

Теория
ЛИТЕРАТУРЫ

Теория ЛИТЕРАТУРЫ

*Основные
проблемы
в историческом
освещении
Образ, метод,
характер*

НБ ПНУС



222866

М О С К В А • 1 9 6 2

От редакции

Коллективный труд «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» имеет целью охарактеризовать особенности художественной литературы и выявить закономерности ее развития, опираясь на исторически-конкретное исследование литературного материала. Положенные в основу труда и рассмотренные во введении к нему теоретико-исторические принципы должны, по мнению авторского коллектива, способствовать научному, марксистско-ленинскому решению теоретико-литературных проблем.

Предпринятая работа ни в коей мере не претендует на полноту охвата и изложения вопросов теории литературы. Ставя чисто исследовательские задачи и будучи лишь первоначальным поиском в области создания теории литературы на исторической основе, она не может быть систематическим курсом для высшей школы, хотя и обязана посылить помощь дальнейшему совершенствованию подобных курсов.

Во многом еще экспериментальный характер «Теории литературы» определил неизбежную разнородность входящих в нее глав. Общность исходных положений отнюдь не исключает в этих главах различных точек зрения по отдельным вопросам и различных же соотношений между теоретическим и историческим. Немало дискуссионного и в самом освещении материала, — разработка сложных и малоизученных проблем без этого невозможна.

Данный труд издается в трех книгах. В первую входят главы: «Теория литературы, историзм и современность», «Предмет и назначение искусства и литературы», «Художественный образ и действительность», «Внутренняя структура образа», «Образ и художественная правда», «Творческий метод и образ», «Развитие образного сознания в литературе», «Характеры и обстоятельства». Во второй и третьей книгах будут освещены проблемы содержательности форм, сюжета и фабулы, художественной речи и стиха, разделение поэзии на роды и виды, проблемы стилей и их исторической изменчивости, литературного произведения как целого, творческой индивидуальности и закономерностей литературного развития. Заключительный раздел посвящается вопросам социалистического реализма.

«Теория литературы» подготовлена группой научных сотрудников Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР в следующем составе: Г. Л. Абрамович (руководитель группы), Ю. Б. Борев, С. Г. Бочаров, Г. Д. Гачев, Н. К. Гей, Н. В. Драгомирецкая, Е. В. Ермилова, Л. Ф. Киселева, В. В. Кожин, М. С. Кургинян, Е. М. Мелетинский, П. В. Палиевский, В. Д. Сквозников, Л. И. Тимофеев, Я. Е. Эльсберг.

Ю. Б. Боров и Я. Е. Эльсберг

Введение

Теория литературы, историзм и современность*

I

Теория литературы, как и литературная наука в целом, должна в гораздо большей степени, чем это имеет место сейчас, быть связана с современностью, с потребностями общественной практики. Это общепризнано. Трудность заключается, однако, в том, чтобы найти конкретные пути исследования и разработки теории литературы, способные на деле приблизить ее к современности. Очевидно, что самое понятие современности, поскольку оно соотносится с теорией литературы, требует уточнения. Ведь проблема связи с современностью является по самому своему существу проблемой связи с современными потребностями общественной практики. Рассматривая с этих позиций теорию литературы, мы должны исходить из общего соотношения теории и практики, в особенности из того нового, чем это соотношение отличается в наши дни.

Всемирно-историческая эпоха, начавшаяся Великой Октябрьской социалистической революцией, положила начало новому соотношению революционной теории и практики. Как сказал Ленин еще в конце декабря 1917 г., «наступил именно тот исторический момент, когда теория превращается в практику, оживляется практикой, исправляется практикой, превращается практикой...»¹

Превращение передовой теории в практику, оживление, исправление и проверка ее практикой,— это, разумеется, длительный и сложно развивающийся исторический процесс. Ныне мы являемся свидетелями того, что движение это круто идет вверх.

Как сказано в Программе КПСС: «Теоретическая разработка и своевременное практическое решение новых проблем, выдвигаемых жизнью,— необходимое условие успешного движения общества к коммунизму. Теория и впредь должна освещать путь практике, помогать выявлению и преодолению препятствий и трудностей, мешающих успешному коммунистическому строительству. Партия считает своей важнейшей обязанностью дальнейшее развитие марксистско-ленинской теории на основе изучения и обобщения новых явлений в жизни советского общества и

* §§ I и III написаны Я. Е. Эльсбергом, § II — Ю. Б. Боровым.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 26. стр. 373—374.

опыта мирового революционного рабочего и освободительного движения, творческое сочетание теории с практикой коммунистического строительства»².

Какие же выводы необходимо сделать в отношении теории литературы из задачи «творческого сочетания теории с практикой коммунистического строительства»? Ответить на этот вопрос можно, лишь затронув некоторые важнейшие проблемы специфики художественной литературы.

Искусство и литература являются одной из форм общественного сознания, находящейся в сложной взаимосвязи с другими его формами (с политической идеологией, философией, моралью и т. д.), причем всегда нужно помнить об единстве всех этих форм. Те или иные политические и философские идеи всегда влияли на писателей, а в наше время идеи марксизма-ленинизма вдохновляют художников социалистического реализма.

Эту теснейшую связь необходимо подчеркнуть особенно потому, что буржуазная наука пытается провести непроходимую грань между художественной литературой и общественной мыслью. В этом отношении показательна позиция Э. Штайгера, утверждающего в своей книге о Гете, что «лишь звук поэтического слова дарует мысли глубину, которую можно определить как правдивость души, что неоспоримо, в то время как дух подвержен заблуждению»³.

Следует отметить, что когда большой писатель выступает в своем художественном произведении и как философ и как публицист, то его философия и публицистика неизменно сохраняют глубочайшее внутреннее единство со всем духовным и стилистическим складом данного художественного произведения. Так, достаточно сопоставить публицистически-философские «отступления» Толстого в «Войне и мире» и Щедрина в «Письмах к тетеньке» для того, чтобы убедиться, что публицистика каждого из этих художников сохраняет в себе неповторимые черты их художественных стилей, столь резко отличающихся друг от друга.

Рассматривая литературу под углом зрения ленинской теории отражения, мы видим, что литература познает действительность и, воспитывая человека, способствует ее переделке.

В каждом подлинно художественном творении перед нами встает целый образный мир, подобие действительности. «Литература — это, так сказать, сокращенная вселенная»⁴, — заметил со свойственным ему остроумием и меткостью Щедрин. Белинский считал, что каждое художественное творение — «особый, замкнутый в самом себе мир»⁵. Но не следует канонизировать это определение. «Замкнутость» художественного мира относительна. В известном смысле слова, он «замкнут» и «не замкнут», так как возникает под влиянием и воздействием отражаемой им объективной действительности, материал которой он, однако, перерабатывает в соответствии со своей внутренней художественной логикой, неотделимой от закономерностей развития литературы в целом и, в конечном счете, обусловленной общими закономерностями общественного развития.

Только в свете ленинской теории отражения может быть правильно понята специфика художественной литературы и ее познавательное и воспитательное значение.

Вспомним незаконченный рассказ А. П. Чехова «Письмо», который можно с полным основанием рассматривать как один из самых замеча-

² «Материалы XXII съезда КПСС». Госполитиздат, 1961, стр. 409—410.

³ Emil Staiger. Goethe, 1749—1786. Atlantik Verlag, 1960, S. 8.

⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIV. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 549.

⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 452.

тельных эстетических манифестов реализма. В нем приводится такое скептическое мнение о содержании и значении художественной литературы: «Красота приятна... и служит только для удовольствия, потому-то без нее грудно обходиться. Кто же ищет в ней не удовольствия, а правды или знания, того она подкупает, обманывает и сбивает с толку, как мираж». Но рассказчик — здесь чувствуется мысль самого Чехова — решительно возражает: «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блещит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснить нам, а мы должны объяснить ее. Хороши бы мы были, если бы вместо того, чтобы объяснять электричество, стали отрицать его только на том основании, что оно нам многого не объясняет. А ведь поэзия и все так называемые изящные искусства — это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь»⁶. Восторгаясь далее неназванным им великим произведением искусства (в характеристике которого, однако, угадывается творение Льва Толстого), рассказчик говорит о «могучих, стихийных страницах» его.

Нет никакой необходимости присоединяться ко всем оценкам и утверждениям рассказчика (с некоторыми из них не мог бы согласиться сам Чехов), но выраженный здесь взгляд на явления художественной литературы как на нечто природное, стихийное передает ощущение эстетической подлинности, неотрывной от жизненной правдивости того творения, которое создается настоящим художником. Как писал Гете, «поэт призван изображать. Изображение же достигает своей вершины, лишь когда оно соревнуется с действительностью, а это значит, что наш дух сообщает описанию такую жизненность, что начинает казаться, будто все здесь видишь воочию»⁷.

Отнюдь не претендуя создавать мир, заменяющий действительность, литература строит мир художественной правды, «эстетической реальности», если употребить выражение Герцена⁸, основанной на отражении объективной действительности.

Подлинно художественное произведение неизменно берет читателя в плен. Но читатель, если он способен к самонаблюдению, оказывается в состоянии ощутить литературное произведение как действие, как творческий, созидающий акт, как строительство художественного мира — почувствовать, как волею писателя воздвигается «действительность», куда мы в своем воображении переносимся. Но мы забываем об этом «насилии», уже вполне доверяясь художественной правде, воплощенной писателем.

Истинная сущность художественного мира оставалась бы, однако, не вполне ясной, если упустить из виду, что она у каждого подлинного художника выступает как *единство действительности и идеала*. Правдиво отражая действительность, этот художественный мир выражает вместе с тем оценку ее писателем, воплощает его представления о будущем своей родины и человека, стремления художника, его идеал. По словам Белинского, в реализме идеал вырастает «как отношения, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы,сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением»⁹.

Неверным было бы представлять себе, что действительность и идеал выступают в художественном произведении как какие-то раздельно существующие, хотя и внутренне единые, стороны произведения. Нет — они нераздельны в той же мере, в какой нераздельны познавательная и воспи-

⁶ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 8. М., Гослитгиздат, 1956, стр. 484—485.

⁷ Гете. Собр. соч., т. X. М., Гослитгиздат, 1937, стр. 718—719.

⁸ А. И. Герцен. Полн. собр. соч. под ред. М. К. Лемке, т. XXI. Пг., 1923, стр. 8.

⁹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, стр. 294—295.

тательная, творчески-преобразующая функции художественной литературы.

Художественный мир насыщен и фактами самой действительности, народной жизни, и мыслями, чувствами, стремлениями писателя, отражающими его связи с идейным движением своего времени, — причем все это сплетено и переплавлено в органическое нерасторжимое единство, хотя, разумеется, и не лишенное своих противоречий. *Народность* и *идейность* проникают собою все художественное произведение, если оно обладает подлинным эстетическим значением и выражает поступательное развитие искусства. Чем глубже, ярче, многостороннее художественный мир, созданный писателем, отражает объективную действительность, познает ее, тем более мощным и действенным становится влияние этого мира на человека, оказавшегося в орбите его воздействия.

Очень хорошо сказал С. Маршак: «По-настоящему воспитывает та книга, где автор не взбирается на кафедру, чтобы поучать читателя, пользуясь его малолетством, а в полную силу своих чувств, радуясь и страдая, живет в созданной им реальности»¹⁰. С. Я. Маршак имеет здесь в виду книги для детей, но, разумеется, в основном и главным слова эти могут быть отнесены к любому произведению художественной литературы.

В уже упомянутом рассказе Чехова «Письмо» рассказчик так передает впечатление, вызванное в нем чтением книги, которой он восхищается: «Я читал ее вчера весь день, у меня захватывало дух, и я чувствовал, как новые элементы жизни, каких я раньше не знал, входили в существо моего сердца. С каждой новой страницей я становился богаче, сильнее, выше!».

Здесь выпукло и непосредственно схвачено ощущение идейного и духовного обогащения читателя через постижение «новых элементов жизни» — т. е. опять-таки подчеркивается неразрывность познавательной и воспитательной роли художественной литературы.

В своей книге «Власть поэзии» Иоганнес Бехер ссылается на слова Рильке, вызванные созерцанием статуи Аполлона Бельведерского: «Там нет ни одного места, которое тебя не видит. Ты должен изменить свою жизнь». Бехер так комментирует эти строки: «Поэт смотрит на тебя через созданный им образ и требует: «Стань другим». Твори, поэт изменил самого себя — он всегда, если он действительно поэт, находится в процессе превращения и изменения и теперь он напоминает, что и ты должен измениться...» Бехер отмечает при этом, что «каждое художественное произведение поднимает это требование, не ставя его»¹¹.

Мысли эти представляются чрезвычайно значительными. Действительно, влияние, оказываемое произведением искусства, определяется художественной мыслью, содержащейся в нем; само совершенство человеческого образа в древнегреческой скульптуре художественно воплощает высокое эстетическое и этическое требование, предъявляемое ко всем людям.

Художественное произведение, по мысли Бехера, выражает изменения, происшедшие в самом творце его. В этом отношении каждое истинно литературное творение есть жизненный духовный, идейный этап развития его автора, оно отражает рост его мировоззрения и его идеала; произведение выступает как переживание и действие, совершаемое художником над собою и тем самым над другими людьми. В этом смысле каждое истинно художественное творение есть акт самовоспитания и эстетического воспитания современников.

Все вышесказанное можно раскрыть на любом подлинно художественном произведении. Остановимся, к примеру, на поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова. «Кому на Руси жить хорошо» — единственная

¹⁰ «Литературная газета», 12 ноября 1960.

¹¹ Johannes R. B e c h e r. Macht der Poesie. Aufbau Verlag, 1955, S. 126.

в мировой поэзии второй половины XIX в. реалистическая эпопея большого масштаба, «эпопея современной крестьянской жизни», как сказал Некрасов одному своему современнику. Поэма Некрасова сочетает в себе изображение народной жизни в ее конкретно-исторической сложности и предвидение ее путей к будущему, то и другое освещено высокой революционно-демократической идейностью.

В споре семи мужиков и способе его решения Некрасов нашел наивную народно-поэтическую форму для выражения страстного и всепоглощающего стремления крестьянства «дойти до корня», «найти настоящую причину бедствий масс» (используем ленинские слова из характеристики, определяющей сущность критики Толстым буржуазно-помещичьего общества). «Кому на Руси жить хорошо» показывает, как крепнет и заостряется это стихийное и инстинктивное стремление масс, как оно идет навстречу выводам передовой мысли. Именно поэтому самые темные и жестокие черты народной жизни изображаются в «Кому на Руси жить хорошо» в свете идеала: они предстают лишь как одна из сторон этой жизни, отбрасывающая еще во многом подспудную мощь и красоту русского народа.

Так создается художественный мир, в котором передовая мысль выступает в народно-поэтической форме. В размахе и удали народной песни, в красоте сказочных образов воплощает Некрасов свое страстное и выстраданное убеждение:

... народу русскому
пределы не поставлены —
пред ним широкий путь.

Но поэма «Кому на Руси жить хорошо» не только проникнута предчувствием этого будущего. Некрасов рисует молодого семинариста, сына бедного деревенского дьячка, будущего «народного заступника». Это — первый в русской литературе образ революционера, вышедшего из низов народных масс и познавшего на собственном опыте всю горечь крестьянской нужды. Деятельность революционера, рост передовой мысли — вот что указывает путь к счастью, к будущему, — говорит тем самым Некрасов.

В образе Гриши с особенной силой воплощена неразрывность действительности и идеала в творчестве писателя. Мрачная картина настоящего сочетается в поэме с верой в будущее, настоящее пронизывается красотой поисков правды, стремлением найти причины народных бедствий, свежестью, страстностью и убежденностью народного чувства. Идеал Некрасова — духовный рост народа, падение строя угнетения и эксплуатации, осуществление народного счастья, — все это присуще поэме в целом как мысль самого поэта.

Вместе с тем неотделимость — как объективная, так и субъективная — действительности и идеала в творчестве художника не должна затуманивать то, что внутренние соотношения их могут быть весьма различны, так как эти соотношения обусловлены изменяющимися историческими фактами. И ключом к пониманию этих внутренних соотношений и противоречий действительности и идеала в художественном творчестве является выяснение соотношений в последнем народности и идейности.

«Тоска» (если употребить известное выражение Ленина, относящееся к Чернышевскому) по отсутствию сознательной идейности в духовной жизни народных масс, проникающая собой творчество передовых писателей XIX в., а с другой стороны, такое изображение народной жизни, которое раскрывает, пусть еще инстинктивное и подвергающееся колебаниям, но крепнущее стремление человека из народа к правде и справедливости, определяет характер некрасовской поэмы. Народность и идейность находятся в ней как бы в состоянии сложного взаимного тяготения друг к другу, во взаимном стремлении к «встрече», к соединению.

Принципиально иным является соотношение народности и партийности в социалистическом реализме и особенно в наше время, в период развернутого строительства коммунистического общества. В социалистическом реализме мы видим неразрывное единство партийности и народности. С этой точки зрения очень существенно, что Н. С. Хрущев назвал творчество М. Шолохова «глубоко партийным и народным»¹².

Наша критика, говоря о партийности советского писателя, еще слишком часто ограничивается или самыми общими формулами, могущими быть отнесенными ко многим писателям, или же цитатами из высказываний самого художника. Деятельность художника не рассматривается в своем пафосе, выражающемся в «полноте его творчества», как говорил Белинский.

Возьмем конкретный пример: творчество Горького. Можно ли партийность основоположника социалистического реализма определить глубоко и верно, отвлекаясь от его произведений?

Горький создал художественный мир, который и отражал действительность и помогал строить новую Россию; входя в этот мир, читатель чувствует себя вовлеченным не только в познание сложнейшего и полного острейших противоречий движения, но и в страстную революционную борьбу за новую жизнь, за нового человека. Россия Горького показывает нам, что только борьба за социализм раскрывала русскому народу путь к подлинно человеческой жизни. Этот пафос охватывает всю необозримую, созданную художником картину русской жизни, все многообразие характеров, все богатство мироощущения и мощь идейной устремленности писателя, его идеала.

Думается, что наиболее верным и точным критерием партийности творчества Горького является глубочайшее и сложное соответствие содержания его творчества ленинскому пониманию русской истории и действительности, русской революции и народной жизни. Горький показал «низы» народа, «потревоженного русского человека» в трудном, но непреодолимом, все ускоряющемся движении вперед. Мы видим у Горького и муки, и красоту становления нового. Невольно приходит на память известное ленинское сравнение революции, перехода от капитализма к социализму с актом родов¹³.

Нет другого писателя, который изобразил бы Россию со столь различных ее сторон и раскрыл бы с такой силой и наглядностью быстроту ее развития и роста. Читая Горького, мы лучше учимся понимать, что «Россия так велика и так пестра...»¹⁴, мы правильнее оцениваем быстроту политического развития, свойственную революционной эпохе, мы убеждаемся в глубокой мудрости ленинских слов, которые Горький передает следующим образом: «Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась»¹⁵.

Ленин и Горький и в годы реакции ощущали возможный размах «революционной энергии, сознательности, организованности, богатства народного творчества»¹⁶. Горький знал «безграничную силу народа, силу, способную творить чудеса», именно в России он видел «непрерывно растущего человека»¹⁷ и славил его.

Впервые у Горького в написанной им картине русской жизни мир народного творчества и мир интеллектуальной жизни его передовых героев сплетаются воедино. Это единство, в свое время лишь намеченное Некра-

¹² Н. С. Хрущев. Воля народов всех стран — обеспечить мир во всем мире. Госполитиздат, 1959, стр. 9.

¹³ См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 459.

¹⁴ В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 303.

¹⁵ М. Горький. Собр. соч., в 30 томах, т. 17. М., Гослитиздат, 1952, стр. 33.

¹⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 13, стр. 316.

¹⁷ М. Горький. Собр. соч., т. 15, стр. 73.

совым в образе Гриши Добросклонова, достигает могучего расцвета в герою автобиографической трилогии. Так, Алеша Пешков научается напряженно думать над теми выводами, которые в наивной форме выражены в «хорошей истории про Ивана-воина и Мирона-отшельника», поэтически рассказанной бабушкой.

Народность и партийность творчества Горького выступают в своем единстве, причем, конечно, отдельные ошибки великого писателя не могли в свое время не нанести ущерб этому единству, как это имело место в «Исповеди», например.

