосмысление вековечно русского «сироты», ибо не слабость и одиночество, а закаленность испытаниями стоит теперь за ним — и «вся держава на них оперлась».

Вот почему Шолохов, прибегнув к сказовой форме, не идет в русле современного повествования, в котором образ природы (в том числе и в *сказовых* формах Хемин-

гуэя) по необходимости сокращается в соответствии с условиями разговорной речи, не допускающей обширных описаний. Писатель осложняет сказ большой экспозицией и концовкой о встрече автора и рассказчика, в разговор которых на равных правах входит «партия» природы. Природа — не характеристика места действия, не фон и тональность для всего последующего рассказа, а его эпический двойник.

Как свойственно Шолохову, он находит устойчивость в стилистическом воссоздании «эпического состояния» мира. Герой его и вбирает в себя весь мир, и представляет его в себе и собой, именно представляет, он — не просто олицетворение сил большого мира, родины, народа, которые за ним, он — представительствует от них, выражает их собой. Между ним и миром, между ним и окружающей его природой есть нерасторжимое единство, «эпическое тождество», которого нет в творчестве Хемингуэя не только в «Старике и море», где, как мы видели, оставался один на один с природой человек и сталкивался с трагически неразрешимыми антагонизмами, но и в «Снегах Килиманджаро», в «Зеленых холмах Африки».

Сантьяго у Хемингуэя мыслит себя не вместе с природой, а внутри нее. В результате этого происходит не объединение человека с большим миром, а растворение его в нем в качестве равнозначной его части со всем живым миром и демонстрирующим лишь универсальность безысходного одиночества всего живого: «Большинство людей бессердечно относится к черепахам, ведь черепашье сердце бьется еще долго после того, как животное убьют и разрежут на куски.— «Но ведь и у меня,— думал старик,— такое же сердце, а мои ноги и руки так похожи на их лапы».

Что же все-таки понимается нами под этим эпическим синтезом в стиле Шолохова? Писатель свободно сводит вместе образования обоих видов. Он пишет о «грудастых облаках» в блеклой синеве и о «светлых, как небушко, глазах» героя. Причем общий знаменатель натурморфического и антропоморфического ряда выявляется в активно-экспрессивной роли таких форм, как «грудастые», «небушко», которые несут эстетически ударную нагрузку.

У Хемингуэя человек природы — старый рыбак — вместе с тем и ее антагонист. Он живет по законам природы, как живут море, рыба, львы, о которых он мечтает, но он находится и в постоянной борьбе с ними за свое собственное существование.

У Шолохова в «Судьбе человека» речь идет о людях города, но природа — не только фон, аккомпанемент, сопровождающий рассказ шофера о его жизни, пока он сидит со своим слушателем на берегу разлившейся реки, а и составная часть мировосприятия и миропонимания говорящих. Было сказано о единении жизни героя и жизни народной. Оно присутствует уже в самой речи персонажа, в поэтических традициях повествования, в фольклорной подоснове многих образов. И именно через народное мировосприятие в повествование входит и жизнь природы как одно из измерений бытия шолоховских героев.

Мы читаем о руке «твердой, как дерево», о детской памяти «как летней зарнице». Жена Андрея «все дрожит, будто подрубленное дерево» и прижимается при расставании к мужу, «как лист к ветке», сам Соколов стоит и качается из стороны в сторону, «как тополь в бурю». Особенно нагнетены эти формы в суждениях Соколова о своем «новом сынке» — Ванюше, «грязном как прах», но с глазенками, «как звездочки после дождя». Он сравнивается то с «мелкой птахой», «со свиристелем», «с воробьем под стрехой». Он «взбрыкивает, как козленок», «дрожит, будто травинка под ветром», «щебечет, как воробушек».

Шолохов в некоторых случаях прибегает к эффекту недоговоренности или умолчания, но смысловое, семантическое наполнение этого средства оказывается иным в художественном целом, организованном на иных принципах видения и понимания мира, чем у Хемингуэя. Так, не вызывает сомнения, что в исповеди Соколова на многое лишь указывается. Соколов умалчивает о великом в своих поступках и непроизвольно подчеркивает именно бытовую, повседневную внешнюю сторону в них. Хотя о другом, о враче, например, может сказать легко и свободно: «свое великое дело делал». Таково и косвенное указание, как бы художественный намек на то, какой смысл вкладывает автор в повествование героя: «понача-

лу жизнь моя была обыкновенная», тем самым давая читателю право думать о необыкновенности последующих поступков и дел героя. Недоговоренность, отмеченная нами, мотивирована правдой характера, изображенного в рассказе, но она необходима автору для раскрытия без подчеркивания и словесного описания одного из характернейших свойств и качеств русского национального характера.

«Судьба человека» написана в форме сказа-исповеди от первого лица, и соединение этих двух жанровых особенностей вместе позволяет писателю придать неожиданно большое художественно-смысловое значение приему умолчания. Андрей Соколов не живописует свои подвиги, а скорее не договаривает, умалчивает о них в полном соответствии с присущей сильному характеру природной скромностью, нелюбовью к громким словам, бахвальству. Наиболее подробно он рассказывает о столкновении с немецким комендантом лагеря и скороговоркой упоминает о подлинно героическом содержании своего поступка — получив хлеб, «донести ребятам и разделить всем поровну».

Таким образом, умолчание в повествовании Шолохова способствует движению мысли вширь, связывает каждое явление с кругом явлений неизмеримо более крупных масштабов, стоящих за ним.

Рамки изображаемого и неизображенного, вынесенного в подтекст, в повествовании Хемингуэя совпадают. Прием недоговоренности, умолчания у американского писателя не способствуют созданию широкого контекста, как у Шолохова, а своеобразно углубляет смысл того, о чем говорится в самом тексте.

Хемингуэй стремился в образе старика создать всечеловека, образ, лишенный локальных, временных примет. Он освобожден от всего этого, чтобы стать всем в художественном мире, стать символом человека вообще и, может быть, и всего человечества. Но чем значительнее степень его «вознесения» над всеми, тем изолированнее фигура героя от мира, от других людей, от повседневности, от конкретной истории и опыта народной жизни в ее реальной перспективе.

К долговечным силам человеческой жизни обращен герой Хэмингуэя, который несет в себе атмосферу эпохи,

но своими корнями уходит в самые глубинные слои единения и противоборства человеческой натуры с породившим его и враждебным ему окружением. И потому историческое время человеческого бытия выключено из конструкций Хэмингуэя как некий общий фон вневременной природы.

Произведение Хэмингуэя — притча, миф. У Шолохова — сказ, быль, легенда. Они дают свою концепцию мира и человека. В «Белом пароходе» Ч. Айтматова сказочность сегодняшнего дня сливается воедино с преданием-сказкой, сохраненной историей, памятью и сохраняющей народные идеалы. Мальчик умеет видеть в камнях добрые и злые существа, многие из них кажутся ему «не простыми»; вьюнки могут рассказывать сны и открывать глаза, ширалжины — быть верными друзьями, а бодяк — живучей злой силой, облака же способны «выделывать все, что ты задумаешь» и даже «самый обыкновенный портфель может быть и необыкновенным». Это тоже от сказки, от скрещения событий на грани двух миров. «Необыкновенный самый обыкновенный» предмет и вводит нас в мир сказочных превращений, предметов-оборотней.

Сказка Расторопного Момуна повествует о легендарном прошлом целого народа, о рогатой Матери-оленихе, спасшей двух маленьких детей после избиения всего племени. Она покровительница народа, олицетворение лучших эстетических представлений, выработанных многовековой народной историей. Дед с его поэтическим миром природы, с легендарными преданиями приучил мальчика к поэтическому ви́дению окружающего мира, имеющего свое значение, смысл и особую человеческую ценность. В сознании мальчика из столкновения окружающей его действительности и поэтической жизненной мечты возникает по-детски наивная прекрасная картина мира, в котором живут *вместе* Белый пароход — символ современной жизни, большого мира вокруг пастушеского кордона в киргизских предгорьях — и Рогатая Мать-олениха, и автолавка, и дикие, «необыкновенные» камни.

Сказка мальчика и сказка деда становятся сказкой самого писателя, который напишет об осени, как о живом существе: она «незаметно прокрадывалась в горы со сжатых полей и принималась шнырять кругом. И там, где она

пробегала, рыжела трава, рыжели листья в лесу». Писатель обильно использует сказочную магию чисел: на кордоне — три двора, в них три женщины, в горы приходят три марала, мальчик должен знать семерых отцов, в жертву умершему хану приносят девять кобылиц, девять быков, девять овец. Момун — почти сказочный неудачник и чудак, Орозкул — во многом фольклорный обжора и злодей.

За чисто внешней, и в этом смысле формально-стилизаторской сказочностью стоит глубоко современное представление о мире. В жанре сказки существует определенный «код» в расстановке противоборствующих сил, то же у Айтматова — симметрическое соотнесение в сознании мальчика двух сказок, в тональности которых и дано все повествование: «У него было две сказки, одна — своя, о которой никто не знал, другая — та, которую рассказывал дед,— начинает свое повествование автор.— Потом не осталось ни одной. Об этом речь».

Две сказки мальчика и деда — два полюса большого мира, в котором живут герои Айтматова и олицетворением которых являются образы-символы Рогатой Матери-оленихи и Белого парохода. Они представительствуют как бы от прошлого и будущего, жизни города и жизни леса, гор, неба, традиций народа и его современности. В зависимости от этих двух измерений происходит соответственно «поляризация» всей образной системы.

В сферу Белого парохода включаются автолавка, приезжающая на кордон, и новый портфель, купленный дедом своему внуку, сильные машины и веселые шоферы. Белый пароход ассоциируется в воображении мальчика с родным отцом — матросом, которого он не знает, и с далеким городом, где живет мать с другой своей семьей. Белый пароход не только символ нового мира, современности, но и олицетворение самой затаенной глубокой мечты мальчика, возможности счастья и прекрасной жизни, создаваемой руками людей. «Белый свет» у Шолохова и «Белый пароход» у Айтматова — это большой мир человечества.