Возникает, однако, вопрос о том, как народность, идейность, а также партийность писателя связаны с классовостью.

Противопоставляя «глубокую низость мысли», свойственную Мальтусу, «научной добросовестности» Рикардо, Маркс писал: «Если понимание Рикардо в общем соответствует интересам *промышленной буржуазии*, то только *потому, что ее* интересы совпадают с интересами производства или производственного развития человеческого труда, и постольку, поскольку совпадают. Где интересы развития производительной силы труда выступают в противоречия с интересами буржуазии, Рикардо столь же *прямолинейно* выступает против буржуазии, как и в других случаях против пролетариата и аристократии»¹⁸. Эта мысль Маркса очень существенна и для понимания явлений искусства.

При исследовании деятельности большого писателя вопрос об его художественной объективности и последовательности в познании действительности имеет огромное значение, однако правильное освещение его возможно лишь в связи с той классовой и идейной борьбой, в которой он своим творчеством неизбежно принимает участие. Самая эта объективность и последовательность могут быть объяснены лишь посредством анализа мировоззрения художника и его места в идейной борьбе эпохи. Без этого анализа ссылки на «реализм» и на «правду жизни» не помогают применению ленинского принципа партийности, а мешают ему.

А. Луначарский был прав, когда писал в своих «Тезисах о задачах марксистской критики» (1928): «Литературное произведение всегда отражает сознательно или бессознательно психологию того класса, выразителем которой является данный писатель, или, что бывает часто, некоторую смесь, в которой сказываются воздействия на писателя различных классов, что и должно быть подвергнуто внимательному анализу»¹⁹. Вспомним, как после Октября постепенно, в творческом процессе познания жизни, менялась ориентация ряда видных писателей, как они, испытав различные классовые идейные и психологические влияния, в конечном счете именно на основе все более глубокого понимания и изображения действительности встали на сторону социалистической революции.

Итак, мы видим, что, касаясь таких общих проблем, органически связанных со спецификой художественной литературы, как действительность и идеал, народность, идейность, партийность, классовость, мы неизбежно сталкиваемся с задачей их *историко-теоретического* рассмотрения и понимания.

Художественный мир, встающий перед нами в литературном произведении, как и во всем творчестве писателя, индивидуально неповторим, но отнюдь не случаен и произволен. Ибо такая неповторимость вовсе не означает независимость от закономерностей литературного и более широко — общественного развития. Наоборот, эта неповторимость — именно специфическая форма, в которой эти закономерности проявляются в литературе.

¹⁸ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 118—119.

¹⁹ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., Гослитиздат, 1957, стр. 106.

Притом индивидуальная *неповторимость* художественного творения сложно сочетается с *законом повторяемости*, относящимся и к литературе. Быть может, закон повторяемости особенно наглядно проявляется в художественной трактовке таких тем общечеловеческого содержания, как детство. Сопоставляя, например, воплощение этой темы у Толстого, Горького и Гайдара, мы убеждаемся и в общности многих черт и мотивов, и в том, что художественная трактовка их происходит каждый раз в ином аспекте, на ином уровне в зависимости от исторических изменений действительности, духовной и художественной жизни эпохи, происходит притом индивидуально неповторимо.

О художественном мире писателя любят говорить представители буржуазной литературной науки, но они видят в этом мире нечто иррациональное и непознаваемое, возникающее исключительно благодаря гениальной интуиции и независимое от исторических закономерностей и общественных сил.

Марксистско-ленинская литературная наука рассматривает создаваемую великим писателем «сокращенную вселенную» в единстве объективного и субъективного, в единстве отражения в ней действительности и «я» писателя, исторического литературного опыта человечества и творческого пути художника, его метода и индивидуальности.

Теория литературы изучает общие законы литературы, связь между литературой и действительностью, между литературой и другими формами общественного сознания. Она изучает гносеологию образа, его внутреннюю структуру, закономерности развития образности и методов, характеров, сюжета, художественной речи, родов и жанров литературы, ее стилей, охватывая тем самым и многие вопросы поэтики. Она рассматривает те разнообразные факторы (в их исторически видоизменяющихся соотношениях), которые влияют на закономерности литературного развития.

Художественный образ является тем видом познания и освоения мира, который органически соответствует предмету и содержанию художественной литературы, т. е. познанию и воспроизведению жизни и человека в их целостности. Для правильного понимания образности необходимо рассмотреть категорию творческого метода как организующее начало литературно-художественного сознания.

Между тем буржуазная литературная теория, все в большей степени отказывающаяся от исследования закономерностей литературного развития и подменяющая такое исследование «интерпретацией» изолированно анализируемого произведения, совершенно игнорирует понятие метода в художественной литературе. Это понятие решительно противоречит тому иррационалистическому толкованию литературного творчества, которое главенствует в самых различных буржуазных концепциях литературы, по большей части сочетающих в тех или иных пропорциях тот или иной оттенок экзистенциализма с той или иной разновидностью формализма.

Понятие метода оказывается излишним и для ревизионистской концепции Г. Лукача, со свойственным ей принижением партийности и мировоззрения писателя. Теория «диктата действительности» и представление о правдивости и реализме художественной литературы всех времен (т. е. понимание художественной правды как невольного результата литературного творчества) не нуждается в категориях метода и мировоззрения. Следует отметить, что эта концепция совершенно неосновательно претендует на верность ленинской теории отражения. На самом деле объективизм этой концепции, ее пренебрежение к мировоззрению писателя, к его сознательным устремлениям и методу полностью противоречит ленинской теории отражения, чуждой представлению о механически-фотографическом отражении действительности в человеческом сознании.

Разъясняя свое понимание термина «отображение» И. Бехер отмечал, что под этим словом подразумевается, «несомненно, не фотографическое, натуралистическое воспроизведение действительности, а такой вид воспроизведения, который одновременно создает новую действительность, действительность художественного произведения». И. Бехер следующим образом объяснял свою мысль о значении литературного опыта прошлого: «В „Войне и мире“ Льва Толстого отображена не только действительность исторического события, но, разумеется, одновременно и та действительность, которую создал Гомер, и отображена она в существенных чертах творческого метода именно Толстого. Итак, не существует действительности, могущей быть отображенной в художественном произведении, в которой не содержались бы черты действительностей, созданных самими художественными произведениями»²⁰.

Чтобы понять, как в том или ином художественном произведении отражается действительность, а с другой стороны, опыт прошлого, следует уяснить общие исторические закономерности развития литературы в связи с потребностями народной жизни человечества. Таким образом, если не ограничиваться статической и самой общей (и потому мало содержательной) характеристикой свойств литературы, ее теория должна исходить из изменений действительности и исторических судеб самой литературы, различных ее форм и элементов.

II

Пути и законы развития художественной литературы наших дней проясняются лишь при диалектическом подходе к литературе. Ее современное состояние и ее современные законы мы рассматриваем как ставшие, образовавшиеся, исторически возникшие, а ее будущее состояние как становящееся, исторически возникающее и образующееся в современном литературном процессе. Другими словами, осмысление законов литературы и категорий поэтики литературы невозможно вне исторического подхода к ним.

Историзм прокладывает и указывает путь теории литературы к современности. Он есть истинно научная, а не эмпирически поверхностная форма связи теории с практикой. Художественные явления прошлого открывают нам особенности современности. Современность — плод исторического развития, и понять значительное современное художественное явление во всей полноте можно в свете лишь всей истории духовной культуры.

Ревизионисты и буржуазные теоретики пытаются представить социалистический реализм случайным аномальным или декретированным сверхъестественным явлением. На самом деле социалистический реализм порожден долгим историческим процессом развития литературы и является столь же необходимым продуктом мирового литературно-художественного процесса, сколь необходимым и закономерным продуктом экономического и политического процесса является социализм. Важно понять социалистический реализм как законного преемника и наследника общемирового художественного процесса, понять законы и особенности современной литературы как внутреннюю логику художественного процесса, определенную воздействием новой действительности.

Ныне теория, по словам В. И. Ленина, стала «исторической теорией»²¹. Современный этап развития наук характеризуется проникновением во все области знания исторического подхода к явлениям. В этот процесс неизбежно вовлекается и теория литературы. /Теория литературы не может

²⁰ Иоганнес Р. Бехер. В защиту поэзии. М., ИЛ, 1959, стр. 330

²¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 175.

стать современной наукой, находящейся на уровне развития других областей человеческого знания, не проникнувшись историзмом.

Историзм в теории литературы является тем узлом, в котором сплетаются все основные проблемы литературоведения, ибо он обеспечивает такой подход к категориям поэтики, понятиям теории литературы, при котором они рассматриваются в их реальном изменении и развитии, а каждое из качеств, свойств, законов литературы, осмысливаемых в этих понятиях и категориях, рассматривается в реальном историко-литературном процессе.

Осмысление литературы как процесса наталкивается на видимое противоречие: с одной стороны — каждая стадия литературы является ступенькой в восходящем развитии литературы; с другой стороны — далеко не всегда исторически высшее есть высшее и художественно. Каждая стадия литературного развития имеет не только относительное значение как подступ, подготовка, переход к высшему этапу, но и как абсолютная самостоятельная ценность, неповторимая и незаменимая никакими высокоразвитыми формами. Литературное развитие имеет сложный, непрямой, но тем не менее прогрессирующий, восходящий характер. Через историю литературы, несмотря на противоречия и отклонения, проходит линия развития все усложняющегося, эстетически и жизненно обогащающегося художественного мышления человечества.

Принципиальное общеметодологическое значение имеет мысль Энгельса об особенности будущей драмы, которой будет присуще слияние шекспировской живости и действенности с осознанным историческим смыслом, ибо указывает на восходящий поступательный характер литературного процесса. В статьях Ленина о Толстом разрабатывается эта же идея поступательного художественного развития человечества.

Процесс восхождения художественного мышления к новым формам ни в коем случае нельзя выпрямлять или упрощать или рассматривать звенья этого процесса лишь как ступени восхождения, не имеющие самостоятельной ценности. Только учитывая всю сложность художественного развития, можно понять всеохватывающую диалектику устойчивости и изменчивости, преемственности и новаторства в литературном процессе. При этом не следует забывать, что в процессе исторической изменчивости имеется и «консервативная» сторона, обуславливающая некоторую устойчивость исторически изменяющихся явлений. Другими словами, с литературой вовсе не происходит тех изменений, которые, разрушая самую ее сущность, вызывают замену литературы философией, как это полагал Гегель. Изменчивость не исключает устойчивости. В этом смысле можно говорить и о неких «вечных» началах, лежащих в самой природе литературы. Можно, например, сказать, что жизнь человека в народе и жизнь народа в мире, т. е. человек и общество в их взаимоотношении, являются вечной темой и вечным предметом литературы. Счастье людей, развитие общества не вопреки и не за счет индивида, а через индивида есть вечный идеал прогрессивной литературы. А ее вечной формой являются образность и красота.

В этой связи можно вспомнить и известные слова Пушкина о том, что цель и средства литературы всегда те же²². Однако при этом и само понимание счастья, и понимание взаимоотношения индивида и общества, и сам характер образности, и представление о красоте формы находятся в процессе исторического изменения.

Какова же природа этих исторических изменений? Важнейшее методологическое указание, весьма ценное для ответа на этот вопрос, мы можем почерпнуть в письме Энгельса к Конраду Шмидту, где говорится о взаимо-

²² См. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 541.

действию прямых и косвенных факторов в процессе развития форм общественного сознания²³.

Предпосылкой всякого нового явления в литературе, всяких изменений в сюжетике или в принципах построения литературного характера или в самой структуре образа является художественно-мыслительный материал, накопленный литературой в предшествующие эпохи. Именно из него исходит литература всякой новой эпохи. Новые общественные потребности рождают новую литературу не на голое место, они придают направление и определяют характер изменения, имеющегося налицо художественно-мыслительного материала. Общественное бытие, новые общественные потребности и задачи, с одной стороны, и «художественно-мыслительный материал, традиции, наследие, творческий опыт, с другой — вот те главные исходные компоненты, которые определяют и обуславливают сам процесс и характер процесса исторического развития литературы, в ходе которого все ее составные части и элементы построения художественного произведения, все категории поэтики претерпевают существенные изменения.

Охарактеризовать каждую из сторон, каждый из элементов художественно-мыслительного материала, показать вид и направление его изменения — такова одна из существенных сторон историзма в сфере теории литературы. Логическое определение категорий поэтики необходимо ставится одновременно и их историческим определением или, вернее, раскрытием исторической изменчивости данной категории. Логическое определение художественного образа, метода, содержания и т. д. должно быть и раскрытием закона их развития.

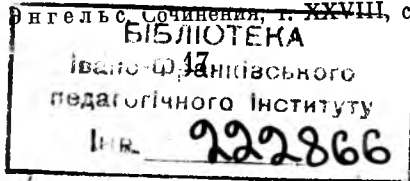
Суть концепции данной книги состоит в раскрытии исторической изменчивости самой природы литературы. Литература исторически изменчива, она есть явление историческое, развивающееся, изменяющееся. Эта истина ныне стала достоянием любой истории литературы и даже любого обыденного, научно не развитого представления о литературном процессе. Однако нередко историческую изменчивость литературы понимают слишком упрощенно и однобоко, как историческую изменчивость непосредственно отражаемого в ней круга жизненных явлений, как изменчивость мировоззренческих позиций и идеалов художников в процессе развития общества, как появление новых художественных средств и приемов. Споры нет. Темы и идеалы литературы, действительно, исторически меняются, меняются содержание художественных произведений и их форма. Но дело не только в этом. А еще и в том, что сама специфика литературы есть явление историческое и что все элементы и составные части литературного произведения и литературного процесса, все особенности и черты литературы находятся в постоянном историческом изменении.

Начиная от предмета, целей и содержания литературы и кончая ее формой и методом, все в литературе развивается и изменяется в ходе исторического процесса, — но изменяется органически, как в едином организме. Литература есть как бы живая, подвижная, и в то же время внутренне устойчивая идейно-художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни и отзывающаяся всем своим существом на окружающую среду.

* * *

Марксистская диалектика учит, что логическое есть исправленное отражение исторического, берущее наиболее важное, наиболее характерное в нем. Логическое есть историческое, очищенное от случайностей. По Марксу, историческое есть проверка логического, история есть критерий истинности теории, ибо история есть общественная практика человечества

²³ См. К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, стр. 261.



в ее движении и развитии. Это диалектическое взаимоотношение исторического и логического лежит в основе и теории литературы.

Марксизм научно обосновал не только движение литературы и ее форм, но и импульс, внутреннюю пружину этого движения, т. е. вскрыл те объективные противоречия и те общественные потребности, которые с необходимостью вызывают процесс. Марксизм сделал методологическим требованием выведение богатства литературы и других идеологических форм из объективной действительности. Научный подход состоит не в том, чтобы свести данные художественные формы к тем объективным общественным причинам, которые их вызывают, а в том, чтобы *вывести* из данных общественных отношений необходимость возникновения данных форм литературного процесса, данных форм художественного мышления. Именно эта методология присуща гениальным ленинским статьям о Толстом.

Принцип историзма вовсе не является универсальной отмычкой, с помощью которой можно вторгаться в область явлений литературы. Он есть одно из основных требований диалектического метода, — этот метод был охарактеризован Ф. Энгельсом как руководящая нить исследования. Пользуясь этой руководящей нитью, можно получить «разъяснение процесса развития, который заключает в себе ряд последовательных фаз»²⁴.

Принцип историзма предполагает соблюдение и осуществление трех важнейших условий: во-первых, рассмотрение явлений в их развитии, во-вторых, раскрытие связей данного явления с другими и, наконец, изучение истории в свете опыта современности, использование исторически высших форм в качестве ключа для понимания исторически низших. В обобщенной и концентрированной форме существо марксистского принципа историзма выражено В. И. Лениным, который писал: «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь (α) исторически; (β) лишь в связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории»²⁵.

Для теории литературы, как и для всякой общественной науки, принципиальное значение имеет положение, высказанное В. И. Лениным в его лекции «О государстве». Ленин подчеркнул: «Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»²⁶.

Историзм в марксистской науке столь глубок, столь универсален и всеохватывающ, что основоположники марксизма говорили даже о том, что в конечном счете существует лишь одна наука — история. К. Маркс и Ф. Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Мы знаем только одну единственную науку, науку истории. Историю можно рассматривать с двух сторон, ее можно разделить на историю природы и историю людей. Однако обе эти стороны неразрывно связаны; до тех пор, пока существуют люди, история природы и история людей взаимно обуславливают друг друга»²⁷. Тем самым марксистский метод теоретического исследования вопроса превращает в особый вид исторического его рассмотрения. Создаются единые методологические основы всех наук, и это единство есть отражение в методологии материалистического единства мира. Историзм мышления в сфере

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVII, стр. 610.

²⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 200.

²⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 436.

²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 16.

разных наук выступает, помимо прочего, как гарант их материалистического монизма. В трудах классиков марксизма-ленинизма историзм из общего взгляда на явления действительности превратился в научный метод.

Приложение историзма к теории литературы означает освоение этого принципа не в общей форме, а применительно к специфике литературы. К нахождению этого специфического историзма и сводятся основные проблемы методологии в теории литературы. Иначе говоря, важно не только наличие общеметодологического принципа историзма, но важны и степень, и глубина его проникновения в данную науку. Здесь-то и возникает зависимость исторического подхода к теоретико-литературным проблемам от уровня и характера наших литературоведческих познаний и от степени освоения наукой о литературе методологических богатств, заключенных в марксистской философии.

Взаимоотношения теории и истории литературы осложнились на современном этапе их развития, когда принцип единства исторического и логического глубоко проник в обе науки и старому их абсолютному разделению приходит конец. Но в чем в таком случае их различия, их границы, их особые функции и задачи? Ведь и история, и теория литературы, хотя и в разных формах, но с равной степенью обязательности призваны ныне раскрывать литературу как определенную идейно-художественную систему и осмыслять закономерности ее исторического развития. И теория, и история литературы включают в себя и представляют собой взаимодействие «структурного» и «генетического» ряда, — именно в этой взаимозависимости того и другого рядов осуществляется принцип единства исторического и логического в обеих науках. Однако средства и приемы исследования у теоретика и у историка литературы различны, как различны и непосредственные задачи, стоящие перед ними, и способы обработки исходного эмпирического материала.

Определяя теоретико-исторические задачи «Капитала», Маркс говорит об открытии «экономического закона движения современного общества»²⁸, а характеризуя историко-теоретические задачи труда, посвященного истории классово-борьбы во Франции, Энгельс пишет, что в нем Маркс «изложил весь ход французской истории... в его внутренней связи и раскрыл... естественный, необходимый результат этой связи»²⁹. Из этих оценок следует, что Маркс-теоретик стремится определить существо развивающейся системы, а выступая в качестве историка, он характеризует самый процесс становления и развития определенных форм этой системы. Мы видим здесь водораздел между теорией и историей, который существует внутри каждой общественной науки, в том числе внутри литературоведения.

У теории и истории литературы различны не только *направления*, но и *основания* расчленения материала. Основанием членения литературной системы при ее теоретическом изучении является не только принцип выявления классических художественных форм (с учетом их множественности), но и принцип анализа *этапов* изменения самой природы того или иного закона, свойства или особенности литературы, отражаемых в понятиях и категориях поэтики.

Проникнутая духом историзма, теория литературы способна дать такое структурное расчленение литературы, при котором логическое рассмотрение будет формой воспроизведения исторического процесса развития литературы. На научную плодотворность такой логической последовательности рассмотрения изменяющихся явлений указывал Маркс, отмечавший, что даже самые сложные и замысловатые проблемы «выясняются просто и почти наглядно благодаря только тому, что они ставятся на надлежащее

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 10.

²⁹ Там же, т. 21, стр. 258.

место и в правильную связь»³⁰. При этом здесь, как и всегда, теоретическое рассмотрение предмета предполагает его воспроизведение «в абстрактной и теоретически последовательной форме; отражение исправленное, но исправленное соответственно законам, которые дает сам действительный исторический процесс...»³¹.

Заговорив о направлениях и основаниях расчленения литературного процесса в теории, мы не можем пройти мимо более подчиненной, но все же важной стороны вопроса: масштабности подхода к литературе. У теории литературы должен быть иной, более крупный масштаб анализа и обобщения литературного процесса, чем у литературной критики, и даже более крупный, чем у истории литературы.