В сферу Рогатой Матери-оленихи входит жизнь природы, окружающей мальчика, камни, травы, растения. Но это не только мир природы. Олениха приходит к мальчи-

ку из сказки деда, из легенды как олицетворение трудных судеб и трагической истории родного народа. Мир Белого парохода — это мир отца мальчика, а мир Рогатой Матери-оленихи — мир деда. Мальчик ищет защиты от бед, преследующих его, и у оленихи и у молодого совхозного шофера. В этой сложной симметрии образов возникают силы притяжения и отталкивания.

В сказке рябая Хромая Старуха и ее мир противостоят Рогатой Матери-оленихе и жизни, которая стоит за ней. В жизни мальчику говорят: «Теперь учись,— а не осилишь грамоту — останешься с дедом навек в горах...» *Или — или.*

Предложенные антитезы совсем не просты и неоднолинейны, как этого можно было бы ожидать от сказки. Рябая Хромая Старуха — исполнительница злого приказа хана вдруг в напутственном слове Рогатой Матери-оленихе оказывается Большой Мудрой женщиной и спасает детей от гибели. И, наоборот, дед Момун, который делает все, чтобы мальчик жил весело, радостно, учился и рос,— в конце повествования невольный виновник смерти прекрасной оленихи и тем самым любимого внука.

На стыке двух миров сказки прошлого и сказочности настоящего, за которыми легко читается большая правда народного бытия, появляется образ мальчика-рыбы в повествовании Айтматова, своеобразный образ-медиатор, посредник между мирами Белого парохода и Рогатой Матери-оленихи. Мальчик мечтает, превратившись в рыбу, поплыть не прочь от людей, а к людям же, к Белому пароходу — образно-логический ход, невозможный для Хемингуэя.

Появление образа мальчика-рыбы у Айтматова вызвано, конечно же, не непоследовательностью художника, не попыткой примирить крайности между собой, но стремлением найти синтез прошлого, настоящего и будущего. Если за дедом Момуном стоит род Бугу, то за жизнью заброшенного в горы кордона из трех дворов чувствуется биение пульса и кипение страстей огромного мира, новой созидательной жизни, ведущей трудную борьбу со всем, что продолжает от века стоять на ее пути и паразитирует на ней. Злая бабка хочет, чтобы «этот чертов пароход потонул», а о страшном бесчеловечном Орозкуле сказано —

«какое ему дело до этого (принесшего столько радости мальчику! — *Н. Г.*) дурацкого портфеля».

Именно Орозкул обречен на бездетную семью, проклятье одиночества тяготеет над ним, превращаясь как бы в эмблемное выражение сущности его характера.— «Не убивайте меня,— в горячечном воображении мальчика говорит он,— не убивайте меня, у меня ведь и детей нет. Один я на всем свете». Это одиночество — проклятие, оно в наказание человеку. И потому мальчик знает, что Орозкул никогда не сможет стать рыбой и найти путь к людям.

Внук деда Момуна привык думать собирательно: «Я — ты и бинокль»,— говорил он портфелю. Пусть это по-детски наивно, но за этой наивной попыткой «коллективного мышления», за этим сказочным содружеством стоит реальный мир Белого парохода, мир нашей жизни. Мальчик ищет силы в себе и окружающих, чтобы собрать большой мир в целое, законченное, гармоничное мироздание. Диалектика природного и общественного оказывается не принципом дихотомии, а принципом синтеза.

Конфликт произведения реализуется в беспощадном противостоянии прекрасного идеала, выработанного многовековой жизнью народа и отстаиваемого им в созидании новой жизни, непримиримой с бездуховным попранием всех ценностей бытия — в природе, обществе, человеке. В этом столкновении двух сил рушится прекрасный и наивный мир Рогатой Матери-оленихи, созданный детским воображением мальчика, и гибнет сам мальчик, не выдержавший крушения своих идеалов и страшной расправы людей над красавцами-маралами, но в этой борьбе мужает осознание подлинных ценностей бытия.

И в отличие от эпичности повествования у Шолохова и мифологичности у Хемингуэя в произведении Айтматова преобладает лирическое. Мы как бы вместе с автором возвращаемся к исходному тезису произведения о прекрасном животрепещущем мире, но на новой основе взрослого сознания и твердой убежденности в торжестве идеала, корни которого уходят в глубины национальной жизни, поэтического мифа и пантеистического восприятия природы, а вершина теряется в неразличимых далях, куда уходит Белый пароход из мечты мальчика.

Автор, расставшись с героем, носителем идеала прекрасной жизни, которому не суждено было доплыть до Белого парохода, произносит: «Здравствуй, Белый пароход, это я!» Эти слова сказаны за героя, а лучше сказать, *вместе* с ним. Писатель завершает взволнованное повествование трагической развязкой, но не безнадежной.

Сильный герой Хэмингуэя не может одержать победу. Его стойкость — результат невозможности другой позиции в жизни, это все, что он имеет. Это не так уж мало. Может быть, даже очень много в мире, где люди из слабости готовы на подлость, предательство и прямое пособничество человеконенавистнической силе. Но положение человека у Хэмингуэя трагично и безысходно. Он будет бороться против всего мира за утверждение человеческого достоинства в себе, потому что он иначе не может быть самим собой. Но выхода вовне из этой замкнутой коллизии нет ни во времени, ни в пространстве.

Старик у Айтматова дважды противоположен старику у Хэмингуэя. Он олицетворение слабости. Расторопный Момун не в состоянии противостоять силе Орозкула, силе вообще, он принимает ее как необходимость, как закон жизни, хотя и не может с ней примириться и признать в душе своей. И уступая силе, подчиняясь ей как чуждому себе авторитету, он приводит к трагической гибели мальчика.

Однако при сложной художественной функции образ Расторопного Момуна является носителем и положительного начала. И эта положительность — в его слиянии с жизнью народа, с его национальными традициями и корнями. Он не может быть одиноким, потому что так или иначе — он одно из звеньев жизни народной, а значит и народной силы, народного бессмертия. Эти стороны народного характера и продолжены писателем от деда к внуку, от внука к писателю, такой же частицы большого современного мира, как и они.

Вспомним знаменательную присказку мальчика: «Дед говорит»,— он мыслит себя в этой цепи преемственности поколений. Он принимает суждение деда как *длящееся* миропонимание и как истину, освященную родовым авторитетом. Это изначальная опора моральных ценностей на преемственность поколений и жизнь в них. Это не уход в

прошлое, не поэтизация пантеистической растворенности в природе, а нахождение прочного основания для глубокого восприятия современности.

Из сказанного следует вывод о притяжении и отталкивании близких стилистических структур, смысл которых в конечном счете определяется логикой творческого метода, авторской позицией в мире и его стилистической интерпретацией изображаемого. Такой подход к содержательной форме и ее сопоставительному анализу позволяет многое понять в типологических свойствах современного искусства, прежде всего искусства социалистического реализма, в тех эстетических ценностях, которые утверждаются им.

Когда мы устанавливаем необходимое внутреннее соответствие между содержательной и формальной стороной образа, мы открываем неисчерпаемый источник для понимания стиля данного произведения в его общем содержательном контексте и одновременно получаем стимул для дальнейшего развертывания представлений о содержательной стороне образа, отправляясь от данных стиля, художественной структуры и формы произведения.

И если позиция писателя в мире находит известное выражение в писательском стиле, то, прибегая к образу, можно сказать кратко: стиль — это тоже позиция, художественная позиция писателя в искусстве и в общественной жизни, в борьбе идей, в столкновении художественных концепций и взаимодействии подлинных гуманистических ценностей.

IX

Феномен искусства

(Вместо заключения)

В «Подражании Корану» Пушкин писал:

Земля недвижна — неба своды,
Творец, поддержаны Тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас с тобой.

К этому четверостишию поэт сделал примечание: «Плохая физика, но какая смелая поэзия!»

Как бы настойчиво ни отождествлялись сферы научного и художественного, как бы терпеливо ни выводилось равенство между семиотическим пониманием знака и образа или между моделирующей системой и произведением — внимательный взгляд обязательно различит неучтенный в результате подобной операции остаток, который (знаменитое «чуть-чуть» в искусстве!) неизмеримо важнее того, что было заключено в общие скобки. Развести в разные стороны научное и художественное освоение мира, разорвать внутренние, соединяющие их узы так же невозможно, как нельзя поставить знак равенства между логическим силлогизмом, математическим символом и художественным произведением. И в этой связи возникает проблема несводимости искусства, его эстетической сущности целиком к функции художественного познания.

Эйнштейн считал, что творчество Достоевского дало ему, физику, больше, чем дал кто-либо из научных мыслителей, в том числе даже такой выдающийся математик, каким был Гаусс. Эти слова привлекли внимание парадоксальностью. Одни считают, что для создателя теории относительности первостепенное значение имело в творчестве русского классика непредвзятое, свободное от устоявшихся представлений и ассоциаций отношение к фактам, благодаря смелому столкновению мнений-контраверз. Другие часто выдвигают тезис об «этическом

удовлетворении», которое испытывал ученый от творений писателя-гуманиста. Третьи говорят о будирующей роли нестабильного восприятия для динамики универсальных и всеобщих научных истин. Писали и о психологических импульсах, способствующих уравновешиванию хаоса и упорядоченности, о парадоксальности истин и их гармонизации у немецкого физика и у русского романиста. Приведя обширный материал, связанный с рассмотрением этой трудной проблемы, Б. С. Мейлах останавливается на особенностях «фантастического реализма» Достоевского, в котором присутствует сознательная установка писателя на решение «задач художественного познания»: «Можно быть разного мнения о том, насколько удачным является термин «фантастичность», выбранный Достоевским для формулировки своего понимания задач художественного познания», но тем не менее это было путем, ведущим к «пониманию роли сильных сторон метода художественного познания, открытого Достоевским, в общем ходе познания действительности» [1].

Познавательная функция, безусловно, роднит искусство и науку, выступает в известных случаях их общим знаменателем. Но здесь мы и подходим к далеко не разработанной еще проблеме об единстве истины и разных путях ее постижения. Тезис об единстве научного и художественного познания не исключает, а предполагает более сложные и подчас противительные отношения искусства и науки. Доказывая принципиальную общность научного и художественного познания объективной истины, следовало бы более подробно разобрать не только случаи и факты «схождения», но и «расхождения» и несовместимости этих сфер.

Поэтический образ и физическая формула. Сколько бы ни говорилось о красоте математических выкладок «поэзии» логических конструкций или эстетическом совершенстве физических формул, всегда будет оставаться «несоизмеримость» двух сфер: красоты и истины и потребуется признание своеобразной «дополнительности» в их существовании, недопустимости в человеческом опыте

---

[1] *Б. С. Мейлах.* На рубеже науки и искусства (спор о двух сферах познания и творчества). Л., «Наука», 1971 стр. 113.

простой замены одного через другое или соединение через равнодушное «и». Нет никаких оснований ни умалять, ни сдвигать в сторону познавательную функцию художественного сознания, но в такой же мере нельзя ограничивать эстетический феномен только этой стороной деятельности человеческого духа.

Двуединый характер познания в науке и искусстве не снимает принципиального различия между идеей, научной концепцией с одной стороны, а с другой — эстетическим идеалом и художественным произведением. В многовековом и даже тысячелетнем совместном существовании научного и художественного мышления следует видеть методологическую проблему, решение которой подскажет серьезнейшие и пока неведомые нам выводы. И в ходе изучения соотношения символа и образа, кибернетической системы и произведения искусства следует искать не столько доводы в пользу «традиционного» или «нетрадиционного» литературоведения, сколько необходимость новых позитивных решений.

В отличие от энтузиастов, делающих ударение на значении кибернетических и семантических представлений для исследования искусства, хотелось бы выделить универсальную целостность образа как результата художественного синтеза в искусстве, и надеяться, что призывы к обогащению эстетического анализа за счет современных принципов структурного анализа будут способствовать так же обмену опытом между художественным и научным мышлением. Все больше дает о себе знать необходимость гибкого сопоставления разнородных явлений. Предпосылкой для такого подхода служит признание качественных отличий целостности кибернетической системы от целостности художественной, в последнем случае целостность имеет иной характер, нежели в системах неэстетических. Художественное содержание образа оказывается несводимо к исчислению информации, доступной для математического анализа и соответствующей характеристики, достаточной для кибернетических систем [2].

---

[2] Еще Гегель замечал, что сущность живого не может быть выражена математически (Соч., т. IV. М., 1959, стр. 155). А. Н. Колмогоров отмечает, что по мере возрастания сложности явлений,

Целостность обязательно предполагает такое свойство, которое позволяет ему быть больше суммы составляющих его частей [3]. Что же касается произведения, то оно обладает еще более «сильным» выражением этого свойства — эстетической неисчерпаемостью. Художественное целое не может быть сведено к конечному числу составляющих его элементов. Это особое, по существу до сих пор совсем не изученное фундаментальное свойство, базируется на ином соотношении дискретных и недискретных состояний образной системы в сравнении с системами семантическими [4].

В XIX в. понятие системности качественно отличалось от того, что понимается под этим в наше время. Оно не выходило за пределы аналитического подхода к объекту. Еще Вирхов мог утверждать, что «каждое животное является суммой неизменных единиц, из которых каждая отдельно взятая содержит все необходимое для жизни» [5]. В наши дни концепция организма ничего общего не имеет со взглядом на особь как на агрегат клеток, а на субстрат наследственности как на агрегат генов. Общая теория систем Л. фон Берталанфи, опираясь и развивая аксиому о сверхсуммарности целого, исходит из несоизмеримости части и целого, говорит о динамичности процессуального образования, а также о ранговом порядке уровней, о структурности элементов, как необходимых «измерений» системности и организации целого [6]. Прин-

---

увеличения их качественного многообразия, сокращается возможность применения для их изучения математического метода («Ученые записки по статистике», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 156).

[3] Вопрос о «суммарности» целого был поставлен Платоном. «Суммативность» частей и «целое», будучи соотнесенным между собой философом, приводят его к выводу о «приоритете» «суммарности» (*Платон.* Теэтет. М., Соцэкгиз, 1936, стр. 150—155); затем Аристотель формулирует тезис, согласно которому целое больше суммы своих частей (*Аристотель.* Метафизика. М.— Л., 1934, стр. 103).

[4] См.: *А. Н. Колмогоров.* Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики. М., 1962.

[5] *Р. Вирхов.* Целлюлярная патология. М., 1965, стр. 13.

[6] См.: *В. И. Свидерский.* О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. М., Изд-во социально-экономической литературы, 1962.

цип целого, а, соответственно, философские вопросы начала и конца [7], получили в XX в. такое развитие, которого они не знали и не могли знать раньше.

Происходит бурное преобразование представлений о системном подходе в философии, в точных науках, в кибернетике, которая заложила основание развитию общей теории систем. В результате специальному рассмотрению и разработке подвергнуты такие понятия, как «целостность», «системность», «структурность» и «организованность». При этом вполне закономерно и весьма бурно прогрессирует такое характерное явление, на которое, в силу его новизны и стремительности роста обращалось далеко не достаточное внимание: утверждение системного подхода в сфере точных и естественных наук сопровождается встречным (т. е. взятым как бы с обратным знаком) процессом — обособлением значения, вычленением смысла из структуры данной системы.

Кибернетический синтез включает в себя класс функций и соответствующий ему набор элементов, которые могут быть рассмотрены как подсистемы более крупной системы, выступающей агрегатом составляющих ее частей [8]. Но подобная методика в понимании целого есть «специальная теория» отношения значения и обозначаемого, значения и знака.

Благодаря синтезу внеэстетическое, внехудожественное, внешнее искусству жизненное содержание, взятое как его предмет, становится внутренним осмысленным и «означенным» содержанием искусства. Подобного «перехода» одного в другое и не происходит в кибернетической системе, которая строится на разграничении внешнего содержательного уровня и внутреннего формального уровня перерабатываемой информации. Это разграничение четко обозначается «перепадом», своеобразным порогом между внешней памятью машины и ее внутренней памятью, наличие которого и требует специальной «перекодировки» одного в другое.

[7] См.: *Ж. Абдильдин.* Проблема начала в теоретическом познании. Алма-Ата, «Наука», 1967.

[8] См.: *А. А. Ляпунов, С. В. Яблонский.* Теоретические проблемы кибернетики. Вып. 9. М., Гос. изд. физико-математической литературы, 1963, стр. 16—17.

Формализация в кибернетике выступает инобытием абстрагирования реального жизненного содержания; именно этот момент абстрагирования и вводит в кибернетику самое широкое использование математического аппарата [9]. На принципе тотального абстрагирования строится, в частности, система абстрактного лингвистического моделирования, которая может дать многое для специального подхода к предмету с помощью универсального инварианта языков мира. Нетрудно представить, сколь универсальным должна быть эта семиотическая система, называемая «генотипическим языком» [10]. Она отстоит по необходимости от конкретных многообразнейших реалий и нюансов языка, на котором говорят простые смертные.

Содержательная форма в искусстве является и моментом художественного обобщения и моментом бесконечной индивидуализации объекта освоения, а равно и субъективного, художественного, оценочного, интерпретационного содержания, идущего от творца произведения. Таким образом возникает совершенно особое явление, которое не хочет уступать реальному богатству человеческой жизни.

Объективное содержание действительности потому и может «присутствовать» в художественном образе, что он обладает неисчерпаемостью, которая сродни неисчерпаемости жизни. Как было показано выше, мы вправе говорить об образе как о художественной бесконечности. Исходя из недоступности целого действительности нашему опыту, сравнивая действительность и опыт как бесконечное и конечное, Г. Риккерт относит «целостность мира» к числу «вечных загадок» и «чудес», что «выше всякого разумения» [11]. Тот же вывод делает и англичанин Брэдли, считая несовместимыми величинами абсолютную целостность действительности и дискурсивное мышление [12].

---

[9] Там же, стр. 19.

[10] *С. К. Шаумян.* Философские вопросы теоретической лингвистики. М., «Наука», 1971, стр. 13.

[11] *Г. Риккерт.* О понятии философии, кн. I. «Логос», 1910, стр. 33—36, а также «Новые идеи в философии», сб. 7. СПб., 1913, стр. 72.

[12] *F. H. Bradley.* Appearance and Reality. Oxford, 1966, p. 442.

Любая научная дисциплина, разумеется, имеет дело с бесконечной сложностью и бесконечной глубиной изучаемых явлений природы, человеческой жизни, общества, и не только имеет, но и по-своему справляется со своими задачами, однако сплошь и рядом благодаря абстрагирующему отвлечению от реальной бесконечности и неисчерпаемости [13].

В сфере логики процесс абстрагирования подчинен закону обратного отношения объема понятия и его содержания. И в этой связи чрезвычайно показательны свидетельства ученых в пользу ведущей роли общеразговорного языка в научном освоении мира перед подчиненными ему абстрактными языками более высокого порядка, и тем самым менее конкретно содержательными.

Диалектика и синтез обобщенного и конкретного содержания, смысла и предмета мысли в неизмеримо более насыщенном проявлении предстает перед нами в сфере искусства, где художественная бесконечность произведения снимает механизм действия обратно пропорциональных отношений между идеей и фактом. В сфере искусства процесс обобщения не сопровождается обязательной «утечкой» конкретного содержания.

Даже из сказанного видно, что научное и художественное мышление, не совпадая в своих возможностях (а в чем-то являясь и несовместимыми) тем не менее сосуществуют и взаимодополняют друг друга в освоении действительности. Причем вышесказанное не означает, что научные методы не применимы к анализу художественного творчества. Речь идет о другом, о необходимости ясного представления, что математический и служащий ему основанием структурный анализ дает нам известные знания на уровне совершенно ином, чем тот, который возникает в результате художественного синтеза.

---

[13] «Нужно иметь в виду, что всякая реальная «машина» (т. е. динамическая система.— *Н. Г.*) характеризуется бесконечным числом переменных, из которых *почти все* (!!) за исключением немногих, по необходимости *приходится игнорировать»*,— констатирует эту закономерность У. Росс Эшби в своей книге «Конструкция мозга». М., «Мир», 1964, стр. 41. (Курсив мой.— *Н. Г.*)

Продвинувшись в разработке общих принципов системности Берталанфи, равно как и многие другие столкнулся с принципиальной трудностью сопрячь принцип целостности системы и принцип ее индивидуальности: абсолютная целостность в этих построениях как бы «игнорирует» дискретность индивидуальности или достижение некоторых максимальных уровней организации, связанной с духовной жизнью человека.