В литературоведении происходит тот же процесс разделения, расчленения областей, с которым мы встретимся в других науках. Как от некогда единой физики отпочковались ныне физическая химия, механика, физика твердого тела, физика электричества, атомная физика и т. д., так от единого литературоведения отпочковались ныне различные сферы изучения литературы. «Слависты», «западники», «восточники», специалисты по латиноамериканским литературам раздробились на специалистов по еще более частным областям: англистов, античников, специалистов по русской литературе XIX в., но и это не стало пределом «деления», появились пушкинисты, маяковсковеды, горьковеды, шекспироведы. Каждый большой поэт создал вокруг себя целую науку и стал предметом этой науки. В реальном процессе дробления науки от нее отпочковываются все новые и новые ветви и происходит такое приближение к объекту, при котором можно с наибольшим успехом охватить все его подробности и проникнуть в самую его суть. Однако такое максимальное приближение к предмету, такое дробление литературоведческой науки, без которых нет ее прогресса, могло бы угрожать утратой перспективы, измельчением масштабности литературно-критического мышления, если бы этот процесс дробления не предполагал и не вызывал в науке обратной тенденции, — к слиянию, ко всеохватывающему взгляду, к расширению масштабности литературного мышления.

История литературы должна обеспечить конкретность и предохранить от дурной абстрактности все литературоведение и теорию литературы в особенности. Теория должна дать истории литературы общую перспективу художественного процесса. В истории литературы теория обретает то конкретное богатство, опирается на ту реальную плоть художественного процесса, без которых немислимо никакое стремящееся к перспективности, целостности, историчности мышление.

Историзм в сфере теории литературы не самоцель, а средство, способствующее наиболее полному и верному диалектическому познанию законов литературы. Встав на путь исторического рассмотрения законов литературы, исследователь приходит к диалектическому мышлению в теории литературы, к диалектико-материалистическому изучению своего предмета.

Данная книга и является одним из поисков на пути создания диалектической теории литературы, которая выработает и углубит понятия и категории поэтики не с помощью дефиниций, а осмысляя свойства и законы литературы, взятые в их историческом движении.

* * *

Развивая методологические принципы теории литературы, построенной на исторической основе, мы еще и еще раз должны обратиться к опыту Маркса, к его методологии, к его принципам научного освоения материала. Лафарг, неоднократно наблюдавший за тем, как работал Маркс, писал:

³⁰ К. Маркс. Письма о «Капитале». Госполитиздат, 1948, стр. 121.

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 497.

«Маркс постигал суть вещи. Он видел не только поверхность, он проникал во внутрь, он исследовал составные части в их взаимном действии и в их взаимном противодействии. Он выделял каждую из этих частей и прослеживал историю ее развития. Затем от вещи он переходил к окружающей ее среде и наблюдал действие последней на первую и обратно. Он возвращался опять к возникновению объекта, к его изменениям, эволюциям и революциям, которые этот последний прodelывал, и доходил, наконец, до самых отдаленных его действий. Он видел перед собой не отдельную вещь самое по себе, вне связи с окружающей ее средой, но весь сложный, находящийся в постоянном движении мир»³².

Конечно, в принципах работы Маркса многое идет от неповторимой индивидуальности гениального ученого, и все же основное здесь не в индивидуальных особенностях Маркса, а в открытом им научном диалектико-материалистическом методе. В теории литературы этот метод требует стыскания среди категорий поэтики в ряду наиболее общих понятий того основного звена, которым все определяется и из которого только и может вырасти вся диалектически гибкая и подвижная система теоретико-литературных категорий. Таким звеном является *художественный образ*, ибо в нем преломляются, сходятся и от него расходятся все связи, все солнечные нити той волшебной пряжи, из которой соткано художественное произведение.

Рассмотрев исторически художественный образ как средоточение художественной идеи, можно снять односторонность, присущую и формалистическим и вульгарно-социологическим концепциям литературы. О том, насколько практически важна и актуальна эта проблематика сегодня, хорошо сказал К. Федин в своей речи на Первом Учредительном съезде писателей РСФСР. Мы приведем полностью эту остро выраженную мысль одного из ведущих мастеров советской литературы:

«У нас в литературной практике произошел разрыв понятия идейно-художественного качества произведения.

Это опасное расщепление самого ядра литературного искусства. Мыслимо ли, чтобы в литературной теории, в эстетике введена была автономия художественности от идейности или наоборот? На практике такая автономия становится почти каноном. Есть ли нужда в примерах? Вспомните газетные и журнальные рецензии о романах, поэмах. В конце каждой рецензии — sacramентальный привесок из двух-трех фраз насчет сюжета, композиции, стиля, писательского словаря. Как будто все, о чем сказано в рецензии до этого привеска, имеет какую-то цену, независимо от сюжета, композиции, стиля. Как будто содержание произведения может существовать помимо воплощения в форму. Это делаем мы — противники формализма. Но разве это не формализм вверх ногами?

Мы требуем от литературы народности. И мы хвалим за «народность» произведение, если тематически оно отражает жизненное явление, близкое интересам народа. А затем браним автора за то, что он не нашел для своего произведения живых красок и его герои говорят книжным языком. Народ не назовет такое произведение народным... В понятии идейно-художественного качества дефис связывает идейность и художественность в единство, а не разделяет их. Тут более чем аналогия с отношением между содержанием и формой»³³.

Итак, именно историческое рассмотрение литературного образа, этого «нерасщепимого ядра» литературы, и становится центром современной исторической поэтики, ибо задача исследователя состоит не только в том, чтобы приблизиться к истокам процесса, но и в том, чтобы взять и

³² П. Лафарг. Воспоминания о Марксе. Госполитиздат, 1958, стр. 12—13.

³³ «Первый Учредительный съезд писателей Российской Федерации». Стенографический отчет. М., 1959, стр. 547.

истоки, и весь процесс с точки зрения нынешнего этапа развития литературы.

Из того, что историко-теоретическое рассмотрение литературы позволяет воспроизвести исследуемый предмет как исторический, вовсе не следует, что логика рассмотрения предмета должна воспроизводить генетическую очередность появления различных форм системы. Маркс подчеркивал важность логической последовательности рассмотрения экономических категорий, и это указание имеет общеметодологическое значение. Маркс писал: «...было бы недопустимым и ошибочным брать экономические категории в той последовательности, в которой они исторически играли решающую роль. Наоборот, их последовательность определяется тем отношением, в котором они находятся друг к другу в современном буржуазном обществе, причем это отношение прямо противоположно тому, которое представляется естественным или соответствует последовательности исторического развития... Речь идет об их расчленении внутри современного буржуазного общества»³⁴. Последовательность категорий поэтики также определяется современностью, тем отношением, в котором они находятся в современной литературе. Поэтому-то началом начал современной теории литературы и становится ее «ядро» — художественный образ как сфера осуществления единства идейности и художественности.

Буржуазная наука нередко расторгает связь исторического и логического. Исторический подход к явлению в буржуазной науке предполагает рассмотрение в явлении единичного, индивидуального, неповторимого. Теоретический (логический) же подход, напротив, берет только общее. Никакой связи между этими двумя подходами нет. Все науки разделяются на исторические и теоретические, и сфера первых — факты, отдельные явления, а удел этих наук — эмпиризм; сфера последних — общее, законы, а удел их — абстрактное схоластическое теоретизирование. Многие буржуазные теоретики считают, что чем более наука стремится к понятию и закону, тем более должна она оставлять без внимания, забывать и игнорировать единичное. Г. Клейнпетер, пытавшийся сформулировать методологические научные принципы, писал: «Историческое знание по своей природе не выходит из границ, поставленных ему индивидуумом и мгновением»³⁵.

В этом же направлении идут рассуждения и Г. Риккерта, выступавшего за абсолютное методологическое различие естественных и исторических наук. В области исторических наук, к числу которых он относит и науку о литературе, с его точки зрения, возможно лишь «индивидуализированное понимание». Риккерт пишет: «Всегда и всюду историк стремится понять исторический процесс, — будь это какая-нибудь личность, народ, эпоха, экономическое, или политическое, религиозное или художественное движение, — понять его, как единое целое, в его единственности и никогда не повторяющейся индивидуальности и изобразить его таким, каким никакая другая действительность не сможет заменить его. Поэтому история, поскольку конечной целью ее является изображение объекта во всей его целостности, не может пользоваться генерализирующим методом, ибо последний, игнорируя единичное как таковое и отвлекаясь от всего индивидуального, ведет к прямой логической противоположности того, к чему стремится история»³⁶.

Как часто буржуазная наука провозглашает принципиальную несовместимость историзма и теоретического раскрытия сути явления, невозможность соединения исторического и логического! Тот же Риккерт утверждает

³⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 734.

³⁵ Г. Клейнпетер. Теория познания современного естествознания. СПб., 1910, стр. 117.

³⁶ Г. Риккерт. Философия истории. СПб., 1908, стр. 28.

ет: «Понятие исторической науки и науки, формулирующей законы, взаимноисключают друг друга»³⁷.

Буржуазные теоретики не раз атаковали марксистский историзм. Характерны, например, в этом отношении нападки К. Поппера на марксистский метод. Поппер третирует этот метод, презрительно именуя его «историцизмом». «Бедность» и «несостоятельность» «историцизма», как пытается доказать Поппер, заключается в том, что он «делает своей основной задачей исторические предсказания», не имея возможности обосновать их³⁸.

Буржуазным теоретико-литературным концепциям присущ или полный антиисторизм в понимании литературы и ее особенностей, или такая объективистская абсолютизация исторической изменчивости литературы, при которой все оказывается одинаково исторически обусловленным и «для своего времени» одинаково хорошим. Эта абсолютизация исторической изменчивости и обусловленности литературы, будучи обратной стороной антиисторизма, ведет к гипертрофированному увлечению новаторством, к забвению традиций, к утрате понимания связи между литературами разных эпох.

Идее «остановившегося времени», застывшего в вечной неподвижности непознаваемого хаоса, и столь же антинаучной идее абсолютной текучести и изменчивости марксизм во всех сферах науки противопоставляет идею историзма, диалектическое понимание развития как единства и непрерывности, признание закономерности мира и его познаваемости. Эти научные марксистские идеи лежат и в основе исторической теории литературы.

Советское литературоведение опирается в своем развитии на принцип исторического объяснения природы и характера литературных явлений, которые изменяются вместе с обуславливающей их общественной жизнью.

Если для буржуазного литературоведения выявление конкретного исторического богатства и раскрытие законов литературного процесса — несчетаемые задачи, в силу пороков в методологии, то для марксистского подхода к литературе эти две задачи не только совместимы, но их соединение является неременным условием научного рассмотрения литературы.

III

Теперь уже есть возможность ответить на вопрос, поставленный в начале этого введения, на вопрос о том, как же следует понимать задачу укрепления связей литературной теории с современностью, с жизнью народа, с художественной практикой.

Из всего сказанного естественно следует вывод о том, что теория литературы должна стать наукой об основных исторических закономерностях развития литературного сознания, литературно-художественного мышления и отдельных его сторон (какими являются методы, характеры и обстоятельства, сюжет, художественная речь, стили и т. д.).

Теория литературы особенно близка к эстетике и этике, к психологии и истории, к истории общественной мысли в частности.

Она подобно другим общественным наукам может быть охарактеризована как одна из отраслей человековедения.

Однако, в соответствии с особенностями самой литературы и ее предмета, теория литературы, подобно эстетике и теории искусства, занимает в человековедении особое место: в центре ее внимания стоит человек как типическая индивидуальность в общественной жизни и в литературе.

Теория литературы, стремясь исследовать основные исторические закономерности литературно-художественного сознания и закономерности

³⁷ Там же, стр. 36—37.

³⁸ См. К. Поппер. *La misère de l'historicisme*. Introduction, 1956, p. XV.

развития отдельных его сторон, должна исходить из того, что они могут быть правильно поняты лишь в связи с классовой и идейной борьбой эпохи, исторической сменой поколений, изменениями их духовного склада, судьбой личности в тот или иной исторический период.

Человек и жизнь народа (предмет литературы) и художественное сознание человечества (ее творец) — вот что должно находиться в фокусе внимания литературы. Только такая постановка вопроса способна подвести к нашей жизни, к новому человеку, к современному художественному сознанию, и художественной практике, к теоретическим вопросам, имеющим актуальное значение для современного литературного движения, для социалистического реализма.

Проблема роста личности, формирования нового человека стоит в центре внимания мировой литературы, по крайней мере с эпохи Возрождения. Разумеется, в каждый данный исторический период это понятие обладало своим особым неповторимым содержанием, не говоря уже о том, что в каждый исторический период различно соотношение человека в жизни и человека в литературе. В прошлые исторические эпохи эта проблема редко ставилась вполне осознанно и целеустремленно, как то имело место, например, в романе Чернышевского о «новых людях».

Антонио Грамши видел в литературном развитии результат «истории революционной деятельности, которая создает «нового человека», т. е. новые общественные отношения. Из этого также следует, что и «старый человек» в результате перемен становится «новым», вступает в новые отношения, после того как первоначальные оказались испровергнутыми. Этим и объясняется тот факт, что, до того как «новый человек», созданный позитивно, проявит себя в поэзии, можно наблюдать проявление «лебединой песни» старого человека, обновленного негативно; и эта лебединая песня часто обладает удивительным блеском: новое в ней сочетается со старым, страсти достигают несравненного накала и т. д. (Разве «Божественная комедия» не является в какой-то мере лебединой песней средневековья, которая предвосхищает новые времена и новую историю?)»³⁹. Таким образом и «лебединая песня» старого человека может явиться предвестием и предчувствием появления нового человека.

И. Бехер сформулировал очень важное теоретическое обобщение, сказав, что «новое искусство никогда не начинается с новых форм, новое искусство всегда рождается вместе с новым человеком»⁴⁰.

Очевидно, что в наше время в СССР вопрос о новом человеке обладает коренными отличиями по сравнению со всеми предшествующими историческими эпохами. Впервые в истории советское общество видит в воспитании гармонически и всесторонне развивающейся личности всенародную, возглавленную партией практическую и массовую задачу. Новый человек складывается в наши дни в коллективном труде, во все обогащающейся идейной жизни. Это глубокое своеобразие нашей действительности не может не отложить отпечаток на нынешний этап развития социалистического реализма.

Долг теории литературы, выясняя закономерности современного литературного развития, видеть то центральное значение, которое имеет в литературе проблема воспитания и самовоспитания нового человека.

Именно потому, что теория литературы призвана обобщить современный опыт художественного сознания в его поступательном движении, она должна опираться как на историю литературы, так и на современную литературную критику.

Проблема воспитания и самовоспитания нового человека, играющая такую огромную роль в творчестве Горького, открыла перед основопо-

³⁹ Антонио Грамши. Избр. произв., т. 3. М., ИЛ, 1959, стр. 507—508.

⁴⁰ Иоганнес Р. Бехер. В защиту поэзии. М., ИЛ, 1959, стр. 86—87.

ложником социалистического реализма новые художественные возможности — как с точки зрения вторжения лирического начала во все расширяющиеся перспективы эпического повествования, так и охвата различных исторических пластов, осмысливаемых в сложных сопоставлениях.

В советской литературе последних лет происходят процессы, свидетельствующие о том, что реализм продолжает обогащаться в познании человека и действительности и все более мощно воздействует на них.

Социалистический реализм, опираясь на лучшие традиции не только реализма, но и всей мировой литературы, становится все более емким, изображая человека и действительность. В нем все более богато отражается жизнь в ее сложности и противоречиях, развертывающихся во времени и пространстве, и все более многообразно выступают его художественные возможности.

Проблемы формирования нового человека и всестороннего развития личности в самой жизни органически связаны с целым рядом задач нашего литературного движения. Воплотить в литературе образ всесторонне развивающегося человека как пример для современников — значит воссоздать богатый, многосторонний мир. Встает вопрос и о многообразии художественных средств, строящих этот мир.

Для того чтобы воспитывать в читателе-современнике духовное богатство, нравственную чистоту, физическое совершенство, писатель должен в своей душе носить выстраданный идеал такого человека и всем богатством художественных средств доказать правдивость и жизненность этого идеала. В этой связи встает вопрос о личности художника, об его «личной творческой инициативе», как о том сказано в Программе КПСС⁴¹.

И у Твардовского в поэме «За далью — даль», и в «Ледовой книге» Ю. Смуула, и в «Дневных звездах» Ольги Берггольд, и в ряде других произведений речь идет не просто об увеличении удельного веса «я» писателя, но о том, что это «я» гораздо смелее, чем это имело место в литературе послевоенного десятилетия, участвует в «управлении миром». Это лирическое «я», выступающее теперь со своими самостоятельными оценками, со своей мыслью, гораздо свободнее раскрывает себя и свои многообразные эмоциональные и интеллектуальные связи с миром. Лирическое «я» все более решительно берет на себя историческую ответственность за состояние мира.

Выяснение исторических корней такого новаторства литературы последних лет после XX съезда КПСС невозможно, если не представить себе основные этапы развития художественного сознания в его соотношениях с действительностью, если не исследовать вопрос об исторических процессах расширения и углубления связей человека с миром и отражения этого процесса в характерах, создаваемых литературой.

Главное же в том, чтобы, рассматривая развитие художественного сознания и изменение характеров в литературе как отражение роста человека, видеть величественную перспективу пути человека, народа к коммунизму.

Ведь, как писал Маркс в подготовительных работах для «Святого семейства», «уничтожение частной собственности представляет полное освобождение всех человеческих чувств и свойств, но оно является этим освобождением именно потому, что эти чувства и свойства стали *человеческими* как в субъективном, так и в объективном смысле». Ибо «частная собственность сделала нас столь тупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем, т. е. когда он существует для нас как капитал, когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т. д., когда мы, говоря коротко, потребляем его. Но с точки зрения частной собствен-

⁴¹ «Материалы XXII съезда КПСС», стр. 420.

ности все эти непосредственные формы владения являются, в свою очередь, только *средствами к жизни*, а жизнь, для которой они служат средствами, есть *жизнь частной собственности* — труд и капитализация.

Поэтому на место *всех* физических и духовных чувств стало простое отчуждение *всех* этих чувств, чувство *обладания*⁴².

Из сказанного очевидно, в какой мере теоретическое осмысление закономерностей литературного развития — в соответствии со всем духом марксистско-ленинской науки — требует исторического подхода к изучению поставленных проблем.

Само по себе стремление внести историзм в теоретическое изучение литературы далеко не ново — достаточно вспомнить направление исследований Александра Веселовского. Однако у Веселовского шла речь скорее о создании истории поэтических форм, нежели о теории литературы, дающей историческое освещение основных ее проблем.

Возникает вопрос, не поведет ли попытка дать основные проблемы теории литературы в историческом освещении к подмене теории литературы ее историей. Такое совершенно справедливое опасение было высказано Л. И. Тимофеевым⁴³. Но столь же очевидно, что такая опасность, такой научный риск и возможность такого рода ошибок не должны и не могут остановить работу, идущую в этом направлении.

За последнее время все чаще появляются исследования в области литературной науки, которые в различных пропорциях содержат теоретические и исторические элементы⁴⁴.

Конечно, теория литературы, пытающаяся дать основные проблемы в историческом освещении, должна была бы потерпеть неудачу в том случае, если бы она ушла в детализированные и мало связанные между собою исторические изыскания; ибо тем самым она уклонилась бы от своей основной задачи исследования и определения исторических законов литературного развития.

Достаточно перечислить хотя бы некоторые теоретические проблемы, весьма актуальные сейчас, чтобы ясно отдать себе отчет в том, что только целеустремленное теоретическое исследование их на показательном, так сказать «классическом» историческом материале, может стать плодотворным.

Назовем для примера проблему поступательного развития литературы, связанную с вопросами приобретений и утрат в ходе этого развития, темпов последнего, «старения» художественных произведений, возможности «снятия» их художественных завоеваний, судеб литературного произведения в веках и т. д.

Даже в той истории литературы, в которой эти вопросы получили бы известное освещение, они, именно в силу многосторонности и фактического богатства исторического изучения, не были бы достаточно выделены и специально освещены.

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 626, 625—626.

⁴³ См. Л. И. Тимофеев. «Основы теории литературы», М., Учпедгиз, 1959, стр. 7.

⁴⁴ Таковы, например, работы В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (М., 1959), Д. С. Лихачева «Человек в литературе древней Руси» (М., 1960), ряд докладов на дискуссии о реализме в мировой литературе в 1957 г. (А. А. Елистратовой, Н. И. Конрада и др.).