В этом отношении представляет интерес известная аналогия между тайной жизни, живого организма, с одной стороны, и секретом художественности — с другой. Биолог, биохимик, физиолог или анатом, углубляясь в дебри микроанализа и постижение микроструктур, пытаются найти смысл целого, который без этих кропотливых знаний предстает непостижимым «черным ящиком». Но, углубляясь в частности, исследователь уходит бесконечно далеко от целого, теряет или почти теряет его из виду. Отталкиваясь от этой крайности, мысль возвращается к целостному восприятию живого организма и жизни, ищет обобщенных предпосылок для анализа. Но оказывается в свою очередь, что «дедукция здесь вряд ли может быть применена. И не потому что предмет настолько прост, чтобы можно было объяснить его без математики, но скорее обратно — потому что он слишком запутан и не вполне доступен математике» [14].

Но разве не с аналогичной дилеммой и не с подобными же трудностями в решении в конечном счете той же самой методологической проблемы имеет дело исследователь искусства и прежде всего художественного произведения как такового? Не будем углубляться далее в специальные вопросы теории систем, но сказанного уже достаточно, чтобы почувствовать себя как бы «на пороге» произведения, которое легко может быть подведено под общие положения системного подхода к явлениям, но одновременно все время как бы и противится им особой значимостью как раз всего неповторимо необщего в нем.

Итак, отправляясь от системно-структурного подхода к явлениям, приходят к выводу, обусловленному предметом кибернетического исследования, согласно которому

[14] *Э. Шредингер.* Что такое жизнь? М., ИЛ, 1947, стр. 137.

категория целого является «наиболее абстрактной и менее содержательной», а само понятие структуры покоится на жестком принципе формализации, носящей абсолютный и односторонне-абстрагирующий характер. Тогда как в сфере искусства художественное целое выступает носителем, как раз наоборот, конкретного художественно-образного содержания. И поэтому поэзия менее всего индифферентна (как утверждал Р. Якобсон) к предмету высказывания, менее всего допускает элиминацию смысловых элементов из словесного ряда.

Обособив формальные компоненты от содержательной цельности, формалисты перевели вопрос о поэтике именно в русло структурно-атомарного подхода к объекту исследования. Они брали самозамкнутое целое, сосредоточивали анализ на элементах внутри этой замкнутости, а не на содержательной форме целого. «Прием» не столько отрывался от собственного содержания, сколько от содержания цельности и цельности содержания произведения. В результате происходило выключение анализируемого объекта от его объективного содержания. Благодаря художественному синтезу, охватывающему собой все уровни образного сознания, начиная с его предмета, с действительности, жизнь входит в образ как его художественное, поэтическое, преображенное содержание искусства. И это «преображение» и делает поэтическую реальность искусства особым феноменом, включающим в себя не только мысль о предмете, но и предмет мысли.

* * *

Произведение искусства — как конкретно-художественное целое. Тут начинается область, где нельзя из готовых элементов построить целое, где в отдельном элементе нельзя поэтому прозреть целое, так как в лучшем случае оно «просвечивает», но при этом оно не только «меньше», но и «другое», чем целое, как бы от этого целого оно и не представительствовало.

Неповторимость, целостность и *содержательность* произведения оказываются не отдельными и необязательными чертами эстетического свойства, но собственно эстетическим свойством, предстающим как некая данность,

как *осуществленная* эстетическая реальность. Именно эти свойства художественного тоталитета, художественного синтеза и оказывались утерянными, когда за определяющий произведение признак берутся отдельные его свойства и качества [15], а не внутреннее единство, причем принципиально иное, чем в любой другой семантической системе.

Методология многих суждений о художественном произведении имеет одну общую черту, каждый автор берет часть явления за признак, определяющий художественное явление в целом, господствующий среди остальных. Может показаться, что настоящему выводу противоречит определение А. Горнфельда, указывающего на «органическое целое» произведения. Но целое в искусстве можно понимать определяемым внутренними или внешними факторами или как их синтез. Именно установка на внутреннюю цельность содержится у А. Горнфельда — это тесная зависимость элементов друг от друга; у Энгельгардта — «образование с установкой на самозначимость». На внешнюю сторону целого указывают тогда, когда берется его содержательная сторона и говорится о возникающих отсюда признаках, вроде «производственный роман», «деревенская проза» и т. д. И тот и другой подход улавливает лишь одну из сторон цельности, один из слоев или уровней.

Художественное произведение — это своеобразный квант — неразложимая порция объективного содержания, логической информации, эмоциональной выразительности, эстетического совершенства и многих других его составляющих моментов [16]. В произведении возникает систем-

---

[15] *В. Шкловский.* Розанов. Изд-во ОПОЯЗ, 1921, стр. 4; *В. Шкловский.* Теория прозы. М.— Л., «Круг», 1925, стр. 162; *Б. Энгельгардт.* Формальный метод в истории литературы. Л., «Academia», 1927, стр. 93, 101; «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII. Харьков, 1916, стр. 7, 18; *Rene Wellek.* Concepts of form and structure in twentieth century. Criticism, «Neophilologus», 1958, p. 11; *M. Bense.* Semiotik. Allgemeine Teorie der Zeichen. Baden-Baden, Agis-Verlag, 1967, S. 19.

[16] Еще только начинается исследование информации как ценности, т. е. как неповторимо значимого (См. М. Н. Бонгард. О понятии «полезная информация».— В кн. «Проблемы кибернетики». Вып. 9, стр. 71—102).

ность художественных средств, позволяющих осуществиться образу как сложному единству впечатлений, переживаний, чувствований, перевоплощений, смысловых и содержательных сторон отображаемого и выражаемого художником. Благодаря этим переливам, переходам жизненного содержания в форму и формы в содержание произведения и возникает неразложимость эстетического целого.

Особый характер художественно-эстетической целостности не означает, будто существует непроходимый барьер между феноменом искусства и «фактами» действительности, которыми занимаются точные науки. В известном смысле принцип неопределенности Гейзенберга есть особая форма «уловления» природной целостности физических констант в атомной структуре материи, которая не может быть представлена в разложении на разнородные «свойства». В общефилософском плане творение художника есть инвариантное проявление свойств объективного мира, оно и отражает, и выражает этот мир в своей структуре, тогда как логическая структура, согласно Л. Витгенштейну и Р. Карнапу, лишь подобна или должна быть подобна структуре факта.

Исходя из выражения мира в поэтическом творении, следует остановиться на соотношении таких уровней, как знак и слово, символ и образ. Произведение несводимо к дискурсивной при помощи дифференцированных понятий создаваемой модели мира, к которой тяготеет всякое теоретическое построение, но оно не может быть приравнено и к непосредственной наглядности изобразительного знака. Опираясь на однозначное определение образа, Потебня переоценивал словесную, понятийную сущность литературного образа; в отличие от него, исходя из наглядных представлений Овсянико-Куликовский склонялся к общепсихологической определенности образа. Из однозначного понимания сущности искусства возникают во многом несовместимые интерпретации произведения. Для сторонников гештальт-психологии определяющим является психологически-функционная природа образа, для физикалистов и венских неопозитивистов решающим оказывается физическая, материальная основа произведения, наконец, для таких феноменологов, как Э. Гусерль,

В. Конрад, Р. Ингарден — произведение явление сверхчувственного порядка.

Отмеченные крайности взывают к пониманию целостной природы художественного образа. Будем исходить из того, что в любом контексте (научном, философском, художественном, публицистическом) за словом стоит и конкретный объект, им обозначаемый, и общая идея объекта. Это — реальная диалектика общего и конкретного, реального и идеального содержания в слове, многократно прослеживавшаяся В. И. Лениным в «Философских тетрадях». Только опираясь на понимание произведения как целостного явления, синтезирующего разные стороны образа в неразложимое единство, мы вправе обратиться к диалектике изобразительного начала образа и его смыслового содержания. Именно тут проходит та жесткая грань между семиотическим знаком и художественным образом, которую подчас игнорируют, рассматривая образ лишь как разновидность и особый случай знака вообще.

Для семиотики знак — это материальный предмет, выступающий в качестве заместителя некоторых предметов, используемый для передачи и хранения информации. Среди них своеобразный вид знаков — символы, которые в силу заключенного в них наглядного образа используются для выражения чисто отвлеченного содержания.

П. Флоренский, в работе «Символическое описание» давший вполне современные определения символического мышления, допустил расширительную характеристику изобразительной однородности словесного материала: «слова суть прежде всего конкретные образы, художественные произведения, хотя и в малом размере. Каждому слову, а равно и сочетаниям их, непременно соответствует некоторая *наглядность*, и эта наглядность, в сути дела, ничем не отличается от образности физических моделей или математических символов» [17].

Мысль Флоренского представляет интерес для понимания существенных моментов символического и мифологического мышления. Внутри целостной образной системы образ-символ или мифологический образ действительно «заряжается» жизненным содержанием, позволяет

[17] Сб.: «Феникс», кн. I. М., 1922, стр. 91 (Курсив мой.— *Н. Г.*)

говорить об известном стирании граней между символом как таковым и образом. Но такого рода явление происходит внутри эстетической системы, где художественный «знак» или «символ» не равен символу или знаку в других сферах познания, в том числе в математике или логике.

И не случайно В. И. Ленин полемизировал с Германом Гельмгольцем о природе наших ощущений. Он указывал на недопустимость смешивать объективно-содержательную и символистическую интерпретацию природы наших ощущений.

Г. Гельмгольцу принадлежит, однако, верная мысль, позволяющая отчленить конкретно-образное и абстрактно-символическое обращение к объекту: «От изображения требуется известное сходство с изображаемым предметом... От знака же не требуется никакого сходства с тем, знаком чего он является» [18]. В этом последнем направлении пошла семантическая интерпретация знака и значения, которое прежде всего берется не в своем отношении к объекту, а в своем отношении к субъекту, на этом, собственно говоря, и базируется «принцип Пирса». В знаке природа оказывается «пластичным материалом» для человеческих желаний и намерений (Д. Дьюи). Но отсюда напрашивается вывод, гласящий, будто только «психическое обладает реальностью», а физическое — лишь знак или логическая конструкция [19].

После сказанного можно констатировать, что образ — это специфическая структура, где обобщенно-значимое содержание и конкретное содержание находятся вместе и как бы служат «носителями» друг друга; тогда как слово — знак или словесный символ, обладая коммуникативной функцией, утрачивают или обладают в значительно ослабленном виде другими функциями. Знак в семиотической интерпретации не предполагает обязательного сходства с объектом, от которого он представительствует. Существует вполне условный, «договорный» характер отношений знака и объекта. Наглядность символического образа лишь «используется» для выражения отвлеченно-

---

[18] *H. Helmholtz.* Vorträge und Reden, Bd. II, 1886, S. 226.
[19] *R. Carnap.* Die logische Aufbau der Welt. Berlin, 1928, S. 79, 85

го, т. е. обособленного от изображаемого, смысла и значения. Тогда как есть основания говорить об особой природе соотношения изобразительного и смыслового начала в художественном образе. Эта соотнесенность обусловлена, детерминирована, мотивирована. Она выступает как определенный процесс, как определенное развертывание образа. В постоянном переходе одного в другое и постоянном оглядывании назад смысл образа словно смотрится в форму образа, как в зеркало, чтобы предстать перед самим собой, а тем самым и воочию для воспринимающего этот образ.

Наглядность, «зрительная» оформленность теоретической концепции по своему назначению носит формально-вспомогательный характер. Она важна в качестве понимания психологии научного мышления, без нее нельзя обойтись в пропедевтике научного знания. Наконец, не последнюю роль играет и чисто внешний по отношению к предмету уже эстетический по существу подход исследователя к оформлению исследования [20].

Тут уместно вспомнить любопытное наблюдение А. Эйнштейна над рукописями Ньютона: «В одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и — не меньше художника в изложении. Он предстал перед нами сильным, уверенным и одиноким; его радость созидания и ювелирная точность проявляются в каждом слове и в каждом рисунке» [21].

«Художник в изложении» — это вовсе не иллюстратор, но творец, испытывающий радость созидания. Рукопись Ньютона оказывается своеобразным видом творчества. Оно — в отношении автора к тексту, рисунку, композиции того и другого. Иными словами, наряду с научной информацией рукопись получает дополнительное и особое значение. Но это сугубо «ньютоновское» содержание труда и характеризует своего творца как художника. Вспомним в этой связи оформление рукописной книги до изобретения книгопечатания. В ней худо-

---

[20] «Искусство обладает склонностью исследовать, подобно науке, а наука обладает даром оформления, как искусство» (*Fidler.* Schrifften über Kunst, Bd. 1. München, 1913, S. 50).

[21] *А. Эйнштейн.* Физика и реальность. М., «Наука», 1965, стр. 34.

жественное значение имели не только тексты, не только то, как повествование выражено в неповторимо существенном словесном материале, но и то неповторимо-художественное оформление единственного в своем роде экземпляра данного повествования [22].

Мы столкнулись с одним из предикатов произведения, с тем, что для научного оформления истины носит чисто вспомогательный или дополнительный к главному характер. В искусстве изобразительное начало, так же как и процесс оформления художественного содержания в образе, как и совершенное выполнение замысла предполагают неизмеримо большее, чем прагматическое задание сделать идею доступной созерцанию.

Следует ввести уточнение в понятие изобразительности, наглядности представлений, опираясь на опыт развития современной науки и искусства. Можно говорить об изобразительности человеческих представлений двух видов — первого и второго порядка. Изобразительность первого порядка — это, так сказать, то, что отличает чувственно воспринимаемые, созерцаемые модели, скажем, графики или диаграммы, от наглядно-мыслимых математических символов, непосредственный живой облик вещей от их геометрической проекции. Они обращаются не столько к разуму, сколько к воображению. Изобразительность второго порядка — это наше непосредственное отношение к миру в его реальном бытии, доступном в целостном восприятии.

В сфере изобразительности первого порядка искусство может в полной мере соперничать с наукой во внешней дематериализации образа, в отходе от внешнего правдоподобия и внесении момента чисто условной трансформации объекта.

«Черная заря» Блока или «у нервов подкашиваются ноги» В. Маяковского — все это смелый отход от внешнего правдоподобия. Но как бы метафорически или символически ни был условен образ — он сохраняет объективное значение только тогда, и только постольку, когда и поскольку он адресован, обращен к реальности и содер-

---

[22] См.: *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. М., «Наука», 1967.

жит в себе при этом целостную картину, т. е. когда он соотнесен с мирозданием прежде всего как с «человеческой действительностью».

Иначе обстоит дело в сфере наглядности с воссозданием научной картины мироздания. А. Эйнштейн постоянно подчеркивал, что развитие науки сопровождается увеличением расстояния между фундаментом теории и тем, что мы можем узнать нашими пятью чувствами, но последнее обстоятельство не приводит к автоматическому снятию субъективного начала в опыте, а наоборот, предполагает все более сложные и значимые взаимосвязи, возникающие здесь.

Каждому крупному ученому приходится задумываться о месте и значении языка, научной терминологии, абстракции, математического аппарата и т. д. как неотъемлемых моментах постижения реального мира. В частности, В. Гейзенберг в биффордовских лекциях и более поздней работе «Абстракция в современном естествознании» специально останавливается на этом вопросе. Он считает, что одним из важнейших гносеологических следствий теории относительности и квантовой механики является то, что «обе эти теории произвели значительное изменение в нашей (научной.— *Н. Г.*) картине мира, потому что они сделали для нас ясным, что наглядные представления, с которыми мы сочетаем вещи нашего обычного опыта.., не принадлежат к непреложным посылкам естествознания [23]. Двигаясь в этом направлении, некоторые исследователи приходят к парадоксальному суждению о том, что «ненаглядность» научной теории — критерий ее истинности [24].

Не будем углубляться во все тонкости идущей в этой области философской полемики, отослав читателя к специальной литературе по этим вопросам [25]. Необходимо

---

[23] *В. Гейзенберг.* Открытие Планка и философские вопросы учения об атомах.— «Вопросы философии», 1968, № 11, стр. 64; см. также его «Философские вопросы атомной физики» (М., ИЛ, 1958); о том же неоднократно писали Н. Бор, А. Ф. Иоффе.

[24] *М. Лауэ.* Статьи и речи. М., «Наука», 1969, стр. 125.

[25] *В. П. Бранский.* Философское значение проблемы наглядности в современной физике. ЛГУ, 1962; об этом же «Философские науки», 1968, № 6.

уловить общее направление движения научного и художественного мышления. Наука идет от эмпирической данной нам в ощущениях реальности к реальности теоретической, существующей независимо от непосредственных, человеческих, «земных» представлений. В теоретической реальности мысль стремится к универсальным абстрактным формам отражения объективной реальности. К универсальному представительствованию от определенного вне его лежащего смысла стремится всякий символ, будь то логическое построение или математическая формула, или зеленый или красный свет светофора. Но по аналогии с подобным подходом к объекту пытаются рассматривать и искусство, забывая, что художественный образ не допускает произвольного соединения своего облика (формы) и содержания (идеи), что художественный синтез, реализуясь в образном строе, приводит к результатам, принципиально отличным, чем в понятии, научном символе.

В одной из работ А. Ф. Лосева намечено разграничение такого общегносеологического явления, как символ и такой общепоэтической категории, какой является метафора. Символ соединяет определенный облик объекта и его смысловое значение. В одном случае конкретный облик (например, орла или льва) несет общее значение (величин и силы), в другом — абстрактный облик знака обладает вполне конкретным значением (в математике или логике). Таким образом, существует два плана изображения и обозначения, но это соединение такое, при котором один из планов поставлен в чисто подчиненное положение по отношению к другому. Такое внешнее соединение и соподчинение лишено синтеза, которым обладает поэтический троп.

Метафора потому и не указывает ни на какой определенный посторонний ей предмет, как говорит А. Ф. Лосев, что в метафоре наличествует слияние плана обозначения и плана выражения. В отличие от символа метафора содержит *в себе* и образ действительности и идею действительности, и благодаря этому органическому их сведению воедино наделена своей собственной поэтической действительностью. В ней — художественный синтез отражаемого и отраженного, т. е. тех начал, которые со-

существуют в символическом обозначении объекта. «В символе идея,— пишет А. Ф. Лосев,— и в реалистическом образе есть идея. В символе есть образ, и сам реалистический образ есть прежде всего образ. Но вот отношение символа и реалистического образа к их действительности, по-видимому, совершенно различное. О реалистическом образе во всяком случае нельзя сказать, что действительность в нем не дана, а задана» [26].

Этого сочленения нет, например, и в аллегорическом образе, который по своей сущности во многом выступает в качестве проекции символического способа мышления в сферу искусства: «Аллегорический образ указывает на какую-нибудь абстрактную идею, от которой он не только резко отличается, но с которой даже не имеет ничего общего» [27]. В этом случае со всей очевидностью происходит нарушение художественного синтеза в пользу символического сочленения двух планов обозначения и выражения.

Опустив принцип художественного синтеза, А. Ф. Лосев допускает известную неточность, говоря: «... после всего изложенного... различить структурно-семантические категории в искусстве — отнюдь не значит понимать их как какие-то взаимно изолированные метафизические субстанции. Наоборот, все эти различия приводятся нами только для того, чтобы исследовать их конкретное смешение в реально-исторических произведениях, а смешение это фактически доходит иногда до полного *совпадения*» [28].

С последним нельзя согласиться. Речь может идти, конечно же, не о «совпадении» и «смешении» поэтической природы образа и символического мышления, а как раз о том универсальном художественном синтезе, который подчиняет себе, вбирает в себя и символический способ мышления. Он становится необходимым компонентом

---

[26] *А. Ф. Лосев.* Символ и художественное творчество.— «Известия АН СССР». Серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1. М., 1971, стр. 8.

[27] Там же, стр. 11.

[28] Там же, стр. 7.