Особо следует отметить, что и в такой коллективной работе, как «Основы марксистско-ленинской эстетики» (М.—Л., 1958), преобладающая часть разделов которой не претендует на историю, имеется глава Н. А. Дмитриевой «Исторические закономерности развития искусства».

Показательно и то, что Б. В. Томашевский, понимавший ранее теорию литературы именно как обзор литературных форм, в последние годы своей жизни пришел к выводу, что «такие вопросы, как композиция, литературные жанры и литературные направления, должны были стать предметом специального историко-теоретического курса» (см. Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. М., Учпедгиз, 1959, стр. 497).

Вот почему неправомерно и наивно — а такая наивность встречается и сейчас — полагать, что достаточно закончить всемирную историю литературы, как само собою раскроются все закономерности этой истории.

Для современного теоретического исследования очень важен историко-логический путь исследования. Было бы, однако, совершенно ошибочно и просто-напросто вредно требовать от всех работ по теории литературы какой-либо однотипности.

На протяжении настоящего введения мы постоянно имеем в виду теорию литературы, сосредоточенную на поисках исторических закономерностей литературного развития и в силу одного этого во многом сейчас еще экспериментальную. Не менее правомерна, разумеется, и такая теория литературы, которая является прежде всего вузовским учебным пособием и ставит перед собой задачу разработать «принципы и методику анализа художественно-литературных произведений, стилей, течений и литературного процесса в целом».

Такая теория литературы выясняет «систему функциональных определений основных явлений литературного творчества, устанавливая именно общие закономерности, которые присущи этому творчеству»⁴⁵.

Очевидно, вместе с тем, что такая характеристика общих свойств литературы имеет свои границы и предел, ибо она в состоянии лишь в самых общих чертах и лишь в первом приближении охарактеризовать ряд сложных явлений литературного развития. Вспомним хотя бы вышеупомянутую проблему завоеваний и утрат в художественном движении человечества.

Поэтому теория литературы, так же, как и эстетика, не может не идти по пути исторического обоснования, проверки, углубления и уточнения своих положений. Увлекательность такой работы заключается в том, что она открывает возможности исследования все новых и новых теоретических вопросов, исходя прежде всего из потребностей современности, художественной практики социалистического реализма, внутреннего развития самой теории, а также возможности постоянного исторического углубления в еще мало разработанные вопросы.

Именно на этом пути могут быть наиболее успешно преодолены те препоны, которые перед литературной теорией ставили идеологические последствия культа личности, и решены задачи, вытекающие из решений XXII съезда КПСС.

⁴⁵ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1959, стр. 5.

Г. А. Абрамович

Предмет и назначение искусства и литературы

I

Все теоретико-литературные понятия связаны с отношением литературы к действительности.

Идет речь о литературном образе, — и прежде всего выясняются его жизненное содержание и принципы художественного воплощения этого содержания. Анализируется сюжет, — и встают вопросы о его роли в художественном исследовании и оценке тех или иных явлений действительности. Рассматривается художественная речь, — и внимание приковывается к ее выразительным возможностям при воссоздании картин жизни, при передаче мыслей и чувств общественного человека. Изучаются закономерности литературного развития, — и главным условием эффективности изучения служит постижение тех связей, которые существуют между внутренним движением литературы (в преемственности ее форм, направлений, методов, стилей, видов и жанров) и определяющим это движение реальным историческим процессом. Исследуются назначение и предмет литературы, — и в поле зрения их соответствие живым потребностям истории, насущным духовным запросам народных масс определенных эпох.

Вне понимания отношения литературы к действительности нельзя и подойти к сколько-нибудь ясному и сколько-нибудь правильному решению важнейших теоретико-литературных вопросов. Отсюда неизменная актуальность этой проблемы, тот живой интерес, который она вызывала и вызывает как у теоретиков, так и у самих творцов искусства. Недаром вокруг нее вновь и вновь развертываются бои, происходят ожесточенные споры.

Например, в прошлом столетии певцы и теоретики так называемого «чистого искусства» призывали поэтов и читателей уйти от «торжищ житейских» в царство вечной красоты, и наслаждаться ее «тонкими красками». В противовес им великие классические писатели и критики полагали необходимым достоинством литературных произведений изображение таких явлений жизни, которые важны и интересны для народа. Так, Добролюбов писал о великой заслуге Пушкина, чья поэзия «обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства»¹.

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. М., Гослитиздат, 1934, стр. 114.

В начале нашего века споры об отношении искусства к действительности еще более усилились, отражая напряженную борьбу представителей прогрессивной литературы, проходящих великие жизненные университеты, с представителями всевозможных декадентских течений. Процессы распада, проходившие в буржуазной литературе эпохи империализма, все более явный отрыв этой литературы от жизни заставили Романа Роллана написать в его «Путешествии в духовный мир» такие горькие слова: «Сегодня (после смерти Толстого) я не знаю ни одного значительного художника (речь шла о французских писателях того времени.— Г. А.), который рассматривал бы искусство как яркий отблеск действительности»².

Борьба реакционных кругов с передовыми эстетическими идеями получает в XX в. очень острое выражение и в теории.

В этом отношении чрезвычайно характерна написанная еще в 1925 г. и ставшая программным документом для многих последующих поборников лженинаторского, антинародного «искусства» работа Хосе Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства». Провозглашая рождение в мире «нового эстетического чувства», требующего якобы «очищения» искусства от «слишком человеческих элементов», автор этой работы полагает, что главным в художественных творениях современной эпохи должно стать решительное «преображение» действительности.

«Дело не в том,— пишет он,— чтобы нарисовать нечто совершенно отличное от человека, дома или горы, но в том, чтобы нарисовать человека, возможно менее похожего на человека, нарисовать дом, который сохраняет свою природу ровно настолько, насколько нужно, чтобы мы уловили его преобразование, а конус, который чудесным образом возникает из того, что ранее было горой, подобен змее, сбрасывающей свою кожу. Эстетическое наслаждение для нового художника проистекает из этой победы над «человеческим»: по этой причине необходимо в каждом случае конкретизировать победу и показывать удушенную жертву...

«Реальность» то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству. Наличие какой огромной хитрости предполагает бегство гения от действительности! Он должен быть подобен Улиссу наизнанку — Улиссу, который бежит от своей обыденной Пенелопы и плывет между рифами, пробираясь к очарованному царству Цирцеи. Не будем обвинять художника, когда ему удалось убежать на мгновение от постоянных засад действительности, за его гордый жест, тот краткий жест, который делает его похожим на св. Георгия с побежденным драконом у ног»³.

Концепция, выдвигаемая создателем «Дегуманизация искусства», связана с одним из течений буржуазной эстетической мысли последних десятилетий. Но и те модные направления этой мысли, которые будто бы и не отрицают необходимости для искусства «форм жизни», на самом деле во многом смыкаются с абстракционизмом. Выдвигая на первый план иррациональное и бесчеловечное, они с другого конца и другими путями ведут к той же «дегуманизации» искусства, к искажению жизни, к разрушению самого смысла и назначения художественного творчества. Поэтому хотя декларация нового эстетического чувства, строки из которой мы процитировали, имеет уже немалую давность, она остается и для нашего времени красноречивым манифестом антигуманистических и антидемократических принципов так называемого модернистского искусства.

Реакционным течениям в теории и практике художественного творчества противостоит последовательно научная, марксистско-ленинская теория и передовая художественная практика искусства, призванного познавать мир, активно участвовать в его изменении. Ленинская теория отра-

² «Иностранная литература», 1959, № 10, стр. 10.

³ «Современная книга по эстетике. Антология», сост. М. Рейдером. М., ИЛ, 1957, стр. 456—457.

жения и ленинский принцип партийности литературы особенно проявляют истинные отношения искусства к действительности. Вне понимания этих отношений нет и не может быть конкретной разработки отдельных теоретико-литературных понятий.

Но надо учитывать и другую сторону вопроса. Представление об отношении искусства и литературы к действительности может быть достаточно полным лишь тогда, когда оно, в свою очередь, будет опираться на исследование всех отдельных понятий. Только такой путь взаимодействия и взаимооплодотворения общего и частного является единственно возможным, так как в противном случае изучение частных понятий лишится нужной перспективы и нужного пафоса, а выяснение общего не получит прочной основы в многообразном литературном материале.

В полной мере это следует отнести и к понятиям предмета и назначения искусства и литературы. Разработка их знакомит нас с тем, *что и во имя чего* познается и изображается в литературных произведениях, а тем самым разъясняет некоторые важные моменты в отношениях искусства и действительности.

Однако сделанное в области изучения интересующих нас проблем пока явно недостаточно. Правда, многими литературоведами достигнуто общее, на наш взгляд, правильное понимание главного предмета литературы (общественного человека) и разрешаемых ею великих познавательно-воспитательных задач⁴. Но и у них находим скорее только постановку вопроса, чем сколько-нибудь полное его разрешение.

В самом деле, тезис о человеке как о главном предмете литературы хотя и верен, но отдельно взятый от других вопросов художественного человековедения, еще мало разъясняет специфическую суть исследуемой нами проблемы. Во-первых, нельзя забывать, что изучением человека занимаются и некоторые естественные и гуманитарные науки. Во-вторых, представители различных литературных течений понимают задачи этого изучения совершенно различно. Что общего, например, между гуманистической сущностью горьковского определения литературы как «человековедения» и пониманием художественного «человековедения» у представителей фрейдистского и близкого к нему направлений, рассматривающих литературу как самопознание или познание подсознательного, инстинктивного, асоциального в человеке?

В отношении же назначения литературы общее указание на ее познавательно-воспитательные задачи также далеко еще не в нужной мере выделяет специфику и незаменимость задач, которые стоят перед искусством и литературой.

Кроме того, есть группа ученых, вообще отрицающих наличие у искусства и литературы своего предмета⁵. Появляются и работы, игнорирующие человеческие и гуманистические цели и задачи искусства и литературы⁶.

Одной из существенных причин незавершенности разработки рассматриваемых вопросов и теоретической разногласности вокруг них является недостаточное внимание к тем завоеваниям, которые были сделаны в этой области классиками эстетической мысли. Не все выдвинутые ими положения учтены, не все богатство их идей освоено. Без этого двигаться дальше нельзя.

⁴ Такое понимание наиболее отчетливо выражено в кн.: Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., Учпедгиз, 1959.

⁵ См., например, кн.: Н. Шамота. О художественности. М., «Советский писатель», 1954; А. Дремов. О художественном образе. М., «Советский писатель», 1956; статью: В. Кеменов. Об объективном характере законов реалистического искусства. Сб. «Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики». Госполитиздат, 1954.

⁶ Например, В. Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. М., «Искусство», 1961.

Первоначальная основа для решения проблемы предмета искусства и литературы была заложена античными мыслителями. Именно у них впервые утвердилась мысль о человеке как главном предмете поэзии, что в прошлом веке было справедливо отмечено Чернышевским. В своей рецензии на перевод Ордынским «Поэтики» Аристотеля он писал: «На нескольких страницах излагаем мы мнения Платона и Аристотеля о „подражательных искусствах“, несколько десятков раз пришлось нам употребить слово „подражание“, и, однако, до сих пор еще ни разу не встретили читатели обычного выражения „подражание природе“ — отчего это? Неужели Платон и, особенно, Аристотель, учитель всех Баттё, Буало и Горацев, поставляют сущность искусства не в подражании *природе*, как привыкли все мы дополнять фразу, говоря о теории подражания? Действительно, и Платон и Аристотель считают истинным содержанием искусства, и в особенности поэзии, вовсе не природу, а *человеческую жизнь*. Им принадлежит великая честь думать о главном содержании искусства именно то самое, что после них высказал уже только Лессинг и чего не могли понять все их последователи... Подражание *природе* чуждо истинному поэту, главный предмет которого — человек»⁷.

Особую ценность в древнем мире имели положения, выставленные Аристотелем (Платон скептически относился к поэзии, не нашел для нее места в своем идеальном государстве, — и это не могло не сказаться на его общей концепции искусства и литературы).

Аристотель не ограничился положением о человеке как главном предмете поэзии. Он высказал мысль об изображении поэтом существенного, важного в жизни⁸. В своей зачаточной форме это было тем зерном, из которого впоследствии вырастет понимание как познавательной функции литературы, так и необходимости удовлетворения литературными произведениями глубоких идейных, нравственных и эстетических потребностей людей.

Требование Аристотеля изображать значительное в жизни в свою очередь сочеталось с другими не менее важными положениями — о воспроизведении по принципу вероятности и о катарсисе, — которые отделяли специфическую сферу искусства от сферы науки. В сфере искусства входит то, что связано с человеческими помыслами и чувствами, с отношениями между людьми, с их деятельностью, общественным поведением, с их пониманием добра и зла, красоты и безобразия. Именно такое понимание заложено было у Аристотеля, считавшего, что поэзия способствует очищению, т. е. очеловечиванию человеческих чувств.

По данному вопросу с Аристотелем полностью солидаризировались позднейшие представители классической эстетической мысли, развивавшие эту мысль или акцентировавшие ее отдельные стороны. Так, Лессинг полагал, что назначение литературы — учить людей, чего они должны придерживаться в жизни и чего избегать, и сообразно с этим считал необходимой чертой поэзии воспроизведение явлений, художественное освоение которых важно для формирования человеческих характеров и подлинно человеческого отношения к миру и людям. И Гегель, определяя особую сферу жизни, которая составляет предмет поэзии, решительно подчеркнул, что «собственным предметом поэзии не являются ни солнце, ни горы, ни лес, ни пейзажи, также исключается внешний вид человека, кровь, нервы, мускулы и т. п., предметом поэзии может быть только то, что представляет

⁷ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 278.

⁸ Это особенно ясно выступает в учении Аристотеля о трагедии, в частности о фабуле, характерах, разумности (см. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 58).

духовный интерес»⁹. Белинский же писал о современном ему искусстве, что оно «есть выражение, осуществление в изящных образах современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия...»¹⁰.

Чрезвычайно существенно определение особенностей сферы искусства и литературы, данное Чернышевским. В то время еще господствовало идеалистическое представление, согласно которому сфера искусства исчерпывалась лишь прекрасными или поэтическими явлениями. Чернышевский категорически отверг подобное ограничение и предложил надежные критерии, хотя и общего порядка, для определения соответствия или несоответствия изображаемых художниками явлений истинному предмету поэзии. Он сказал: «...сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека¹¹; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства»¹².

Это положение было, с одной стороны, направлено против какого-либо количественного ограничения явлений, составляющих предмет искусства и литературы, а с другой стороны, подчеркивало качественный критерий, который имели в виду его предшественники — Аристотель, Лессинг, Гегель, Белинский.

Что касается количественного момента, то какая-либо абсолютизация явлений, входящих в сферу искусства и литературы, неизбежно обнаруживает свой антинаучный, антиисторический характер.

Человечество проходит различные фазы развития и в каждый исторический момент характеризуется современными для него интересами, запросами, потребностями, часть которых была еще неизвестна в историческом вчера, а сформировалась только в историческом сегодня. Совершенно справедливо замечание Д. С. Лихачева: «Историческим завоеванием является умение определить различные стороны человеческого поведения, психологии, внутренней жизни человека, ценности человеческой личности самой по себе, характера человека, осознания исторической изменчивости мира и т. д. Не сразу появляются в литературе изображение быта, литературный пейзаж, понимание национального характера и многое другое»¹³.

Для большего же прояснения существа вопроса о качественном критерии остановимся на идеалистических положениях об ограничении сферы искусства изображением прекрасного или поэтического.

Несмотря на присущие Гегелю диалектическое мышление и историзм, он абсолютизировал понятие предмета искусства, считая прекрасное его необходимым признаком. Автор «Лекций по эстетике» полагал, что изображаемые в поэтических произведениях различные силы, сталкивающиеся друг с другом, должны быть, согласно с понятием искусства, отмечены печатью идеала и не могут поэтому быть лишены разумности и оправдания. «Бороться друг с другом, — провозглашал Гегель, — должны интересы, носящие идеальный характер, так что сила выступает против силы...»¹⁴. Такими интересами, по мысли философа, являются религиозные и нравственные отношения (семья, отечество, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, честь, любовь и т. п.). В качестве класси-

⁹ Гегель. Сочинения, т. XIV. М., Соцэкгиз, 1958, стр. 168.

¹⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 280.

¹¹ К этой мысли приближается в позднейшее время высказывание Р. Тагора. В статье «Предмет литературы» Тагор пишет: «...основная область литературы не научное достижение, а человеческое сознание и человеческие чувства» (Р. Тагор. Сочинения, т. 8. М., Гослитиздат, 1957, стр. 296).

¹² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 81—82.

¹³ Д. Лихачев. У предыстоков реализма русской литературы. — «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 74.

¹⁴ Гегель. Сочинения, т. XII, 1938, стр. 224.

ческого примера приводится «Антигона» Софокла. Креон отказывает выступившему против Фив сыну Эдипа в почестях погребения, — что оправдано заботой правителя о благе родного города. Но так же оправдано и стремление Антигоны похоронить своего брата: источником этого стремления является понимание ею — в духе народных представлений — долга человека перед семьей.

Гегель подчеркивал, что чисто отрицательное, злое не должно находить себе места в искусстве, так как «злое скудно и бессодержательно в самом себе, ибо из него ничего другого не получается, кроме отрицательного, разрушений и бедствий, между тем как подлинное искусство должно доставлять нам зрелище внутренней гармонии»¹⁵.

Это рассуждение ничего общего с действительными законами искусства не имеет. Хотя, конечно, в ряде произведений изображается борьба друг с другом, хотя и противоположных, но в большей или меньшей степени разумных и справедливых побуждений и интересов людей (достаточно указать на «Сида» Корнеля), — во многих произведениях мы найдем как раз борьбу со злыми и порочными силами. Умозрительность рассматриваемого тезиса ясна уже из того, что Гегель объявляет произведения, которые не укладываются в его схему, вне истинного искусства. Это привело к тому, что он исключил из разряда подлинно художественных произведений даже... шекспировского «Короля Лира», в котором увидел торжество зла во всей его отвратительности.

Но дело, понятно, не в соответствии или несоответствии истине отдельных примеров. Дело в ошибочной системе мысли, не учитывающей конкретного содержания реальных исторических конфликтов. Например, борьба советских людей с фашизмом, тем злом, которое, по-гегелевски выражаясь, было «скудно и бессодержательно в самом себе», безусловно явилась величайшим всемирно-историческим конфликтом определенной эпохи, потрясшим до глубины души все человечество и занявшим столь видное место в современной литературе.

Несостоятельная с исторической точки зрения позиция Гегеля несостоятельна тем самым и с теоретической. Как показывает все развитие искусства и литературы, в лучших художественных произведениях дается как общий закон вовсе не «зрелище внутренней гармонии», на чем настаивает Гегель, а правда жизни. Постигая ее, люди могут найти и находят пути созидания действительной гармонии, пути борьбы за «человеческого человека» и за благоприятные для его развития общественные условия. Нельзя, наконец, не отметить, что не только литература нового времени изображала безобразное, отрицательное, но и античная литература. И в ней имели место не только величественные и героические характеры Ахиллесов и Прометеев и возвышенные помыслы Антигон, но и отнюдь непоэтические характеры таких «прислужников Зевеса», как Гермес.

Гегель же явно недооценил наличие в литературе самых различных характеров, отнюдь не охватываемых понятием прекрасного или поэтического, и провозглашал одним из законов искусства изображение «твердых» в своей «определенности» характеров.

Правда, нужно признать, что «твердо-определенные» характеры имеют преобладающее значение в отдельных жанрах литературных произведений. Недаром К. Маркс проводил мысль, что героями трагедии могут быть представители лишь тех классов, которые играли или играют в определенные периоды всемирно-историческую роль, а никак не представители общественно-бесплодных социальных групп¹⁶. Но в этом замечании речь идет, во-первых, именно о *героях* художественных произведений и к тому же, во-вторых, о героях произведений лишь данного жанра.

¹⁵ Там же, стр. 226.

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 213.

Вернемся к мысли Чернышевского о несостоятельности ограничения сферы искусства одним прекрасным и к его положению об общеинтересном в жизни как действительном качественном признаке предмета искусства.