поэтического образа. И в этом отношении «Анчар» Пушкина или его «Ариоп», на которые ссылается Лосев как на примеры «использования» символического образа в поэзии, не смешение или «совпадение» поэтических и символических рядов, но вполне законченная и целостная их переработка. И в результате все вошедшее в целое перестает быть частями, агрегатом частей, их суммой, а становится новым образованием, пронизанным общим принципом снизу до верху. А это и есть процесс превращения внеэстетического содержания в эстетическое, художественное образование. Но именно этот синтезирующий процесс, этот переход внешнего содержания во внутреннее содержание искусства разрывается, рассматривается как нечто сочлененное. Тогда-то и возникает мнение, будто «художественная форма в искусстве... и есть то, что отличает искусство от неискусства» и более того: «все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт» [29].

Сказать так — значит игнорировать главное в художественном синтезе: превращение содержания, внешнего искусству, в его собственное содержание. Тогда-то и возникает утверждение о том, что «... содержание в литературе (и в искусстве в целом) независимо от степени семантической упорядоченности, возможно и как внеэстетический факт и обретает эстетическую значимость, лишь получив определенное необходимое выражение» [30].

Разъяв неразделимое, поставив на место принципа художественного синтеза принцип атомарного членения, исследователь не замечает, что при таком подходе возникает даже не знак равенства, а мертвое тождество между наукой и искусством, понятийно-логической структурой и художественно-образной. Но если все содержание искусства может быть выражено в другой «внеэстетической» форме, то зачем существует в таком случае художественная фор-

---

[29] *Л. С. Выготский.* Психология искусства (анализ эстетической реакции).— В сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 119.

[30] *А. Я. Сыркин.* Об отдельных чертах научного и художественного текстов.— Сб. «Труды по знаковым системам», вып. II. Тарту, 1965, стр. 85.

ма, кроме как для иллюстрации или пропаганды некоторых общих истин?

Научное открытие — итог работы исследователя, но оно не является плодом отдельного человека в той степени, как это бывает тогда, когда создается архитектурный ансамбль, симфония или поэма. Чтобы быть правильно понятыми, скажем так: научное открытие не «принадлежит» творцу в той степени, как это характерно для произведения искусства, где принадлежность творцу оборачивается другой своей стороной — принадлежностью воспринимающему данное произведение. Каждый может сказать о художнике, которого он любит — *мой* Пушкин, *мой* Блок.

Что же касается науки, тут форма существования содержания носит совершенно иной характер, и множество людей, пользующихся дифференциалами и интегралами, меньше всего знают о том, в каком виде они явились и были оформлены Ньютоном или Лейбницем. Форма существования научной истины безразлична для ее потребления, а подчас и для того, кто ее открыл. Но не то художественная форма, которая все время выступает инобытием художественного содержания.

Наука не только обладает языком математических выкладок, общим формальным аппаратом, она долгое время свободно развивалась на основе международного «эсперанто», каким была латынь для средневековой и даже послесредневековой Европы. Что же касается литературы, то известно, сколь не безразличен был художественный замысел у Петрарки, Боккаччо и Данте к реальному осуществлению, к национальному языку и стилю, в которых отливается данное содержание[31]. Искусство не пользуется готовым языком, оно вбирает общенародный язык в качестве материала образа, чтобы создать свой язык, на котором оно и говорит с миром.

Существуют разные уровни общности «языка» искусства. В качестве особых видов языка можно рассматривать язык музыки, живописи, литературы и т. д. Внутри этих особых форм локализации отношения творческого

---

[31] *Р. И. Хлодовский.* Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., «Наука», 1974, стр. 81, 123, 146, 161.

сознания к миру идет дальнейшая дифференциация особых художественных типов языка. Это — средства прозаического повествования, лирического выражения и драматического действия. При этом часто пытаются полемизировать с утверждением о неповторимости всякого художественного мира, исходя из подстановки на место неповторимости художественного целого утверждения о повторимости составляющих его элементов, но это и есть самая прямая, хотя и не до конца, по-видимому, осмысленная подстановка на место принципа художественного синтеза как сущности произведения искусства — принципа членения его на элементы и выдача за его сущность не художественный синтез, а сочленение в систему. Отсюда и возникает весьма, казалось бы, убедительный вывод: повторяются элементы, неповторимо их сочетание [32].

Как только мы разложили произведение на дискретное сочленение элементов, мы вывели его из сферы искусства, мы перестали к нему относиться как к предмету искусства и сделали его предметом научного рассмотрения. Эти два подхода к эстетическому объекту обязательно надо четко и определенно иметь в виду и не подменять одно другим. Говоря иначе, произведение в процессе восприятия выступает в одном своем качестве, в процессе научного его исследования — в другом. В первом случае — оно — художественный синтез, во втором — оно может рассматриваться как образная система, сложная структура, имеющая множество уровней и пластов внутренней самоорганизации.

Структурное исследование обязательно сопровождается переводом изучаемых объектов художественного целого из эстетической системы в свою собственную систему отношений. Миф рассматривается в этом случае не в своей внутренней организации, а в контексте других мифов, что позволяет говорить о мифе, как особой разновидности языка общества со своей грамматикой и семантикой, которая отражает отношения элементов не внутри

---

[32] *З. Минц.* Об одном способе образования новых значений слов в произведении искусства.— В сб.: «Труды по знаковым системам», вып. II. Тарту, 1965, стр. 331.

мифа, а скорее между разными мифами [33]. Другими словами, разложенный на систему оппозиций миф или сказка, как система тех или иных мотивов, берутся в этих своих элементах уже как элементы некоторой другой структуры или лучше сказать — метаструктуры. В результате были достигнуты определенные результаты в исследованиях этнологии и мифологии К. Леви-Строссом, морфологии сказки — В. Проппом, стилистических структур — Я. Мукаржовским, но все это исследование определенных аспектов произведения, но не художественного целого как такового. Художественное произведение само является конечной метаструктурой для всех входящих в него элементов.

Вот почему в образе его облик (изобразительная сторона) и его содержание (смысловая сторона) приведены в совершенно иное в качественном отношении соответствие, чем оно встречается в любых других знаковых системах. И потому всякое подведение произведения под общее представление о знаковых и символических системах почти не дает нам нового знания о нем в его художественном бытии.

В защиту разъединительной точки зрения на различные свойства искусства приводят иногда суждение Белинского о том, что творчество Шекспира дает обильный материал для историка, политика, психолога [34]. Но разве подобный факт свидетельствует о том, будто произведение шире его эстетической природы, а непосредственно эстетическая его сущность — достояние лишь узкого круга ценителей искусства? Огромный мир Шекспира, мир идей, борений страстей и жизненных конфликтов существует для нас благодаря своей эстетической природе, благодаря тому, что его содержание, по словам Белинского, открывается нам «через поэзию» — и никак иначе.

Настоящий художник в состоянии эстетически выразить то, что не может сделать ни один историк, психолог или философ. Как сказал Гете: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором миро-

---

[33] *К. Леви-Стросс.* Структура мифов.— «Вопросы философии», 1970, № 7.

[34] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X. стр. 309.

вая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами» [35].

Именно *история шествует*, прошлое остается с нами, жизнь далекая от нас существует для нас, сохраняя не только исторический интерес, но и живую актуальность, интерес и эстетическую активность, которая и делает подлинное художественное произведение бессмертным.

Из признания художественности специфическим качеством подлинного искусства следует, что оно охватывает все стороны искусства от концепции мира и человека до структуры образа, от творческого метода до простейшего элемента — отдельного слова.

[35] *И.-В. Гете.* Собр. соч. в тринадцати томах, т. X. М., 1937, стр. 383.

Именной указатель *

Абдильдин Ж. 445
Аверинцев С. С. 100, 101
Аввакум 174
Адорно Т. (Adorno Th.) 352, 393
Айтматов Ч. 435—439
Аксаков И. С. 383
Аксаков К. С. 89
Аксаков С. Т. 385
Александр Македонский 64
Альберти Л. Б. 235
Андерсен Г. Х. (19)
Андреев Л. Н. 65, 324, 398, 399, 400
Апеллес 64
Аполлодор 64
Арденс Н. Н. 370
Аристипп 400
Аристарх 64
Аристотель 18, 94, 138, 162, 234—241, 252, 410, 444
Арнаудов М. 95
Аскин Я. Ф. 253
Асмус В. Ф. 48

Бабайцева В. В. 18
Багрицкий Э. Г. 25
Байрон Д. Г. 368
Бальзак О. 63, 66, 149, 274
Бальмонт К. Д. 113
Барбю М. 49
Барро О. 210
Барсов Е. В. 75
Барталанфи Л. фон 444, 448
Баталов Н. П. 410
Батюшков К. Н. 377, 403
Бауман Н. Э. 341
Бах И. С. 8, 385, 386
Бахтин М. М. 299, 305, 339
Бейлей 119
Беккет С. 393, 410, 411
Белецкий А. И. 102
Белинский В. Г. 10, 84, 124, 218, 293, 300, 350, 355, 462
Белкин А. А. 277
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 65, 66, 92, 93, 109, 133, 193
Бенедиктов В. Г. 10, 384
Бензе М. (Bense M.) 89, 162
Берви-Флеровский В. В. 333
Бергсон А. 128, 252, 401
Бернет Д. 88
Бестужев А. А. (Марлинский) 54, 368, 377, 378
Берх В. Н. 217
Бетховен Л. 140, 372, 375
Бехер И. Р. 403
Билинкис Я. С. 362, 363
Бир С. 14, 42, 165
Биркгоф Г. Д. (Birkhof G. D.) 161
Бирюков Б. В. 38
Благой Д. Д. 225, 226
Блок А. А. 66, 69, 112, 113, 141, 143, 145, 146, 188, 224, 294, 324, 338, 357, 395, 455, 460
Бодлер Ш. 143
Боккаччо Дж. 460
Бонгард М. Н. 450
Бор Н. 4, 456
Боттичелли С. 58
Бочаров С. Г. 340
Бранский В. Н. 456
Бремон К. 202, 203

* Иностранная транскрипция имен приводится, если в тексте даны ссылки на зарубежные источники. Скобки при указании страниц означают упоминание произведений данного автора.