Указывая на то, что изображаемое в произведениях искусства интересует человека не как ученого, специалиста в той или иной области, а «просто как человека», Чернышевский подчеркивал одну из существенных особенностей художественных творений. Он справедливо считал искусство «учебником жизни» не в смысле сообщения тех или иных специальных знаний, а такого художественного познания действительности, которое способствует воспитанию мыслей и чувств людей, решению ими великих вопросов: как и во имя чего жить, что делать?

Писатели, конечно, могут показывать явления, имеющие специальный научный интерес. Бальзак, как свидетельствовали основоположники научного социализма, более глубоко проник в различные стороны жизни буржуазного общества, чем современные ему ученые экономисты. У Достоевского немало страниц, ситуаций, образов, интересных для специалистов-психологов, для судебной медицины, для юриспруденции вообще. «Русский лес» Леонова вызвал горячие отклики лесоводов. Однако это вовсе не обязательные для художественных творений моменты. Поэтому и они могут быть лишь при определенных условиях — когда в них заключено опять-таки общеинтересное для людей.

Мысль Чернышевского об обязательной для искусства сферы общезначимого, общеинтересного органически связана с выдвинутым им положением о человеке как главном предмете художественных произведений. Само понятие общезначимости естественно и закономерно соотносилось со значительным в самой объективной действительности, а отсюда и с общими интересами, запросами, потребностями людей. И человек может быть назван главным предметом искусства не только потому, что в подавляющем большинстве художественных произведений, особенно литературных, именно он занимает центральное место, играет ведущую роль. Человек является главным предметом литературы потому, что все, решительно все, изображенное или выраженное в ее произведениях (и природа, и животные, и вещи), так или иначе дано в отношении к человеку и его жизни.

Все это давно стало достоянием даже учебной литературы. Важно, однако, остановиться на пока не получившем достаточно ясного решения вопросе о человеческом, или точнее — очеловеченном качестве предмета искусства и литературы.

Необходимо учесть естественную диалектику объективного и субъективного, гениально освещенную К. Марксом и дающую ключ к правильному пониманию создаваемого в литературе субъективного образа объективного мира.

Человек выступает в его отношениях к природе, обществу, самому себе. И формирование человеческих мыслей и человеческих чувств, уровень которых и определяет степень глубины и широты художественного познания, неразрывно связано с освоением объективного мира. В то же время, с другой стороны, человек с неразвитым художественным чувством не в состоянии увидеть и должным образом оценить красоту природы, человеческой жизни, искусства.

«Глаз стал *человеческим* глазом, — писал К. Маркс, — точно так же, как его *объект* стал общественным, *человеческим* объектом, созданным человеком для человека. Поэтому *чувства* непосредственно в своей практике стали *теоретиками*. Они имеют отношение к *вещи* ради вещи, но сама эта вещь есть *предметное человеческое* отношение к самой себе и к человеку, и наоборот...»¹⁷

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, 1956, стр. 592.

Маркс раскрывал взаимопроникновение в сознании общественного человека предметной и человеческой сущности, показывал, что развитие человеческих чувств и мыслей есть продукт всей всемирной истории, и, наконец, устанавливал, что для подлинно человеческого развития «необходимо опредмечивание человеческой сущности — как в теоретическом, так и в практическом отношении, — чтобы, с одной стороны, *очеловечить чувства* человека, а с другой стороны, создать *человеческое чувство*, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»¹⁸.

Можно привести поэтический пример, говорящий именно о таком взаимопроникновении предметной и человеческой сущностей. В весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка», исполненной глубокого символически выраженного смысла, ее героиня долгие годы была лишена человеческого чувства любви, радости, ощущения красоты жизни. Мир для нее, как и для лермонтовского Демона, был глух и нем. Получив от Весны-красны сердечное тепло, она с жадным интересом смотрит на как бы заново открывающийся перед нею мир и смотрит иными глазами:

Ах, мама, что со мной? Какой красую
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а нобо, мама, небо!

Так в символической и фантастической сказке А. Н. Островский раскрывает единство живой красоты природы и «озаряющего» ее человеческого сознания, — то единство, вне которого и не может быть восприятия ни прекрасного, ни общезначимого для людей.

Отражение тех или иных явлений жизни в искусстве всегда поэтому представляет собой субъективный образ объективного мира, так как всегда осознание людьми тех или иных явлений жизни исторически конкретно, выступает на определенной ступени развития человека. В дереве, скажем, изображенном в древней индийской поэзии с присущим ей пантеизмом, и в березке, воспетой в стихах Есенина, проявляется весьма разное понимание объективных свойств и черт самого предмета.

Наконец, нужно сказать еще об одной важной стороне исследуемого нами вопроса. Такой стороной является та живая целостность предмета художественного изображения, которая и определяет необходимость образной формы искусства. С наибольшей отчетливостью для своего времени вопрос о живой целостности предмета искусства был поставлен Гегелем. Он отмечал, что поэзия имеет дело с индивидуальным проявлением всеобщего. Предметом искусства и является не общее как таковое, а единичное, раскрывающее это общее, определенная индивидуальность, восходящая к своему роду.

Понимание живой целостности предмета искусства также вошло в золотой фонд научных понятий о его существеннейших признаках. С этой особенностью классики эстетической мысли связывали возможности максимального воздействия художественных произведений на людей. Если научные формулы и законы апеллируют исключительно к нашему разуму, то поэтические создания, схватывающие и передающие общее в индивидуальном, апеллируют ко всем силам человеческого существа. Но об этом будет специально говориться в особой главе.

Итак, в общей характеристике классиками эстетической мысли предмета искусства выявились многие его важные черты и свойства.

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 594.

Поскольку литература особенный вид искусства, все сказанное касается тех родовых свойств ее предмета, которые роднят ее с другими видами художественного творчества. Теперь нужно перейти к тому особенному, что составляет отличительные черты предмета литературы.

При рассмотрении этого вопроса обычно ограничиваются указанием на особую полноту и широту литературного изображения, имеющего своим средством слово, язык. Конечно, средства различных видов искусства определяют возможности и границы изображения. Но дело не только в большей или меньшей широте изображения действительности. Почти безграничные в этой области возможности языка, являющегося «первоэлементом» литературы, определяют качественные особенности предмета литературы. Не ограниченная ни пространственными, ни временными рамками поэзия смело обращается к видимому и невидимому, ко всему развитию жизни, охватывая сложнейшие процессы внутреннего мира людей и окружающей их действительности.

К вопросу о качественном своеобразии предмета литературы подошел Лессинг в своей замечательной работе «Лаокоон». Правда, отдельные важные замечания, намечающие правильное решение интересующего нас вопроса, делались задолго до Лессинга. Можно назвать Аристотеля, считавшего, что фабулы поэтических произведений связаны с мыслями, характерами, поступками людей¹⁹. Однако до Лессинга высказывания о предмете поэзии представляли собой хотя подчас и глубокие, но не развитые в определенную систему и не обоснованные научным анализом отдельные соображения. обстоятельное освещение этого вопроса было дано именно Лессингом, который разграничил сферы изобразительных искусств, с одной стороны, и поэзии, с другой, показал несостоятельность распространенного мнения, согласно которому в живописи видели немую поэзию, а в поэзии — говорящую живопись.

Лессинг считал, что сферу живописи составляют действия, происходящие одновременно друг с другом, говоря точнее — тела, положение которых заставляет зрителя представить себе те или иные действия. Поэзия же, по Лессингу, хотя и не может дать в той мере, в какой это дают живопись и другие изобразительные искусства, зрительно ощутимых образов, представляет жизненные процессы в их возникновении, развитии, разрешении.

Разграничение Лессингом сфер отдельных искусств имеет, конечно, относительный характер. Возможности художественного слова, как уже отмечалось, почти безграничны, и они достаточны для изображения и «внутреннего человека» и «всего, что есть в природе видимой и внешней», как об этом писал когда-то Гоголь, характеризуя диапазон пушкинской поэзии.

Можно показать на творчестве самого Гоголя, что в зависимости от преследуемых им идейно-художественных задач он создавал то скульптурные, то живописные портреты своих персонажей.

Важно было Гоголю показать воздействие на Андрия («Тарас Бульба») женской красоты, — и он создает скульптурный портрет прекрасной плячки с ее длинными косами, мраморными плечами, белоснежными руками. Живописных подробностей, характеризовавших неповторимую индивидуальность возлюбленной Андрия, в ее портрете нет, так как здесь Гоголь стремился представить родовые черты женской красоты, воздействие которой на Андрия и было причиной совершённого им предательства.

Наоборот, когда Гоголь в «Мертвых душах» представляет читателям своего Плюшкина, он обращает внимание на то особенное, что присуще именно Плюшкину, и с такой же силой создает живописный портрет.

¹⁹ См. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 73—74, 78—81, 87—90.

Перед нами старик с длинным носом, свисающим над самым подбородком, с выглядывающими из ноздрей комками слежавшегося нюхательного табаку, с бегающими, подозрительно на все смотрящими, мышинными глазками, с ушами, заткнутыми кусочками корабельного каната, с тряпкой, вместо галстука на шее. Внешнее, «тела» получают свое изображение и в литературе. Нужно сказать, что и сам Лессинг говорил об изображении в поэзии действий, а не тел, лишь как о преимущественном, но не исключительном.

Ясно, что согласие с Лессингом по данному вопросу означает не то, что мы готовы ограничиваться его формулами, а то, что мы учитываем их, как это и делали Гегель, Белинский, Горький.

Гегель подчеркнул специфику искусства слова, способного изображать «полноту известных обстоятельств, известную последовательность — смену душевных движений, страстей, представлений и замкнутый круг моментов известного действия»²⁰.

Белинский особо настаивал на синтетическом характере слова. «Поэзия, — писал он, — есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого оно проявляется... Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств»²¹.

М. Горький в статье «О социалистическом реализме», также прямо перекликаясь с положениями Лессинга, развивал их уже в свете марксистско-ленинского понимания вопроса. «Литератор должен понять, — писал Горький, что он не только пишет пером, но — рисует словами, и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц»²².

Так складывалось понимание различных сторон предмета искусства и литературы и уяснялись истоки их могущественной роли в художественном познании действительности, в формировании человеческих характеров.

II

Формирование понятия предмета искусства и литературы было закономерно связано с формированием понятия о их назначении, так как изображение тех или иных явлений всегда осуществлялось и осуществляется во имя определенных идейно-художественных целей. Тем самым вопросы о предмете и назначении искусства предстают в их органическом взаимодействии, составляя важную часть общей проблемы отношения искусства к действительности.

Нужно разграничить то общее, что роднит исторические цели искусства и литературы с целями всех других форм общественного сознания, и то особенное, специфическое, что сделало необходимым для человечества создание, наряду с другими, и этой формы.

Что касается общего, то оно было разъяснено К. Марксом, который указал на обязательную обусловленность той или иной сознательной человеческой деятельности ее целью.

«Паук, — писал Маркс, — совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некото-

²⁰ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 158.

²¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 7—8, 9.

²² М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 549.

рых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Работник отличается от пчелы не только тем, что изменяет форму того, что дано природой: в том, что дано природой, он осуществляет в то же время и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинить свою волю»²³.

Известно, что по отношению к философии и вообще ко всем областям познания, в том числе, конечно, и художественного, Маркс справедливо полагал их истинной и общей целью преобразование жизни во имя человеческого блага. В знаменитых тезисах о Людвиге Фейербахе и было в качестве конечной цели познания названо изменение мира.

От этого общего для всех форм познания положения и нужно перейти к определению особенной цели искусства и литературы.

К понятию об этой цели обратился одним из первых, так же, как и к понятию предмета, Аристотель, опиравшийся на великие завоевания предшествующей и современной ему античной литературы и явившийся одним из основоположников так называемой теории подражания. Излагая свои взгляды на отношение искусства к действительности, он указал, что источник художественного творчества — в инстинкте подражания, взаимодействующем со стремлением к познанию, а цель — эстетическое наслаждение, связанное с очищением человеческих чувств (катарсис).

Здесь прежде всего следует особо отметить, что Аристотелем были поставлены рядом как соотносящиеся друг с другом инстинкт подражания и стремление к познанию. Это проясняет истинный смысл его теории подражания, вне понимания которой нельзя представить себе сколько-нибудь ясно взгляды автора «Поэтики» на цель литературы.

Аристотелевская теория подражания основывалась на понимании действительных отношений искусства к жизни. Аристотель исправлял учение Платона о весьма жалкой, в трактовке последнего, роли вторичного подражания, якобы присущего творениям искусства, которым он и не находил места в своем идеальном государстве. Прогрессивный характер концепции Аристотеля заключался, во-первых, в раскрытии реальной жизненной основы искусства, во-вторых, в понимании важности для художника изображать вероятное или необходимое в действительности и, в-третьих, в утверждении гуманистической роли поэзии. Выдвигая эти теоретические положения, Аристотель опирался на художественный опыт писателей, начиная от Гомера и кончая своими современниками, — и это определило глубину и силу многих его положений.

Практика, как и всегда, оплодотворяла теорию, что особенно сказалось в учении Аристотеля о трагедии. Учение Аристотеля о трагедии позволяет утверждать, что в подражании жизни мыслитель видел не цель поэзии, а лишь необходимое средство для осуществления этой цели. Назначение трагедии, по Аристотелю, — даровать эстетическое наслаждение путем возбуждения и очищения чувств страха и сострадания. Предполагается, что в других видах поэзии их цель связана с очищением других чувств. Именно в этом направлении можно и должно трактовать аристотелевский катарсис.

Такова позиция Аристотеля по вопросу о назначении литературы. Созданная им теория подражания искусства действительности имеет, как мы видим, действенный, творческий характер, соотносит литературу с жизнью, учитывает ее роль в воспитании людей и формировании человеческих характеров.

²³ К. Маркс. Капитал, т. I. Госполитиздат, 1955, стр. 185.

Не проходил Аристотель мимо тех живых тенденций литературного развития своего времени, которые были так живо охарактеризованы Аристофаном в его «Лягушках». Так или иначе показывать жизнь и людей, правдиво воссоздавая существенное, останавливаясь или на обычном и даже низменном, или на возвышенном, и всем этим способствовать очищению человеческих чувств на основе постижения и оценки важного в жизни — в этом видел Аристотель назначение искусства.

В позднейшее время наиболее эффективно отстаивал творческую теорию подражания Лессинг. Мы уже вспоминали «Лаокоона», в котором изложено, в частности, понимание общего характера искусства (рассуждение о соответствии изображения тел и действий в живописи и поэзии закономерностям реальной действительности). Что подразумевал Лессинг под подражанием и в чем видел его цель, свидетельствуют строки из «Гамбургской драматургии», посвященные Еврипиду.

«Сократ, — писал Лессинг, — был наставником и другом Еврипида, и многие могли держаться того мнения, что поэт обязан этой дружбе с философом обилием прекрасных нравственных изречений, которые он столь щедро расточает в своих трагедиях. Я полагаю, что он был обязан этой дружбе гораздо большим; не будь ее, он бы так же щедро расточал изречения, но, быть может, без нее трагического в нем было бы меньше. Прекрасные сентенции и нравоучения — это именно то, что мы всего реже слышим от такого философа, как Сократ; его собственная жизнь — вот единственная мораль, которую он проповедует. Но познать человека и себя самих, обращать внимание на наши чувства, исследовать и любить во всем самые прямые и кратчайшие пути, указываемые природой, судить о каждой вещи по ее назначению — вот чему мы учимся у Сократа; этому же научился у него и Еврипид, и это сделало его первым в области его искусства»²⁴.

В этих словах Лессинга об Еврипиде всячески подчеркнута активное воспроизведение действительности, очеловеченное соотношением с идейно-нравственными запросами людей и в свою очередь очеловечивающее их.

Суждения Лессинга о словесном искусстве имели своим материалом уже не только античную литературу, но и великие творения литературы нового времени и в первую очередь драмы Шекспира. На основе этого материала у Лессинга и сформировалось представление о роли литературы в воспитании людей. Последнее особенно ясно сказалось в разработке им проблемы человека-героя.

Теория творческого подражания явилась, по сути дела, предтечей созданной классиками русской эстетической мысли теории воспроизведения действительности в искусстве, к которой несколько ниже мы обратимся. Последняя же во многом предвещает последовательно научную теорию отражения жизни в художественном творчестве, которая явилась уже завоеванием марксизма-ленинизма. Все же, несмотря на достоинства творческой теории подражания и на ее большую роль в развитии прогрессивных эстетических идей, она охватила лишь отдельные стороны рассматриваемого вопроса.

* * *

Воспитательная роль литературы в начале прошлого столетия признавалась широкими кругами исследователей. Однако ее понимание было отнюдь неоднородным.

Согласно одним из наиболее распространенных тогда взглядов на воспитательную функцию искусства, которые справедливо критиковал в своих «Лекциях по эстетике» Гегель, — цель искусства заключается в развитии

²⁴ Г. Э. Лессинг. Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1953, стр. 555.

самых различных человеческих склонностей, страстей и стремлений. Искусство, с этой точки зрения, помогает людям перечувствовать все богатство человеческих переживаний — высоких и низких, прекрасных и безобразных, радостных и горестных — и тем самым способствует развитию богатства человеческих мыслей и чувств.

Конечно, образы искусства вызывают самые различные переживания. Однако изложенный взгляд несостоятелен, так как согласно ему цель искусства и литературы лишается *определенного* содержания. А отсюда ставятся в один ряд самые различные и даже противоположные чувства и представления, которые искусство должно якобы развивать и укреплять. Подобная теория заставляет наш разум, по остроумному замечанию Гегеля, «кружиться в вакхическом опьянении или переходить подобно рассудительству в софистику и скептицизм»²⁵.

Близка к изложенной и другая указанная Гегелем концепция, в которой высшей целью искусства объявлялось его участие в развитии и совершенствовании всех человеческих способностей и всех индивидуальных сил людей. В таком ее виде эта теория не отличается от только что рассмотренной. Она также вызывает законный вопрос о том, в какое же единство должны сливаться все многообразные человеческие силы и способности и какое единое достижение при этом должно мыслиться.

Сторонники этой концепции, так или иначе понимая ее формальный характер, присоединяли к ней, как замечает Гегель, и другие, более конкретные задачи. Указывалось, например, на смягчение дикости, под которой разумелись низменные вождения. Искусство, представляя различные страсти, уже якобы содействуют смягчению их, ибо, согласно указанной теории, заставляет человека видеть себя со стороны, а тем самым и осознавать то, что он, без влияния искусства, представлял собою непосредственно. Но без определенного отношения художника к изображаемому его произведения не могут осуществлять свою воспитательную функцию. Поэтому, говоря о смягчении искусством дикости вождений, связывали это смягчение с очищением страстей, с нравственным совершенствованием.

Такое понимание воспитательной цели искусства представляло известный шаг вперед. Однако и оно не было свободно от серьезной ошибки. Мысль о моральном исправлении или назидании средствами искусства разрушала представление об единстве содержания и формы художественных произведений. Форма выражения этого назидания мыслится в этом случае лишь как некое внешнее украшение. При таком подходе к вопросу эстетическое наслаждение, даруемое нам искусством (без учета этого момента, понятно, нельзя и говорить о цели искусства), представляется уже несущественным, — существенно же признается только польза от назидания. Отсюда само искусство рассматривается только как одна из возможных форм нравственного воспитания и лишается своей специфической цели.

Конечно, моральная сторона является весьма важной, но она не может быть оторвана от другой стороны, связанной с эстетическим наслаждением. Другими словами, обе эти стороны — каждая порознь — отнюдь не теряют своего содержания и значения, но, будучи взаимопроникающими, входят в качестве необходимых элементов в то новое качество сращенного единства, в котором они предстают в искусстве (отсюда и самая закономерность художественных образов).

Известный поворот в эстетической мысли в сторону понимания такого единства был сделан Кантом в «Критике способности суждения». Хотя предлагаемые Кантом решения и оказались ошибочными, самая постановка вопроса была значительной и способствовала движению вперед.

Мораль, с точки зрения создателя «Основоположений к метафизике нравов» и «Критики практического разума», не совпадает непосредственно

²⁵ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 51.

с тем, что называется добродетелью, нравственностью, добропорядочностью, так как мораль предполагает осознание долга и действие соответственно этому осознанию. Этот долг, рассматриваемый как закон, Кант противопоставляет чувственным влечениям, страстям, склонностям, привязанностям. В отличие от морали, искусство, в понимании Канта, примиряет эти противоположные начала, создавая органический синтез разумного и чувственного.

У Канта было ошибочное представление о крайней противоположности между субъективным мышлением и объективными предметами, между моралью и чувственными склонностями людей. Так как Кант считал эту противоположность неизменной, то ему, по справедливому замечанию Гегеля, ничего не оставалось делать, как утверждать примирение противоположностей, их единство лишь в форме субъективных идей разума. Эстетическое суждение, по Канту, проистекает не из рассудка как способности понятия и не из чувственного созерцания, а из вызывающей незаинтересованное наслаждение свободной игры рассудка и силы воображения. Благодаря этой согласованности способностей познания мы и относим, с точки зрения Канта, предмет к субъекту. В этой согласованности находится, по Канту, и причина удовольствия, вызываемого в нас прекрасным предметом.

Таким образом, указываемое Кантом примирение противоположащихся начал рассматривается им лишь в отношении субъективной способности эстетического суждения, а не в его действительном осуществлении. В силу этого, хотя кантовская концепция и наметила исходную точку для дальнейшего движения мысли в области эстетики и, в частности, в решении вопроса о назначении искусства и литературы, однако само это движение должно было тем не менее идти по линии преодоления кантовского субъективизма.

В прорыве кантовской субъективности большая заслуга принадлежит Шиллеру, который сделал попытку указать путь к примирению противоположащихся начал в их объективной реальности. Шиллер исходит из мысли, что каждый данный конкретный человек («человек во времени») носит в себе, в возможности, зачатки идеального человека («человека в идее»). Можно, считает Шиллер, двояко представить себе, каким образом «человек во времени» может срастись с «человеком в его идее». С одной стороны, можно представить, что общество как родовое выражение нравственности, права, разумности упраздняет индивидуальность. С другой стороны, можно представить, что «человек во времени» превращается в идеального человека. Разум требует единства, а природа — многообразия и индивидуальности. Вследствие конфликта между этими противоположными сторонами эстетическое воспитание (а тем самым и художественное творчество) как раз и должны осуществлять, по Шиллеру, их опосредствование и примирение.

Назначением искусства, утверждает в этой связи Шиллер, является такое развитие и усовершенствование склонностей, влечений и эмоций, чтобы они стали разумными. Прекрасное, с точки зрения автора «Писем об эстетическом воспитании» и «Прелести и достоинства», и есть взаимное проникновение разумного и чувственного, причем не только в нашем суждении о нем, а в действительности, т. е. в человеке, могущем и долженствующем превратиться из «человека во времени» в «человека в его идее».

Дальнейшее развитие этих положений находим у Гегеля в его учении об искусстве как раскрытии истины в чувственной форме. В противовес кантовскому субъективизму утверждались категории объективного идеализма, также уводящие в сторону от действительно возможного и истинного решения вопроса.

В изложенных выше идеалистических концепциях назначения искусства мы сталкиваемся с явным противоречием между поучительной попыт-

кой, исходя из действительных исторически сложившихся свойств искусства, раскрыть специфику этого назначения, и ложной трактовкой этого вопроса.

В самом деле, реальной основой всех рассуждений Канта, Шиллера, Гегеля и ряда других о художественном воплощении в искусстве примиренного единства свободного и необходимого, разумного и чувственного, всеобщего и особенного является имеющее в искусстве непреложную силу закона образное воссоздание действительности под знаком утверждения идеала прекрасного человека и прекрасной жизни.

Эта глубокая и верная постановка вопроса классиками немецкой эстетической мысли определялась высоким развитием самой литературы, имевшей уже в своем арсенале такие образцы художественно-образного творчества, как лучшие произведения античности, Возрождения и ряда позднейших писателей во главе с Гете и Шиллером. Именно в образах всех этих произведений мысль и чувство, общее и особенное, цель и средство действительно предстали в их органическом взаимопроникновении, знаменуя высокие достижения литературы.

Может показаться, что суммарное определение идеалистической постановки вопроса о цели искусства неправомерно, так как позиции Канта с его теорией согласованности способностей рассудка и созерцания в свободной игре воображения, Шиллера с его абстракцией «человека в идее» и Гегеля с его положением об абсолютной идее в чувственной форме весьма различны и не могут быть объединены. Однако это не так. Несмотря на различия, всех их характеризовала общность в постановке центрального для литературы вопроса о человеческом идеале.

Правда, у Канта проблема идеала соотнесена не вообще со всем искусством, а с отдельными его видами. Но это — важнейшие виды искусства, особенно поэзия, где в центре человек во всей сложности его интеллектуально-нравственного мира и в его отношении к окружающей действительности. Наряду с учением о «свободной» красоте, присущей орнаментальному искусству, Кант создавал и учение о «связанной» красоте, которая выступает в главнейших видах художественного творчества и представляет собой, по его определению, именно человеческий идеал.

У Гегеля же мысль о специфике отчуждения абсолютного духа в искусстве практически также сводилась к близким Шиллеру положениям о человеческом идеале, так как соразмерной духу конкретно-чувственной формой был, по Гегелю, также человек.

Итак, достижением немецкой классической эстетики при решении ею вопроса о цели искусства была постановка проблемы идеала и отсюда — человековедческого и гуманистического характера предмета и назначения искусства. Эта проблема предстала у них в еще очень общей, лишенной социально-исторического содержания форме и к тому же оказалась окутанной густым идеалистическим туманом. Тем не менее последующее движение эстетической мысли получило нужную отправную точку.

Новый шаг вперед в решении рассматриваемого нами вопроса был сделан классиками русской эстетической мысли. Они решительно отвергли поиски цели искусства в нем самом, заявив, что «искусство для искусства» столь же невозможно, как и «богатство для богатства» и «наука для науки». Провозглашая главным предметом искусства человека, революционные демократы объявили истинною целью художественного творчества воспитание прекрасного человека, причём борьба за формирование такого человека у них объединялась с борьбой за создание очеловеченных обстоятельств жизни.

Неотделимо от понятий предмета и назначения искусства и литературы выдвинутое классиками русской эстетической мысли положение о необходимости для искусства воспроизведения жизни в ее собственных формах. Так как человек выступает в художественных произведениях во

всей живой совокупности его общезначимых проявлений, что и составляет главный предмет искусства, а назначением последнего является формирование прекрасных человеческих характеров, то именно только создание «формы жизни»²⁶ служит тем единственным путем, который ведет к художественному воплощению предмета и осуществлению цели искусства и литературы.

Располагая художественным опытом предшествующей и современной им мировой литературы и особенно таких великих представителей отечественной литературы, как Пушкин, Лермонтов и Гоголь, а позднее — молодой тогда плеяды писателей, имеющей в своих рядах Тургенева, Островского, Гончарова, Достоевского, Щедрина, Некрасова, Л. Толстого, — русские революционно-демократические критики с полным основанием могли писать о присущей произведениям этих писателей «форме жизни», в которой с невиданным тогда еще блеском предстало единство общего с индивидуальным, цели и средства, разумного и чувственного.

Революционные демократы, как известно, в силу отсталости русской жизни не знали действительных путей и средств преобразования общества для воплощения в жизнь своего высокого социалистического идеала. Но понимание общей цели человеческого развития и специфической цели искусства, а также его предмета и средств определило огромное значение Белинского, Чернышевского и Добролюбова в развитии эстетической мысли.

Особенно ясно была освещена цель художественного творчества в учении Чернышевского об искусстве как «учебнике жизни». Хотя в этой формуле непосредственно не содержалось указания на специфическое назначение искусства, но в общем контексте эстетических взглядов Чернышевского ясно, что он в большой мере приблизился к такому пониманию. В своей статье о Пушкине Чернышевский достаточно ясно сказал о своей точке зрения по этому вопросу.

«...Главная цель ученых сочинений, — писал здесь Чернышевский, — та, чтобы сообщить точные сведения по какой-нибудь науке, а сущность произведений изящной словесности — в том, что они действуют на воображение и должны возбуждать в читателе благородные понятия и чувства...

Поэты — руководители людей к благородному понятию о жизни и к благородному образу чувств: читая их произведения, мы приучаемся стращаться от всего пошлого и дурного, понимать очаровательность всего доброго и прекрасного, любить все благородное; читая их, мы сами делаемся лучше, добрее, благороднее»²⁷.

Помочь людям осознать и прочувствовать красоту или безобразие тех или иных характеров, поступков, действий, мыслей, чувств, обстоятельств, — таково, полагали русские революционные демократы, величественное назначение передового искусства — «учебника жизни».

Многое из сказанного классиками русской эстетической мысли окажется близким тем положениям об искусстве и его назначении, которые будут выдвинуты основоположниками научного социализма. Маркс, Энгельс, Ленин также говорят о роли искусства в художественном познании жизни, в духовном обогащении людей, в возбуждении активного отношения к действительности, в стимулировании борьбы за человеческое счастье, в формировании прекрасных человеческих характеров. Однако классики марксизма-ленинизма не ограничатся этими положениями, а включат их в свою целостную концепцию назначения искусства и литературы.

²⁶ Это вовсе не означало у революционных демократов требования наглядности. Понятие «формы жизни» предполагало и живое, эмоциональное выражение того или иного переживания, настроения, мысли.

²⁷ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 312—313.

Маркс разъяснял способность людей производить в соответствии с мерой каждого вида и оценивать предметы соответствующей их существу мерой оценки. Благодаря этой способности и определилась, как он пишет, возможность для людей творить «по законам красоты».

Венцом такого творчества является искусство. Великие художники создают картины жизни в присущей ее явлениям мере, озаряя изображение того, что есть, стремлением к тому, что должно быть. Поэтому художественное познание не только дает постижение правды жизни, но и стимулирует человека на преобразование действительности во имя красоты жизни, людей, человеческих отношений.

Маркс и Энгельс писали в буржуазную эпоху. Они указывали на то, что в условиях капитализма, несмотря на огромный рост производительных сил, создаются крайне неблагоприятные условия для человеческого развития, а тем самым и для художественного творчества. Так грандиозно сказавшийся в буржуазную эпоху технический прогресс еще не становится сам по себе благом для масс людей, так как в эту эпоху, говорит Маркс, «по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости»²⁸.

Только коммунизм может обеспечить беспрепятственное развитие истинно человеческих свойств и качеств, создавая благоприятные для людей условия жизни. Буржуазная же действительность, для которой характерны общественный способ производства и частная форма присвоения, разъединение людей, человеческая несвобода, прямо враждебна человеческим интересам. Поэтому-то, как писал Энгельс Минне Каутской в письме от 26 ноября 1885 г., литература его времени выполняла свое основное назначение, «правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ существующего порядка...»²⁹. Такое изображение способствовало революционизированию сознания людей, воспитанию борцов за дело народа.

В. И. Ленин определял задачи, стоящие перед литературой уже другой эпохи. В эпоху империализма и пролетарских революций главным становится изображение рабочего класса, уже возглавившего движение трудящихся масс и ведущего их через социалистическую революцию к построению коммунистического общества. Марксистско-ленинская концепция цели современной ей литературы органически сочетает теорию отражения с принципом партийности.

В книге В. И. Ленина «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» была охарактеризована связь между понятиями истины и партийности. Подлинно коммунистическая партийность обязательно предполагает в качестве своей основы самую строгую научность, самое объективное и глубокое постижение жизненной правды. В то же время отражение развития жизни, проникновение в закономерности этого развития влечет за собой революционное отношение к действительности, помогает сформулировать тот «истинный лозунг борьбы», о котором говорил Маркс. Поэтому в статье «Партийная организация и партийная литература» Владимиру Ильичу писал о необходимом «постоянном взаимодействии между опытом прошлого (научным социализмом, завершившим развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящей борьбой товарищей рабочих)»³⁰.

Исходя из реальной жизненной обстановки, учитывая ведущие тенденции исторического развития в современный ему период, В. И. Ленин разъяснял закономерности общественной жизни революционной эпохи.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 4.

²⁹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 9.

³⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 31.

В том же году, когда была создана статья «Партийная организация и партийная литература», Ленин писал о должном для революционной эпохи понимании правды жизни: «Всеякие оппортунисты любят говсрить нам: учитесь у жизни. К сожалению, они понимают под жизнью только болото мирных периодов, времен застоя, когда жизнь едва-едва движется вперед. Они *отстают* всегда, эти слепые люди, от уроков *революционной* жизни. Их мертвые доктрины оказываются всегда позади бурного потока революции, выражающего самые глубокие запросы жизни, затрагивающие наиболее коренные интересы народных масс»³¹.

Проверка теоретических обобщений практикой, учет всей сложности общественных движений, умение сделать необходимые выводы из постижения истинного положения вещей и дать «лозунг борьбы» — вот, что предстает перед нами в высоком ленинском синтезе правдивого отражения жизни и воинствующей партийности.

В полной мере такой подход к общественным явлениям осуществлялся Лениным, как выше уже говорилось, и в отношении литературы. И здесь тот же синтез партийности и правдивого отражения, строго проверяемого практикой. Показательно замечание, сделанное Лениным Горькому.

«Загадочный вы человек, — сказал он мне шутливо, — в литературе как будто хороший реалист, а в отношении к людям — романтик. У вас все — жертвы истории? Мы знаем историю, и мы говорим жертвам: опрокидывайте жертвенники, ломайте храмы, долой богов!»³²

Таким образом, из работ и высказываний В. И. Ленина ясно вырисовывается величественная цель передовой литературы нашего века: познать жизнь в ее революционном развитии, дать «истинный лозунг борьбы» во имя светлых идеалов коммунизма. Эту цель и преследовали лучшие писатели во главе с Горьким уже в начале нашего столетия. Эту цель преследуют писатели, объединенные принципами и идеями социалистического реализма.

Говоря о нашей советской литературе, Н. С. Хрущев в ленинском духе сформулировал стоящие перед нею задачи: «...главная линия развития состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма»³³.

III

Знакомство с развитием понятий предмета и цели литературы очень важно. Нельзя забывать, что история понятий отражает и обобщает историю явлений. Об этом очень точно сказал в свое время Белинский: «... что такое Буало, Баттё, Лагарп? Отчетливое сознание того, что непосредственно (как явление, как действительность) выразилось в произведениях Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена»³⁴. Мысль, высказанная Белинским о классицистах, справедлива и для других подобных же соотношений между литературными явлениями и понятиями о них.

И все же знакомство только с историей понятий недостаточно. Чтобы создать более полное, а главное — более конкретное представление о тех

³¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 9, стр. 179.

³² М. Горький. Собрание сочинений, т. 17. М., Гослитиздат, 1952, стр. 44.

³³ «О литературе и искусстве». Сб. документов. М., Изд. «Советская Россия», 1959, стр. 32—33.

³⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 271.

основных тенденциях в исследовании предмета и цели литературы, которые прокладывали себе дорогу в эстетических теориях, необходимо коснуться исторической изменчивости самих явлений.

Здесь, как может показаться, мы сталкиваемся с противоречием. С одной стороны, речь идет о главном предмете и цели поэзии, ставших неизменными в классических формах, а с другой, об их изменчивости. На самом деле противоречие мнимое: говорится совсем о разных вещах.

Можно, например, сослаться на Пушкина, который писал о присущих поэзии специфических чертах: «(Если) Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не старе(е)т и не изменя(е)тся. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной Астрономии, Физики, Медицины и Философии состарелись и каждый день заменяются другими — произведение истинных поэтов остаются свежи и вечно юны»³⁵. Но в других случаях Пушкин всячески подчеркивал соотносительность поэтического творчества и всех его элементов с живыми требованиями той или другой исторической эпохи.

Так, он указывал на исторические изменения, которые знаменовали развитие драматического искусства, родившегося, по его словам, «на площади — для народного увеселения и с течением времени поднявшегося в трагедии до решения великих вопросов о человеке и народе — судьбе человеческой, судьбе народной»³⁶. Или в связи со своим «Кавказским пленником» говорил о том конкретно-историческом человеке первых десятилетий прошлого века, который и должен был занять свое место в первой кавказской поэме Пушкина: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века»³⁷.

Нужно, следовательно, учитывать эти две стороны: человековедческий характер и образные средства поэтического воссоздания жизни, выработанные в ходе исторического развития и ставшие неизменными в поэзии и, в то же самое время, непрестанные исторические изменения внутри этих специфических свойств.

Человековедческий характер и гуманистический пафос творений искусства и литературы определились на ранних ступенях человеческой истории. Белинский, например, справедливо отмечал господство в древней индийской поэзии, где такую важную роль играют растения, птицы, змеи, слоны, коровы и другие животные, пантеистических воззрений, согласно которым человеку отводилась роль лишь служителя, жреца и жертвы обожествленной природы. Постигания великих возможностей человека и его красоты тогда еще не было и быть не могло. Недаром древнеиндийские изваяния богов представляют собой причудливую смесь членов человеческого тела с членами тела животных, причем преобладают последние.

Следующей ступенью, по мысли Белинского, была египетская мифология, занявшая свое место между древнеиндийской и позднейшей — греческой. Сфинкс — чудовище с женоподобной головой и грудью, но с туловищем зверя. Он уже выражает человеческое начало, но еще и противопоставлен ему. Сфинкс мудрее человека: его загадки человек не умеет разгадать.

В подлинно человеческие права, считает Белинский, человек вступит в мифологии и искусстве позднее. Придет грек Эдип, разгадает мысль и найдет слово. В древнегреческой мифологии звери уже не будут стоять выше человека, — наоборот, они олицетворяют собою обузданные и покоренные силы природы (кони, запряженные в колесницу Аполлона, Цербер, стерегущий вход в царство Аида и т. п.).

³⁵ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 510—541.

³⁶ Там же, т. 11, 1949, стр. 418—419.

³⁷ Там же, т. 13, стр. 52.

Но хотя в искусстве человек не сразу становится главным предметом и осознанной целью, тем не менее и в древнейших произведениях так или иначе проступает внутренняя связь показываемых различных явлений с человеком и его жизнью. Даже в тех образах, проникнутых пантеистическими взглядами, о которых говорил Белинский, нельзя не видеть своеобразного перенесения человеческих черт и свойств на животных и растения. Что же касается образов богов, то их соотносительность с человеком вряд ли может вызвать сомнение. Но, разумеется, наиболее отчетлив человеческий характер мифологических представлений именно в культуре древней Греции, где, по словам того же Белинского, образ человека был просветлен и возвышен.

Близость к человеческой жизни, к чертам и свойствам людей явно сказалась и в древнегреческих космогониях и теогониях, и в изображении Гомером богов, подчас и осуждаемых с точки зрения человеческой справедливости (предательский удар, наносимый Аполлоном Патроклу, вмешательство Зевса, лишаящее Менелая возможности осуществить справедливое возмездие в отношении Париса и т. д.). Поэтому к изречению Геродота: «Гомер и Гесиод создали грекам их богов», — можно было бы добавить и другое, имея в виду роль гомеровских и гесиодовских образов в обогащении мыслей и чувств их современников: «Боги Гомера и Гесиода создавали людей».

Необходимо сказать и о первоначальной тенденции поэзии познать мир в его существенных проявлениях, представляющих всеобщий интерес для целых народов, конечно, в том объеме и понимании³⁸, которые были доступны сознанию людей того времени. Это также характеризует вступление человека в его человеческие права, в данном случае — действительное освоение им мира для себя.

Важно отметить огромное богатство человеческой жизни, открытое художниками в гомеровский и классический периоды древнегреческой литературы и своеобразно развиваемое затем римской литературой. Человеческие свойства и качества, труда, война и мир, отношения между людьми, семейные, дружеские, враждебные, любовные, вера и знание, связи человека с родиной, общественно-политические воззрения — весь круг тогдашней человеческой жизни в ее важнейших проявлениях предстает в лучших творениях античной литературы.

Об этой же черте древней литературы говорит Мао Дунь, привлекая материал китайской поэзии. Остановившаяся в своей статье «Китайская литература, ее прошлое, настоящее и будущее»³⁹ на первом собрании древнейших китайских песен («Шицзин»), созданном за пять веков до н. э., Мао Дунь справедливо указывает на широкий диапазон древней китайской поэзии, с ее острой сатирой на господствовавшие политические порядки, с ее лирическими напевами, раскрывавшими помыслы и чувства людей того времени, и с различными обрядовыми песнями и гимнами. Недаром для китайцев VIII—XII вв., как это отметит академик Н. Конрад, древность (т. е. время с XII в. до н. э. по III в. н. э.) то же, что и античность для средневековой Европы⁴⁰.