Брехт Б. 22, 156, 285, 286, 287, 288, 411
Бройл Луи де 86
Брэдли Ф. (Bredley F. H.) 446
Брюнетьер Ф. 12
Брюсов В. Я. 150, 217
Будагов Р. А. 27
Буало Н. 260
Булгарин Ф. В. 10
Бунин И. А. 109, 133, 134, 141, 146, 150, 188—190 (194), 249, 278, 283, 284, 321, 328, 333, 354, 356—359, 396
Бурсов Б. И. 68, 362
Буслаев Василий 174, 176
Бут А. 27
Бушмин А. С. 45
Бялик Б. А. 172

Вагнер Р. 14
Ваксмахер М. 25
Вальцель О. 105
Ван-Гог В. 6, 7, 65
Варналис К. 217
Василевская В. Л. 237
Вацуро В. Э. 378
Вашингтон Д. 28
Вейс П. 232
Вельтман А. Ф. 75
Вересаев В. В. 399, 400
Вертов Д. 115
Веселовский А. Н. 104, 135
Виланд К. М. 105
Вилар Ж. 232
Вильдбольц Р. (R. Wildbolz) 29
Виноградов В. В. 10, 11, 106, 215
Винокур Г. О. 34, 89, 90, 114, 182, 248, 249
Вирхов Р. 444
Витгенштейн Л. 451
Вишневский В. В. 410
Владимир Святославич 104
Волошин М. А. 150, 249
Вольтер Ф. М. А. 288
Воронский А. К. 344
Врубель М. А. 113
Выготский Л. С. 459
Вяземский П. А. 354, 355

Габрилович Е. И. 78
Гайденко П. 428
Галленкамп Ч. 154
Ганди М. 19
Гардинер А. 28
Гаррик Д. 119
Гартман Н. 125, 128, 166, 167, 193, 195, 256
Гартман Э. 399
Гаусс К. 441
Гацук 333
Гашек Я. 59
Гегель Г. В. Ф. 5, 12, 29, 52, 53, 65, 66, 73, 74, 160, 241, 292, 401, 443
Гейзенберг В. 451, 456
Гейне Г. 356
Геллер Е. С. 38
Геллнер Э. 92
Гельмгольц Г. (H. Helmholtz) 453
Гербель Н. В. 76
Гердер И. (Herder I.) 17, 88, 105, 167
Герцен А. И. 32, 124, 250, 300, 321, 341, 343, 355, 356, 358
Гесиод 233, 234
Гете И. В. 4, 8, 22, 43, 44, 69, 70, 105, 135, 142, 159, 226, 234, 250, 253, 262, 269, 288, 293, 294, 297, 313, 329, 345, 403, 462, 463
Гизо Ф. 210
Гитович А. И. 141
Гливенко И. И. 289
Глушкова М. В. 427
Гоголь Н. В. 10, 59, 126, 130—134, 224, 296, 350, 360, 362 (374)
Голсуорси Д. 35—37, 266, 267, 275, 295
Голубкина А. С. 255
Гомер 120, 236 (246), 259, 262 (349), 360, 418
Гончаров И. А. 279, 362
Горнфельд А. Г. 450
Горский Д. Н. 51
Горький А. М. 4, 22, 52, 65, 66, 148, 170—180, 224, 244, 245, 266—268, 275, 276, 288—290, 295, 322—344, 389, 390, 397—400, 402, 405, 406

Грамматин Н. Ф. 75
Гранс М. 14
Гребенщиков Г. Д. 340
Грегуар А. 14
Гречнев В. Я. 174
Гржебин З. И. 361
Григорович Д. В. 124, 362
Григорьян Б. Т. 412
Гросслер К. (Grossler K.) 163
Грэй (Gray C.) 17
Грюневальд М. (Нитхардт) 58
Гудзий Н. К. 362, 364
Гуковский Г. А. 379
Гундолф Ф. 105
Гуссерль Э. 451
Гуревич А. 375
Гусев Н. Н. 355
Гюго В. 68, 151, 290
Гюйо М. 252

Данте А. 118, 184, 234, 246, 250, 460
Дарвин Ч. 12
Дебюсси К. 58, 139, 140
Декарт Р. 48
Деметрий Фалерский 158
Державин Г. Р. 99, 378
Десницкий В. А. 337
Дефо Д. 441
Джойс Д. 275
Джонсон У. (W. Johnson) 103
Дидро Д. 288
Диккенс Ч. 59
Дионисий Колофонский 255
Дисней У. 59
Дмитриева Н. А. 125, 126, 130, 131
Дойл, А. Конан (19)
Дос Пассос Д. 295
Достоевский Ф. М. 54, 67, 68, 85, 124, 193, 209—211, 223, 229 (230), 231, 273, 274, 277—279, 280, 290, 295, 298—311, 318, 319, 339, 342, 349, 355, 388, 395, 441, 442
Дремов А. К. 218, 220
Друцэ И. 55
Ду Фу 141
Дьюи Дж. 94, 453
Дюмезиль Ж. 14
Дюпон П. 110
Дюрер А. 63

Евриид 236
Елизавета I Тюдор 105
Есенин С. А. 101, 150

Жинкин Н. И. 427
Жирмунский В. М. 105, 351
Жолковский А. К. 40, 125
Жуковский В. А. 75, 377

Заболоцкий Н. А. 55, 56
Зайдлер Г. (Seidler H.) 211
Зализняк А. 39
Заходер Б. В. 70
Золя Э. 143, 274
Зрзави Я. 121, 122

Ибсен Г. 399
Иванов В. В. 39
Ивашкевич Я. 139
Ильенков Э. П. 98
Ингарден Р. 167, 240, 241, 261, 352, 452
Иоффе А. Ф. 456
Ифланд А. 297

Кавалерович Е. 77
Кайзер В. (Kayser W.) 30
Каллистрат 62
Камю А. 393
Кант И. 160, 269
Кантемир А. Д. 225
Карамзин Н. М. 264, 370 (376), 378
Карнап Р. (Carnap R.) 94, 102, 451, 453
Каронин-Петропавловский Н. Е. 336
Кастлер Г. 41, 49
Касторский С. В. 172, 173, 174, 175
Катаев В. П. 24
Кафка Ф. 29, 281, 282, 391, 392, 393
Качалов В. И. 233
Кашкин И. А. 421
Кеплер И. 8
Кизеветтер Г. 370
Киркегер С. 428

Клаус Г. 163
Клеопатра 121, 123
Кодуэлл К. 80
Кожинов В. В. 84
Козлов И. И. 75
Колмогоров А. Н. 49, 166, 168, 285, 443, 444
Конан Дойл см. Дойль А.
Кондаков Н. И. 50, 51
Конт О. 342
Конрад Н. И. 47, 413
Конюс Г. 253
Кораблев С. П. 75
Корнель П. 351
Короленко В. Г. 170, 173, 174, 335
Крамской И. Н. 113
Красаускас С. 257
Красин Л. Б. 338
Кроче Б. 69
Крылов А. Н. 226
Крылов И. А. 158
Куайн У. 31
Куинджи А. И. 133
Кулешов Л. В. 115
Купреянова Е. Н. 378, 384
Курбе Г. 290
Кэрролл Л. (Ч. Л. Доджсон) 11, 103

Лада Й. 59
Лауэ М. 456
Леви-Брюль Л. 125
Левитан И. И. 113
Левитский И. 75
Леви-Стросс К. (Levi-Strauss K.) 13, 128, 129, 137, 163, 462
Левковская К. А. 93
Левый И. (Levý J.) 138, 203
Лейбниц Г. В. 16, 100, 252, 269, 460
Лейтон Р. 297
Ленин В. И. 6, 241, 338, 341, 397, 402, 405, 452, 453
Леонардо да Винчи 59, 177, 235, 271, 279
Леонов Л. М. 407
Леонтьев А. А. 98
Леонтьев К. Н. 204
Лермонтов М. Ю. (124), 146, 147, 191, 192, 296, 360, 376 (377), 386, 388
Лесков Н. С. 113, 296
Лессинг Г. Э. 61, 95, 100, 167, 268
Ли В. 72
Липпс Т. 72
Лист Ф. 58, 139
Лихачев Д. С. 260, 263, 279, 455
Ловджой А. Г. 351
Лорка Г. 20, 53
Лосев А. Ф. 64, 154, 457, 458, 459
Лот А. 153
Лотман Ю. М. 157, 164, 168, 169, 185
Луначарский А. В. 8, 346, 389, 406, 418
Людвиг Э. 142, 294, 297
Львов-Рогачевский В. Л. 400
Ляпунов А. А. 97, 445

Майков А. Н. 75
Магомет 119
Мамин-Сибиряк Д. С. 328
Мандельштам О. Э. 92, 93
Манн Т. 29, 193, 219, 275, 296, 321
Маркс А. Ф. 289
Маркс К. 32, 40, 53, 54, 77, 215, 216, 293, 389, 391, 411
Маршак С. Я. 93, 96
Маяковский В. В. 66, 113, 186, 224, 389, 402, 406, 409, 455
Межелайтис Э. 56, 57, 257 (258)
Мей Л. А. 75
Мейлах Б. С. 72, 442
Мейман Э. 61
Метерлинк М. 150
Микельанджело Буанарроти 6, 58
Мильтон Д. 250
Минаев Д. Д. 75
Минц З. 461
Мицкевич А. 167
Моисей 119
Моль А. 13, 42, 285

Мольер Ж.-Б. 531
Мон Ф. 136
Монтень М. де 324
Мопассан Ги де 230, 231, 232
Морозов М. М. 34, 43, 119
Морозов С. Т. 110
Моррис У. 395
Моцарт В. А. 6, 8, 67, 391
Моэм С. 403, 404
Мукаржевский Я. 462
Мусоргский М. П. 140

Набоков В. В. 357
Наполеон I 339
Наполеон III 210
Наседкин А. Д. 18
Незвал В. 22
Нейман Джон фон 166
Некрасов Н. А. 10 (305), (306)
Неруда П. 25
Николаев П. Ф. 324
Ницше Ф. 29, 401
Норблен Ж. П. 139
Ньютон И. 112, 454, 460

Овсянико-Куликовский Д. Н. 451
Олдингтон Р. 35, 37, 295
Олеша Ю. К. 23, 131, 148
Онеггер А. 140
Оппенгеймер Р. 232
Орлов Г. 128
Ортега-и-Гассет Х. 412
Островский А. Н. 10

Павлов И. П. 291
Палиевский П. В. 83
Палицын А. 75
Парменид Элейский 88
Пастернак Б. Л. 22, 184
Пасто Т. 137
Песнь о Роланде 349
Петрарка Ф. 460
Петрова Н. В. 169
Петровский Р. 138
Пикассо П. 271
Пиксанов Н. К. 172
Пирс Ч. С. (Peirce C. S.) 21, 86, 127, 453
Писемский А. Ф. 324
Планк М. 8. 456
Платон 10, 94, 444
Платонов А. П. 404
Плихта Д. 121
По Э. 59
Поваров Г. Н. 50
Полевой Н. А. 368
Полигнот Фасоский 252
Полонский Я. П. 368
Попов И. С. 365
Порциг В. (Porzig W.) 87
Пропп В. В. 462
Поспелов Г. Н. 388
Потебня А. А. 90, 101, 113, 114, 157, 159, 451
Пришвин М. М. 110, 111, 148, 245, 294
Прокофьев А. А. 59, 140
Проскурякова Т. 154
Пруст М. 276
Пугачев Е. И. 222
Пушкин А. С. 6, 7, 10, 19 (33), 50, 67, 68, 84 (85), 113, 116, 146, 173, 186 (207), 208, 213, 217—227, 247, 249, 264, 265, 296, 353—355, 360—363, 367, 391, 395, 396, 441, 459, 460
Пфейффер И. (Pfeiffer J.) 30, 166
Пятковский А. 368

Рабле Ф. 240, 250
Равель М. 140
Рагон М. 9
Расин Ж. 351, 360
Рассел Б. 31, 88, 89, 108, 138, 247, 248
Рафаэль С. 6, 58, 62, 69, 391
Рахманинов С. В. 58, 140
Ревзин И. И. 38
Рей Ж. Л. 9
Рейхенбах Г. 253, 259
Рембо А. 66
Рембрандт Х. 239
Риккерт Г. 446
Рильке Р. М. 29
Риченз Р. 27
Роб-Грийе А. 267
Роден О. 254
Розанов В. В. 324, 450
Розенблюм Л. М. 68
Рокфеллер 110

Ролей У. 34
Роллан Р. 57, 275, 401
Ромм М. И. 78, 232
Рубенс П. 239
Руссо Ж.-Ж. 370
Рюминский А. П. 327, 328
Рябушинский П. П. 109

Салтыков (Щедрин) М. Е. 240
Сантаяна Л. 72
Сапфо 29
Сарьян М. 258
Светлов М. А. 403
Свидерский В. И. 444
Свифт Д. 240 (271), 288
Сеймур Р. 59
Сент-Бёв Ш. О. 380
Сепир Э. 23
Серафимович А. С. 407, 408
Сервантес М. (19), 74
Серяков И. 75
Сеченов И. М. 104
Сильверстов Д. 137
Сквозников В. Д. 145, 146
Скворчинска С. (Skworczyńska S.) 252
Скопас 62
Скотт А. (Skott A.) 335
Слово о полку Игореве 74 — 76
Слуцкий Б. А. 164
Смоктуновский И. М. 233, 278
Соболевский А. И. 75
Сологуб Ф. К. 341
Соссюр Фердинанд де 103
Спиноза Б. 252
Спенсер Г. 183, 184
Срезневский В. И. 370, 383
Ставинский Е. 133
Стендаль (Анри Бейль) 290
Стерн Л. 29, 366, 374
Стравинский И. Ф. 131, 141, 212
Страхов Н. Н. 68
Суинберн А. 23
Сулержицкий Л. А. 333
Сумароков А. П. 10
Сэндс М. 297
Сыркин А. Я. 459

Таванец П. 51
Тагер Е. Б. 343
Тарановский К. 138, 147
Таубе М. 27, 39, 42
Твардовский А. Т. 357, 403
Твен М. (19)
Тертулиан К. С. 324
Тикамацу М. 238
Тиллих П. 128
Тимофеев Л. И. 242
Тихонов А. Н. (А. Серебров) 178, 333
Толстой Л. Н. 52, 57, 58, 66, 68 (80), 112 (120), 122, 124, 132, 142, 148—150, 170—180, 187, 194—208 (211), 213—215, 219, 224, 242, 244, 250 (255), 266, 279, 290, 292—294, 296, 310—319, 324, 333, 338, 340, 342, 355, 360, 362—388, 395
Толстой С. Л. 187
Топоров В. Н. 39, 277
Трифонов Н. А. 418
Тургенев И. С. 10, 362, 374, 379, 384, 385
Тури Б. С. 430
Тынянов Ю. Н. 61, 134, 135, 182, 226, 320
Тэн И. 12
Тютчев Ф. И. 143, 147, 183
Тьер А. 210

Уилсон Э. 334
Уитроу Дж. 253
Урнов Д. М. 47
Урнов М. В. 47
Учелло П. 270
Уэллек Р. (Wellek R.) 450

Фадеев А. А. 402, 405, 406
Фейербах Л. 312, 463
Фейнеман Р. 297
Фейхтвангер Л. 119
Феллини Ф. 193, 196
Фет А. А. 113, 144 (187), 374
Фидлер К. (Fidler K.) 454
Филиппьев Ю. А. 185
Фильдинг Г. 29
Фицджеральд С. 296
Флоренский П. А. 100, 101, 452
Фолкнер У. 280, 281, 282, 292
Фолькельт И. 120, 121, 250
Фосслер К. (Vossler K.) 31, 118, 184

Фрадкин И. М. 287
Франс А. 107
Фреге Г. 21
Фрейд З. 12
Фриш М. 165

Хаякава С. И. (Hayakawa S. I.) 91
Хейдеггер М. 101
Хейрдал Т. 153
Хиндемит П. 8, 58, 127, 140
Хлодовский Р. И. 460
Хольтхаузен Т. Э. 286
Хомский Н. (Chomsky N.) 38
Храпченко М. Б. 57
Хемингуэй Э. 109, 125, 413, 414—435, 438, 439

Цадкин О. 78
Цвейг С. 46, 277, 393, 394
Цветаева М. И. 144, 222
Цейтлин А. Г. 278
Ци Бай-ши 237

Чаадаев П. Я. 174
Чайковский П. И. 140
Чапек К. (Čapek K.) 391, 392
Чернышевский Н. Г. 201, 301
Чехов А. П. 113, 133, 175, 224 (244), 245 (255), 290, 310, 338, 341, 396
Чичерин А. В. 104
Чухрай Г. 21
Чюрленис М. К. 57

Шапиро М. (Schapiro M.) 131, 138
Шатобриан Ф. Р. 368
Шаумян С. К. 446
Шатров М. Ф. 232
Шекспир В. 19, 23, 34, 43—47, 79, 99, 105, 118—120, 226, 247—249, 259, 287, 288, 360, 462
Шеллер М. 412
Шелли П. Б. 249
Шервинский С. В. 32, 33, 261
Шиллер Ф. 262
Шишков А. С. 75
Шкловский В. Б. 93, 143, 173, 186, 450
Шлаух М. (Schlauch M.) 94
Шлегель Ф. 293
Шмид В. (Schmied W.) 11
Шолохов М. А. 47, 123, 224, 242, 290, 406, 418, 419, 420, 424—436, 438
Шольц Х. (Scholz H.) 21, 22
Шопен Ф. 139, 140
Шопенгауэр А. 289, 333, 399, 401
Шостакович Д. Д. 59, 140
Шредингер Э. 448
Штейгер Э. (Staiger E.) 30, 351, 352
Штенцель Ю. (Stenzel J.) 91, 100

Щеглов Ю. К. 125
Щепкина-Куперник Т. Л. 338

Эйзенштейн С. М. 61, 115, 389
Эйхенбаум Б. М. 54, 361, 363, 365, 366, 368, 372, 374, 375, 376, 380, 386, 387
Энгельс Ф. 40, 53, 77, 215, 216, 293, 411
Энштейн А. 8, 108, 112, 454, 456
Экзюпери А. Сент де 392, 393
Эккерман (Эккерманн) И. 43, 226
Элиот Т. С. 137, 282
Эльсберг Я. Е. 356
Энгельгардт Б. 450
Энгельгардт В. А. 163
Эпикур 400
Эразм Роттердамский 288
Эрзя С. Д. 59
Эсхил 236, 263
Эшби У. Росс 447

Югов А. 89
Юнг К. 12

Яблонский С. В. 97, 445
Якобсон Р. 138, 163, 449

Оглавление

I. *Введение* 3

II. *Поэтическое слово*
Слово-знак — слово-образ 17
Воплощение замысла 43
От материала к художественной форме . . . 80

III. *Словесный образ*
Слово в системе образа 116
Изображение и выражение 119
Границы образа 151

IV. *Организация целого*
Мера упорядоченности 161
Процесс художественного синтеза 170
«Прямые» и «обратные» связи 181
Целостность смысла 211

V. *Художественная правда*
«Знаю» и «кажется» в искусстве 228
Необходимое соответствие: возможное — невероятное 233
Воссоздание и пересоздание 243

VI. *Поэтическое время и пространство*
Время входит в образ 252
Художественный эквивалент подобия 269

VII. *Концепция произведения*
Поэтическая мысль 283
Художественный эксперимент 293
Идея характера 311
Динамическая интеграция смысла 320

VIII. *Аксиологический аспект метода и стиля*
Конструкция и концепция в слове 345
Язык объекта и логика стиля 353
Пафос — метод — стиль 388
Стиль как позиция писателя 413

IX. *Феномен искусства (вместо заключения)* . . . 441

Именной указатель 464

Николай Константинович Гей

Художественность литературы. Поэтика. Стиль.

●

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

●

Редактор издательства *Г. А. Гудимова*
Художник *Г. А. Астафьева*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Е. Н. Евтянова*

●

Сдано в набор 9/IV 1975 г.
Подписано к печати 9/X 1975 г.
Формат 84×108$^{1}/_{32}$.
Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 24,8. Уч.-изд. л. 25,2.
Тираж 7700. А-13419. Тип. зак. 2155.
Цена 1 р. 83 к.

●

Издательство «Наука». 103717 ГСП,
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10