Итак, уже на древней ступени литературного развития определился очеловеченный характер предмета литературы, связанного с освоением человеком мира в его наиболее общезначимых для людей аспектах. Однако

³⁸ Характерно, что Гомер не задерживался на описаниях природы (того включения природы в человеческую, или, точнее, очеловеченную действительность, которое присуще литературе нового времени, тогда еще не было), но зато очень обстоятельно описывал даже, казалось бы, совсем малозначительные вещи, вплоть до скамеек и дверных замков, — все, в чем непосредственно воплощались ловкость, разум, умение и сила человека.

³⁹ См. «Иностранная литература», 1957, № 9, стр. 4.

⁴⁰ Н. Конрад. Проблема реализма и литературы Востока. — «Вопросы литературы», 1957, № 1.

этим дело отнюдь не исчерпывалось. Античная литература подходила к человеку как носителю определенных нравственных качеств и выразительно определенных идей, что придало художественному человековедению особое качество.

Чрезвычайно интересны замечания Гегеля о различном содержании понятий о добродетели в древнегреческой и римской литературах. Это содержание определило в каждом случае и соответствующий угол зрения на самый предмет и цель художественного изображения человека.

Древнегреческое понимание добродетели связано с утверждением такового героического индивидуума, который, руководясь своим хотением и мыслью и считая осуществление справедливости своим личным делом, берет на себя все бремя деяния (таковы, по мнению Гегеля, гомеровские герои и близкие к ним герои других народов — богатыри в древней арабской поэзии и в «Шах-наме» Фирдоуси). Столь же непреложно полагает герой своей обязанностью нести ответственность за все последствия этого деяния. Пример с Эдипом, наказывающим самого себя как убийцу отца и осквернителя ложа матери (хотя поступки Эдипа не только не были преднамеренными, но он больше всего стремился избежать их), показывает, что героический индивидуум не может и не хочет делить с кем-либо своей вины и не оправдывается противопоставлением объективных результатов деяния субъективным намерениям. Не отделяет себя героический индивидуум и от того целого — семьи, рода, — к которому он принадлежит. Защита этого целого также является столько же правом, сколько и обязанностью, так как этот индивидуум видит в себе представителя интересов своих родичей.

Такова непосредственная форма проявления общего в индивидуальном как существенный признак древнегреческого понимания добродетели.

Иные критерии человека, его долга и нравственности в римской литературе. Римляне с ранних времен своего существования обладали своим городом, были представителями своей государственности, с ее установленными для всех законами. Поэтому добродетелью римлян, указывал Гегель, было достойно представлять своей личностью величие и могущество Рима. Так, Цицерон, описывая в одной из своих речей против Верреса позорно и незаконно наказываемого человека, подчеркнет не какие-либо качества и достоинства данного лица, а то обстоятельство, что этот несчастный во время наказания не издавал ни единого стога и лишь произнес: «Я римский гражданин! А в своей первой речи против Катилины тот же Цицерон обвинит от имени отчизны Катилину в таких наитягчайших, с точки зрения римского народа, преступлениях, как пренебрежительное отношение к законам и судам и прямое попрание их. Значительно позднее этот гражданский пафос римской добродетели будет проникновенно понят и замечательно раскрыт в речах Брута и Марка Антония в шекспировском «Юлии Цезаре». И Брут, и Марк Антоний, несмотря на все их несходство и преследуемые ими противоположные цели, сходятся в одном: апеллируют к гражданским чувствам всех римлян, к законам римской жизни.

Как известно, классики эстетики связывали с этим мыслью об известной односторонности содержания римской жизни по сравнению с содержанием жизни древней Греции героической эпохи. Белинский восторгался древнегреческой поэзией: «... в ее прекрасных образах, — писал он, — выражалось целое содержание эллинской жизни, куда входили и религия, и нравственность, и наука, и мудрость, и история, и политика, и общественность»⁴¹. В то же время он считал, что «пульсом исторической жизни Рима» было право (*ius*). В Греции это была одна из сторон ее исторической жизни. Для Рима она стала «единою исключительною и полною жизнью»⁴².

⁴¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 277.

⁴² Там же, стр. 612.

Не следует, однако, недооценивать огромное значение вклада, внесенного римской литературой в интересующую нас область. Именно в этой литературе человек впервые с такой ясностью и с таким воодушевлением предстал в его отношении к обществу, к государству, к тому целому, неотъемлемой частью которого он себя ощущает и которому должен и хочет служить. Не случайно поэтому французская революция 1789 г. обращается именно к древнеримским «призракам», и пафос созидания нового мира получает свое выражение в том образе гражданина, каким явился Брут в знаменитой картине Давида.

Различны выявившиеся еще в античности аспекты рассмотрения человека и человеческого. Но важно то, что во всех случаях уже тогда в творениях искусства доминировал идейно-нравственный критерий при изображении и оценке человека, а это определяло исторически-конкретное качество как главного предмета литературы, так и ее цели.

* * *

В средние века прекрасное стало синонимом нравственно возвышенного. Позднее, в искусстве Возрождения, нравственное начало войдет как необходимый уже элемент в новое качество прекрасного. Достаточно в этом отношении сравнить характер красоты Афродиты Милосской с красотой Сикстинской Мадонны, в которой в высоком синтезе предстали девственная чистота, самоотверженная любовь, нравственная одухотворенность.

Однако в то же время засилие религиозных представлений, противопоставление веры разуму, чудесной божественной силы творческим возможностям человека, утверждение в качестве высших образцов искусства всевозможных житий святых вело и к большим утратам в области предмета и назначения литературы, так как человек в большей мере, чем ранее, лишился свободы хотения и деяния.

Существенны в литературе средних веков и некоторые другие моменты в подходе к человеку. Следует отметить в период расцвета утверждение доблести и преданности рыцаря своей родине, верности в дружбе («Песня о Роланде»), пафос национального единства («Слово о полку Игореве»), поэзию любви («Тристан и Изольда»). Нельзя не учитывать и демократизации предмета литературы этой эпохи. Идет процесс создания произведений низшими слоями населения, — произведений, в которых любовно повествуется об удачливых похождениях простолюдина (например немецкие шванки).

Если уже в античной литературе человек вступал в свои человеческие права и, несмотря на господствовавшую веру в судьбу и возможный произвол богов по отношению к людям, человек показывался в его самостоятельном деянии и решении встававших перед ним жизненных задач, то в литературе нового времени права человека безмерно расширились, а его поступки почти полностью освободились от фантастических мотивировок их божественной волей. Человек становился в литературе Возрождения солнцем нового мира, в соотношении с которым рассматривалась вся жизнь и весь мир.

Уничтожалась феодальная раздробленность, устанавливались широкие хозяйственные и культурные связи между различными странами и частями света, формировались нации и национальные государства. «Рамки старого orbis terrarum были разбиты, — писал Энгельс, — только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена...»⁴³

⁴³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

В искусстве происходит новое открытие человека. Предмет и цель искусства и литературы поднимаются на следующую историческую ступень.

Углубилось изображение внутреннего мира персонажей, взоры обратились к самым различным характерам и чертам, — от великих и возвышенных до низменных и мелких, от прекрасных до уродливых. Утверждались поэзия героической жизни, светлый человеческий разум, достоинство человека, красота высших человеческих чувств, и в противовес им рисовались обнаружившие свою полную несостоятельность старые обветшавшие феодально-средневековые учреждения, реакционные установления и понятия. Многокрасочна и обширна сфера изображения жизни в классических творениях Возрождения, отмеченных печатью различных могучих индивидуальностей. Начиная с Петrarки и Боккаччо, Ульриха фон Гуттена и Томаса Мюнцера и кончая великими создателями Шекспира и «Дон Кихотом» Сервантеса происходило обогащение художественного человековедения.

Не только внутренний мир человека, но и обстановка, его окружающая, обстоятельства личной жизни и проявления существенных тенденций общественного развития, «исторический поток», несущий людей, приковывают внимание художника, о чем красноречиво свидетельствуют произведения Рабле, Сервантеса, Шекспира.

Немалую роль в борьбе за освобождение человека от духовных пут средневековья сыграли вслед за лучшими писателями Возрождения и классицисты.

В центре произведений классицизма — разумный человек, испытующая мысль которого противостоит вере и является для него руководством к действию. Утверждая просвещенный абсолютизм, несший тогда идею национального единства, классицисты основное внимание отдают столкновению гражданских и интимно-личных мыслей и чувств человека. Художественное познание человека — как предмета и цели этого познания осуществляется преимущественно в этом аспекте. В конечном счете лучшие произведения Корнеля и Расина, раскрывая в различных вариациях борьбу в человеке общественного и личного, разумного и чувственного, с особенной ясностью выразили тенденцию к необходимому взаимопроникновению этих начал в мыслимом классицистами идеале человека.

Но все большая аристократизация их искусства и рационализм привели к историческому парадоксу: при всем устремлении к полноте и богатству внутренней жизни людей классицисты создавали схематические, в большей или меньшей степени, образы людей.

Значительный вклад в историческое формирование предмета и назначения литературы был внесен затем такими направлениями литературы, как сентиментализм и романтизм.

Возникнув на Западе в условиях все более обострившихся противоречий между аристократией и буржуазией, которая играла в борьбе с феодализмом прогрессивную роль, сентиментализм выразил в период своего расцвета демократические устремления широких общественных кругов. Преодолевая все более и более сказывающуюся кастовую ограниченность классицизма, сентиментализм прежде всего пошел по линии решительной демократизации тематики и героев. Хотя даже у наиболее революционных представителей сентиментализма утверждаемый ими человек оставался абстрактно понятым «естественным» человеком, но приход в литературу «третьего сословия» имел большое значение: предмет и назначение литературы социально обогащались, приближаясь к жизни и интересам демократических кругов общества.

Не менее значим для роли сентиментализма в формировании предмета и цели литературы решительный поворот от рационализма классицистов к миру непосредственных чувств человека. Предмет литературы восполнялся тем необходимым, без чего ее влияние на человеческие души было неполным.

Еще большая в этом отношении заслуга принадлежит романтизму. Продолжая и развивая сделанное сентименталистами в сфере раскрытия внутреннего мира человека, романтики, занимавшие прогрессивные позиции, отнюдь не ограничивались передачей интимных человеческих переживаний, а выразили стремления и думы своих современников и в области общественной жизни, отношения людей к миру и друг к другу.

Являясь выражением резкого протеста широких общественных кругов против буржуазной (а в России — помещичье-буржуазной) действительности, прогрессивный романтизм поставил великие вопросы человеческой жизни, назначения человека, его борьбы за справедливость и счастье. Романтические творения Байрона и Шелли, Пушкина и Лермонтова, Гейне и Гюго, несмотря на все различие их конкретной национальной социально-исторической природы, раскрывали человеческие страсти и помыслы, рожденные в современном им и исполненном социального неустойчивости обществе, и устремлялись на борьбу за гармонию и красоту человеческой жизни. В этом отношении прогрессивный романтизм во многом подготавливал реализм прошлого века с его вниманием к конкретным обстоятельствам общественной жизни людей и к сформированным в этих обстоятельствах характерам.

* * *

Огромный шаг вперед в художественном развитии человечества делает реалистическая литература XIX столетия.

Достижения ее исключительны. Воспроизведение человека и его жизни стало в значительной степени исторически-конкретным, все больше превращаясь в художественное исследование как своего главного предмета типичных характеров в типичных обстоятельствах. Обогащение познавательной функции литературы всемерно повышало ее роль в общественном, идейном, нравственном, эстетическом, политическом воспитании людей. Выполнение литературой своего исторического назначения опиралось на новые и новые открывающиеся в ней возможности познания действительности и воздействия на человеческое сознание.

Успехи реалистической литературы прошлого века объясняются тремя существенными моментами, которые не могли не сказаться, в частности, и на характере ее предмета и назначения. Во-первых, в буржуазную эпоху сущность классово-антагонистического общества делалась особенно очевидной, и люди неизбежно приходили к необходимости, как об этом писал К. Маркс и Ф. Энгельс, «взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»⁴⁴. Во-вторых, усиливающиеся в буржуазном обществе движения трудящихся против угнетателей, рост сознания народных масс и выявление силы и красоты труда и духовного величия людей из народа явились той питательной почвой, на которой произрастают высокие общественные идеалы, стремления к прекрасной жизни прекрасных людей. В-третьих, как об этом уже говорилось, предшествующие завоевания в области художественного познания человека, открытие различных аспектов рассмотрения и оценки характеров и условий жизни людей подготовили новое качество литературы.

Все это воздействовало на дальнейшее развитие представлений о предмете и назначении литературы. Предмет художественного познания приобрел значительно больший, чем раньше, социальный смысл. Основное внимание обратилось к характерам в их связи с обстоятельствами жизни, к проявлению в этих характерах существенных тенденций общественного развития. Расширился и самый социальный диапазон: в литературе стали изображать людей различных классов, сословий, положений.

Гораздо более осознанно и остро раскрываются неблагоприятные для людей общественные отношения при классово-антагонистическом строе

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 427.

жизни. Пафос критики определил особый поворот художественного исследования предмета. Об этом писал Ф. Энгельс Минне Каутской, а до него также очень выразительно говорил по данному вопросу Белинский: «В критике нашего времени более, чем в чем-нибудь другом, выразился дух времени. Что такое само искусство нашего времени? — Суждение, анализ общества; следовательно, критика»⁴⁵.

Лучшие произведения критического реализма с потрясающей силой рисовали положение человека в капиталистическом обществе: нищета масс, попранное человеческое достоинство бедняков, рост преступлений и проституции, нравственное оскудение человека, его «утраченные иллюзии», страшная человеческая несвобода и столь же страшное разьединение людей в буржуазную эпоху. Большинство произведений Бальзака, петербургские повести Гоголя, романы Диккенса и Теккерея, сагира Салтыкова-Щедрина и Некрасова, трагические картины жизни человека в творениях Достоевского и многое, многое другое раскрывало горестную человеческую судьбу и деформации человеческих характеров в современном этим писателям мире.

Наконец, в противовес познаваемым и отражаемым явлениям жизни, враждебным человеку, мешающим человеческому счастью, свободе, творчеству, любви, исследовались и изображались прекрасные и возвышенные явления, которые утверждались как должноствующие быть в жизни, имеющие право на будущее. Причем и эти явления, равно как и стремления масс к лучшей жизни, имели свой глубокий социальный подтекст, связывались так или иначе, объективно или субъективно, с борьбой за создание, по-лермонтовски говоря, «земного общего братства».

Любовно рисуя в противовес своему Нюсинжену, Гобсеку, старику Гранде и старику Сешару таких людей, как Давид Сешар, Буржа, Луи Варньо, Мишель Кретьен, Бальзак раскрывал социальный облик этих людей — простых тружеников, солдат, республиканцев. Таков же социальный облик того подлинно положительного, на чем останавливает свой взор Диккенс (Давид Копперфильд, Агнеса, крошка Доррит, Николас Никкльби, старый Пеготи, Хэм).

Особенно показательно для понимания ведущих тенденций развития предмета и назначения литературы в XIX столетии творчество Пушкина. Эти тенденции, по-отдельности сказавшиеся у других писателей или с преобладанием одних над другими, предстали у Пушкина в изумительной гармонии. Нельзя не отметить невиданную широту творчества Пушкина, то вживание в самые различные эпохи, нации, общественные круги, характеры, которое дало возможность раскрыть в самом предмете новые глубины и рассмотреть его различные аспекты в органическом синтезе.

«Избушек ряд убогий» тогдашней русской деревни и старинные и модные залы русского дворянства, «смутное время» и преддекабристская атмосфера времени Онегина, пугачевское восстание и славный день Полтавы... Средневековая Франция в «Скупом рыцаре», Англия в «Пире во время чумы», нравы сынов Испании в «Каменном госте», древний Египет, «паучьи» законы жизни, как скажет Достоевский, останавливаясь на образе Клеопатры из импровизации итальянского поэта в «Египетских ночах»... Прекрасная и страдающая Татьяна, преступный и скорбный Борис, пошлейший граф Нулин, мрачный Германн с профилем Наполеона, жаждущий обогащения, пламенный и восторженный Ленский, столь же простая, сколько и героическая Маша Миронова — капитанская дочка, сжигаемый «роковыми страстями» Алеко, «строитель чудотворный» — Петр I, «сущий мученик XIV класса, огражденный своим чином токмо от побоев, да и то не всегда» Самсон Вырин, от которого потянулись нити к Поприщину и Башмачкину, Макару Девушкину и ряду других героев.

⁴⁵ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 271.

По тысячелетним путям истории, по различным странам, в глубины многообразных человеческих характеров ведет своих читателей Пушкин, и нельзя не вспомнить написанных Гоголем вдохновенных строк о предмете пушкинской поэзии:

«Что же было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и перед чем он не остановился? От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака — везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней»⁴⁶.

Глубоко раскрылся у Пушкина социальный смысл изображаемых им характеров, жизненных условий и событий. Человек и его положение в обществе, его реальные связи и противоречия с этим обществом, его обусловленность или непосредственно окружающей его обстановкой или косвенными влияниями ведущих тенденций эпохи (как это имеет место, например, в «Пиковой даме» или, отчасти «Скупом рыцаре») — таким выступает общий и в то же время неисчерпаемый в своем конкретном содержании предмет пушкинских реалистических произведений.

Внимание поэта к богатству мыслей и чувств, светлое утверждение творчества, разума, вдохновляющей любви и дружбы, неиссякаемого стремления к свободе и счастью, гневное обличение всего, что мешает быть свободным и счастливым, — не замыкалось у Пушкина рамками лишь отдельной личности, а связывалось с великими сообществами людей, с судьбой народа, человечества в целом. Индивидуум во всей полноте и многосторонности его жизни и в его органической связи с целым — обществом (что было двумя разными линиями в развитии античного искусства) у Пушкина выступило в органическом слиянии.

В поисках прекрасного человека своего времени Пушкин обратился, в конечном счете, к «простому величию простых людей», живущих общими с трудовым народом помыслами и чувствами. Такова природа нравственной красоты Татьяны с ее высоким пониманием своего долга и отрицанием мишурных ценностей светской жизни. Такова же природа духовного величия людей из народа, готовых на подвиг и самоотвержение во имя того, что они почитают правдой (Пугачев, Савельич, кузнец Архип). Отсюда народность Пушкина, для которого народ — и могучий источник силы, правды, добра, и цель служения.

Пламенный патриот, каким был Пушкин, он в то же время был чужд какой-либо национальной ограниченности. «Друг человечества», Пушкин проникновенно откликался на все, что было важно для жизни всех народов, всего человечества.

Поэтому и предстали в его произведениях разные страны и эпохи, поэтому художественное исследование судьбы человека и судьбы народа приобрело всемирный размах. И это, как отметил Гоголь, явилось русской национальной чертой в великом поэте, готовом от всего сердца воспринять разумное и доброе, что можно найти у других народов, и от всего же сердца стремиться к благу всего человечества.

Пушкин, певец человека, народа, человечества, видел назначение своей поэзии в борьбе за свободу, единение и счастье людей. Потому и ставил он себе в заслугу, что пробуждал чувства добрые, восславил свободу и призывал милость к поверженным борцам за нее. Потому и выражал уверенность, что к созданному им нерукотворному памятнику не зарастет народная тропа.

⁴⁶ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 380—381.

Дальнейшее развитие русской классической литературы XIX в. и дальнейшие идейно-художественные искания пошли по путям, указанным Пушкиным, опираясь на все, что он сделал как в области критики современного ему общества, так и в области утверждения положительных начал русской народной жизни. Последующие писатели обращаются к кричащим противоречиям общества, основанного на власти человека над человеком. Антагонизм между «барством диким» и «рабством тощим» получает дальнейшее изображение у преемников великого поэта. На передний план выдвигаются условия жизни, характеры и судьбы «мертвых душ», «героев времени», «лишних людей», «бедных людей», борцов за родину и волюсть, представителей трудового народа. Литература стремилась раскрывать закономерности общественной жизни и разъяснять, почему формируются такие, а не другие характеры и почему именно так, а не иначе складывается при этих обстоятельствах жизнь различных людей.

Замечательная черта произведений, созданных последователями Пушкина, — проникновение в новое, что лишь входило в жизнь, но было обращено к будущему. Галерея образов, открывшаяся пушкинской Татьяной и грибоедовским Чацким, пополнилась образами Ольги Ильинской, Елены Стаховой, Инсарова, Рахметова, Григория Добросклонова.

Позднейшее движение русской и всей мировой литературы конца прошлого века ознаменовалось глубочайшим вниманием к внутреннему миру человека, к «диалектике души». Изображение «внутреннего человека», так блистательно начатое Пушкиным и развитое затем Лермонтовым, поднялось на новые огромные высоты в произведениях Л. Толстого и Достоевского. Проникновение во внутренний мир сочеталось у них с гениальным умением полно и глубоко воспроизвести грандиозные эпические и драматические процессы современной им жизни.

Но критический реализм обнаружил и свою историческую слабость: писатели еще не знали социальных сил, призванных изменить мир, и путей преобразования жизни. Наиболее ярко и выразительно противоречия критического реализма предстали в конце XIX в., в условиях социального и духовного кризиса тогдашней России, где все переворотилось и только еще укладывалось, где плакали и молились, где возлагали надежды на небо и бога, но где в то же время созревали «неслыханные перемены, невиданные мятежи», где определялся центр мирового революционного движения и создавалась почва для рождения нового человека и нового искусства.

Дальнейшее поступательное движение в области предмета и назначения литературы и идет уже преимущественно под знаком этого нового искусства — искусства социалистического реализма.

Еще в конце прошлого века возникло в русской литературе понимание прихода в жизнь нового героя. Тургенев, например, писал по поводу показанного в «Нови» рабочего Павла, что именно рабочие явятся героями будущих русских романов. Это прозрение знаменитого писателя получило блестящее историческое подтверждение: в последнее десятилетие XIX в. рабочий класс становится героем истории.

Новые завоевания художественной литературы знаменуются картинами жизни революционного пролетариата, его борьбы с миром капитала, его формирования и роста возглавленной им народной революции, построения им нового, коммунистического мира.

В качестве главного предмета и главной цели в произведениях социалистического реализма выступает человек созидательного, преобразующего землю и общество труда, человек величайшей творческой активности, чуждый каких-либо религиозных, «утешительских» иллюзий. О нем хорошо писал Горький: «Исторический, но небывалый человек, Человек с большой буквы, Владимир Ленин, решительно и навсегда вычеркнул из жизни тип утешителя, заменив его учителем революционного права рабо-

чего класса. Вот этот учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы»⁴⁷.

В литературе социалистического реализма всячески углубляется изображение всевозможных отрицательных и трагических явлений жизни. Наряду с Павлом Корчагиным выступают уродливые лица Цветаева, Дубавы, Файло, Развалихина, Туфты. Наряду с Левинсоном и Баклановым показаны Мечик, Чиж, Пика. Путь Венки Малышева пересекается с путем Узелкова. Воссозданы изломанные трагические пути, приведшие к духовному опустошению Григория Мелехова. В различных сторонах и гранях многими писателями изображен мир фашизма, бесчеловечия. Но в центре — как главный предмет, цель, угол зрения — человек, строитель коммунизма, в период, когда заканчивается предыстория человеческого общества и начинается эра подлинно человеческой истории.

Поэтому наша партия, как об этом сказал Н. С. Хрущев, «за тех писателей и за то направление, которые берут в основу положительные явления, на этом положительном показывают пафос труда, зажигают сердца людей, зовут их вперед, указывают им пути в новый мир. Они как бы обобщают в образах положительных героев лучшие черты и качества людей, противопоставляют их отрицательным образам, показывают борьбу нового со старым и неизбежную победу нового. Показывая положительное, они, вместе с тем, осуждают то, что надо отбросить»⁴⁸.

Таким образом, человек, созидающий коммунизм и вырастающий в Человека с большой буквы, — главный исторически-конкретный предмет наиболее передовых литературных произведений нашего времени. Литература, воодушевленная великим ленинским принципом партийности, воспитывает революционное сознание трудящихся масс, поднимает на борьбу за коммунизм, действительно участвует в формировании духовного величия и красоты Человека. Эта литература выполняет историческую миссию нашего века.

IV

Следует подвести некоторые итоги и сделать выводы.

В процессе исторического развития все более определялись как главный предмет искусства и литературы, так и их назначение в человеческой жизни.

В центре художественного изображения стал общественный человек. Все изображаемое в произведениях искусства получило свое художественное значение в необходимом соотношении с человеческой жизнью. Но изучением различных сторон жизни людей заняты и многие науки — история, этнография, психология, физиология и т. п. Своеобразие художественного человековедения определяется интересом к тем особым общественным проявлениям человеческой жизни, о которых говорил Чернышевский. Этот интерес связан с общественной потребностью в художественном познании действительности, в практическом духовном обогащении людей, — потребностью, которая необходимо обращает к живой совокупности человеческих черт, свойств, мыслей, чувств, деяний, отношений. Потому и писал Л. Толстой («Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»), сравнивая предметы историка и писателя-художника: «Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различных предмета. Как историк будет неправ, ежели он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни, так и художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом»⁴⁹.

⁴⁷ «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, стр. 607.

⁴⁸ «О литературе и искусстве». Сб. документов, стр. 77.

⁴⁹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16. М., Гослитиздат, 1955, стр. 9—10.

Большой путь, пройденный искусством и литературой, наглядно свидетельствует, что наблюдаемое нами великое поступательное движение их, в частности и в рассматриваемых нами аспектах, определяется кровной, органической связью художественных произведений с жизнью, потребностями, интересами отдельных народов и всего трудящегося человечества в целом. Когда же такой связи нет, то, как опять-таки об этом говорит исторический опыт, развитие искусства и литературы идет по линии упадка, регресса, умирания, их предмет и цель обедняются, искажаются, обезличиваются.

Отсюда, с одной стороны, в современном искусстве замечательные человековедческие завоевания, новые открытия, изображение неотвратимого движения человечества к коммунизму, свободе, счастью, а с другой стороны, мертвые линии абстракционизма, смакование животного и иррационального.

Однако значение понятий предмета и цели литературы отнюдь не ограничивается сказанным. Знакомство с ними открывает путь к пониманию той закономерности мышления в образах, которая в конечном счете и обуславливается именно таким предметом и такой целью. Художественная образность, составляющая специфику искусства и литературы как особых форм общественного сознания, потому и стала их неотъемлемым свойством, что только она способна сохранить живую целостность действительности и в то же время раскрыть всю глубину понимания и оценки ее писателем. Тем самым художественная образность совершенно адекватна задачам художественного воплощения предмета и осуществлению цели искусства и литературы.

Соотнесенность литературного образа с предметом и целью литературы не прямая, а опосредствованная. Художественный образ представляет собой средоточие органически сплавленных в нем содержательных и формальных особенностей искусства. В силу этого мы и должны в заключение проведенного нами анализа и в преддверие дальнейшего исследования черт и особенностей литературного образа остановиться на понятии содержания литературы. Только в нем мы и можем видеть предмет, воспроизведенный писателем в соотнесении с конкретными идейно-художественными задачами, в свете идеалов писателя.

Смешение понятий предмета и содержания ведет к игнорированию действительной роли писателя, его видения мира и тем самым разрушает понимание диалектического единства объективного и субъективного начал в художественном творчестве.

Такое единство является одним из законов поэтического творчества.

Содержание создается лишь тогда, когда у писателя возникает какая-то своя идейно-художественная концепция, связанная с организацией изображаемого в единое целое и с его оценкой.

Общее понимание содержания художественной литературы уже определилось в процессе рассмотрения марксистско-ленинских взглядов на предмет и назначение литературы. Согласно этим взглядам, содержание литературы составляет изображение в свете утверждаемых человеческих идеалов явлений жизни, познание и оценка которых важны для развития истинно человеческой сущности и для понимания необходимых общественных условий такого развития.

Однако, чтобы более конкретно понять отличие содержания литературы от ее предмета, нужно иметь в виду не только общее понятие этого содержания, но и конкретные формы его выражения. Остановиться на этом необходимо потому, что в самой художественной практике претворение предмета и цели литературы осуществляется только и исключительно в содержании каждого данного произведения во всем его неповторимом индивидуальном своеобразии.

Возьмем в качестве примера весеннюю сказку А. Н. Островского «Снегурочка», о которой мы уже вспоминали по другому поводу.

Содержание «Снегурочки» воплощено в фантастические образы, символы, причем фантастичны и символичны не только страна берендеев, Ярило-солнце, Мороз и Весна-красна, но и самые отношения между людьми, общественный уклад жизни. И вряд ли кому придет в голову заняться сличением реальных родовых, патриархальных отношений с теми, которыми знаменуется жизнь берендеев. Однако действительное содержание сказки совсем не так далеко отстоит от содержания так называемых социально-бытовых пьес Островского, наиболее связанных с интересами современной драматургу жизни.

Великий гуманист, неустанно обличавший «жестokie нравы» хозяев старой России и весь строй, при котором «подвластного гнетет и давит властный», писатель, воспевавший труд, правду, человечность «горячих сердец», — и в «Снегурочке» создает излюбленную им антитезу.

С одной стороны, «стужа чувств», лед в саду царя Берендея, образовавшийся с тех пор, как «Мороза порожденье холодная Снегурочка» поселилась среди берендеев, измена Мизгиря, слезы уязвленного тщеславия, проливаемые отвергнутой Лелем Снегурочкой, кровавая сеча, о которой поют гуслиеры. С другой стороны, светлый гимн Яриле-солнцу, озаряющая жизнь людей простая и мудрая человечность, «вещее сердце» Леля, помогающее ему избрать подружку, теплое чувство благодарной Купавы к Лелю, сменившее ее обольщение внешней красотой Мизгиря, прославление Снегурочкой перед ее гибелью жизнотворной силы любви — этого Солнца жизни, которое в сказке и уничтожает Снегурочку как противоположное себе начало.

Таким образом, в символах, в сказочной фантастике раскрывается борьба бесчеловечного, жестокого, холодного с любовью и правдой, что так же вдохновенно, хотя и в иных формах, показывалось в других пьесах Островского. Истинный предмет отражения, заключенный в содержании сказки, разумеется, не страна, подобная стране берендеев, а именно столкновение «жестокых нравов» с «горячими сердцами», составляющее глубокий общественный подтекст «Снегурочки».

Так мы возвращаемся к тому, с чего и начинали настоящую главу: к проблеме отношения литературы к жизни и к роли в решении этой проблемы предмета и назначения литературных произведений. Осмысление предмета и цели художественного отражения, как они конкретно проявляются в содержании произведения, в большой мере содействует нашему пониманию той органической связи литературы с действительностью, которая была и остается необходимым условием величия, силы, ценности созданий художественного творчества.

В. В. Кожин

Художественный образ и действительность

В предшествующих главах выяснилось, что освещение общих проблем литературы закономерно подводит к проблеме литературного образа. И целый ряд последующих глав явится, по сути дела, исследованием различных сторон этой сложной проблемы. В данном разделе намечается исходная методологическая посылка об отношении художественного образа к объективной действительности; иными словами, ставится вопрос о специфическом, раскрывающем природу образа аспекте теории отражения.)

Образ понимается здесь как всеобщая категория художественного творчества. Слово «образ» берется в том широком значении, в каком оно выступает в классическом определении искусства и поэзии как мышления образами. С этой точки зрения художественное произведение в целом представляет собой сложный единый образ, а каждый элемент произведения — относительно самостоятельную и неповторимую частицу этого целого.)

Термин «образ» многозначен, а уточняющее определение «художественный» само по себе еще ничего не говорит. Задача заключается в том, чтобы понять художественный образ, эту особенную форму освоения действительности, в его собственной природе, которая качественно отличается искусство как от непосредственно практического освоения мира, совершающегося в процессе трудовой деятельности, в созидании новых материальных предметов, так и от теоретического освоения мира, осуществляющегося в представлениях и понятиях.

За последние годы в нашей теории искусства сосуществуют (а нередко и борются) две различные концепции образа.) В ряде эстетических работ в искусстве, художественном творчестве видят особенную форму труда, выделяющуюся на известной стадии из собственно производственного процесса.) Художественный образ предстает в этой системе взглядов именно как специфический продукт труда, призванный «опредметить» определенное духовное содержание.) Такое понимание образа до известной степени примиримо с объективными свойствами той особенной сферы искусства, где собственно художественные цели выступают в нерасчлененном единстве с практическими (архитектура, декоративно-прикладное искусство, орнамент, художественная гимнастика, «трудовые» формы танца, музыки, лирической поэзии). Однако эта концепция оказывается неполной или даже бессильной при переходе к скульптуре, живописи, эпосу, театру, кино; тем самым обнаруживается ее односторонний характер.

¹ См., например, С. С. Гольдентрихт. Об эстетическом освоении действительности. Изд. МГУ, 1959.

С другой стороны, широко распространена у нас и вошла даже в учебную литературу противоположная по своим исходным посылкам концепция образа, которая рассматривает искусство как особенную форму теоретического освоения мира и сопоставляет образ с представлениями и понятиями. Задача определения сущности образа сводится в таком случае к установлению его отличий как от отвлеченных понятий, материализуемых в той или иной системе знаков (в словах, цифрах, чертежах, моделях и т. п.), так и от повседневных наглядных представлений, которые любой человек способен объективировать в том или ином материале (в рисунках, макетах, подражательных движениях, словесных описаниях и т. п.). В образе при этом видят своего рода синтез философского осмысления жизни и предметно-чувственного ее воспроизведения в определенном материале.

Итак, с одной стороны, образ понимается как специфический продукт материально-практической, трудовой деятельности, а с другой стороны, как продукт специфической духовной, теоретической деятельности, выделяющийся на известном этапе в самостоятельный феномен, «дополняющий» формы научно-философского мышления и непосредственного чувственного восприятия.

Обе эти концепции страдают одним и тем же методологическим недостатком: они всецело исходят из сравнения художественного образа с результатами одного из двух других видов человеческой деятельности, утверждающих человека в мире, — продуктами материальной практики и, с другой стороны, теоретической, собственно познавательной деятельности. Сравнение такого рода может играть прежде всего вспомогательную роль в научном исследовании, но не может быть его основным и тем более единственным инструментом. Подлинное решение проблемы художественного образа как особенной формы освоения мира возможно только в процессе уяснения специфики его соотношения с объективной действительностью в целом, а не его отношений к продуктам труда или к научным понятиям.

Прежде всего, следует со всей ясностью осознать, что, сравнивая искусство либо с трудом, либо с наукой, мы неизбежно приходим к более или менее резкому разделению и противопоставлению практической и теоретической деятельности людей. Между тем последовательная концепция единства практики и теории в их всеобщем смысле — это самая глубокая и необходимая основа диалектико-материалистической теории отражения. Сознание, мышление человечества по своей внутренней сущности есть вовсе не простой процесс накопления знаний («снимков» мира, но прежде всего «стремление реализовать себя, дать себе... объективность в объективном мире...»² Более того, ту объективную истину, которая является целью познания, «человеческое понятие... „окончательно“ ухватывает, уловляет, овладевает ею лишь когда понятие становится „для себя бытием“ в смысле практики». Поэтому по самой своей сути «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его».

Эти основополагающие тезисы, устанавливающие единство и взаимодействие теории и практики, сознания и материальной деятельности, не должны, конечно, абсолютизироваться и уничтожать объективную качественную границу между теорией и практикой; они едины, но не тождественны. В деятельности сознания человек утверждает себя теоретически, отражая объективные свойства мира; в материальном действии он утверждает себя практически, творя проникнутый мыслью и чувствами мир. Итак, теория в ее отношении к объективному миру есть «отражение», а практика — «творение» (или, точнее «претворение»), этого объективного

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 204.

³ Там же, стр. 203, 204.

мира) так относятся к объективности понятия и представления и, с другой стороны, продукты труда.

Рассматривая с этой точки зрения — с точки зрения отношения к объективной действительности — художественный образ, мы убеждаемся, что он представляет собою глубоко специфическое явление. Так, например, деятельность скульптора невозможно свести ни к тому, ни к другому процессу. Несомненно, что скульптор *отражает* действительность, объективную природу человека; однако столь же несомненно, что скульптур *творит* новый объективный предмет — статую. Исследуя процесс деятельности скульптора глубже и тщательней, мы обнаружим, что действительное отражение объекта (понимаемое не как повторение внешнего облика, но как подлинное проникновение в живое существо человека, в его цельный внутренний «смысл») вовсе не является только исходной, первоначальной стадией, предшествующей творению статуи; отражение осуществляется и достигает своей глубины и законченности именно в процессе творения самой статуи.

Очень просто и очень точно сказал Рембрандт, обращаясь к одному из своих учеников: «Старайся научиться хорошо выполнять то, что ты уже знаешь; тогда наверное скоро откроешь и то, о чем сейчас спрашиваешь и что от тебя пока еще сокрыто»⁴. Главные «теоретические» открытия художника осуществляются в самом процессе «выполнения», творчества, практического созидания нового предмета объективного мира; совершенство выполнения и глубина понимания здесь нераздельны, взаимно опосредованы⁵!

В этом специфическом отношении образа к объективной действительности коренится вся его проблематика. Но при обращении к литературному, словесному образу мы сразу же наталкиваемся на серьезную трудность. Ибо в применении к поэзии выражение «практическое созидание» образа, взятое в его прямом смысле, звучит для многих людей по меньшей мере странно. Архитектурное сооружение, статуя, произведение живописи или даже мелодия, танец, пантомима действительно «созидаются» руками, телом или голосом художника. Но можно ли говорить *буквально*, что стихотворение, драма, повесть создаются *практически*? Нам ответят, что поэтический образ создается в *сбзнании*, в воображении, и затем поэт, в сущности, «рассказывает» об этом образе в последовательности стихотворных или прозаических фраз, — в принципе так же, как это делает, например, философ, рассказывая о результатах познания мира. Различие состоит в содержательных и формальных особенностях процесса, но не в самом процессе по существу.

Такое или приблизительно такое представление широко распространено. В действительности *словесный образ*, как и образ любого другого искусства, имеет специфическое отношение к объективному миру, качественно отличающееся, скажем, от соответствующего отношения научно-философских высказываний (т. е. словесно выраженной системы понятий). В то же время несомненно, что в литературном образе эта специфическая природа выступает гораздо менее очевидно и ясно, чем в большинстве других искусств. При анализе литературного образа мы сталкиваемся с определенной гносеологической трудностью, обусловленной, прежде всего, *особенностями материала искусства слова*. Поэтому прежде чем характеризовать сам по себе литературный образ, целесообразно очертить некоторые общие проблемы на примере более «наглядных» типов образа — особенно живописи.

⁴ «Мастера искусства об искусстве», т. I. М.—Л., Изогиз, 1937, стр. 514.

⁵ Мы не случайно обращаемся к проблеме творческого процесса, пути создания образа, ибо один из надежных методов исследования какого-либо явления, вещи — это метод, рассматривающий вещь в ее становлении, в ее генезисе.

Конечно, живописный образ отличается от поэтического вовсе не только материальной формой (краски — слова), но и природой внутренней формы (изображение тел — изображение движений, — как это выяснил уже Лессинг), и общим характером содержания, художественного смысла. Адекватный перевод литературного произведения на язык живописи или обратно, по существу, невозможен, немыслим.

Однако традиционное сопоставление живописного и поэтического образа не случайно и вполне правомерно, ибо они (как, конечно, и образы других искусств) глубоко родственны с точки зрения самого процесса их созидания и в этом смысле в равной мере отличаются от представлений и понятий. Сравнивая образы искусства с этими формами сознания, нередко словно упускают из виду, что представления и понятия объективируются вовсе не только в слове, в высказываниях. Так, например, знание о человеке в не меньшей степени выражается и в различных объемных моделях и макетах человеческого тела из каких-либо твердых материалов, и в изобразительных схемах и рисунках, и даже в движении рук, в системе жестов, призванной воплотить то или иное именно теоретическое представление. Вообще, не следует забывать, что всякий результат познания мира так или иначе «материализуется». И в этом отношении как раз нет никакого принципиального различия между тремя типами продуктов человеческой деятельности — созданными в процессе труда полезными вещами, произведениями искусства и результатами научного познания. Так, сооружение утилитарного назначения, великое произведение архитектурного искусства и изготовленный в научно-учебных целях макет здания внешне совпадают, являются объемными предметами, которые даже могут быть сделаны из одного и того же материала и обладать более или менее сходной формой. Принципиальное различие состоит здесь именно в отношении к объективной действительности.

В самом деле, здание и «теоретический» макет здания качественно различаются тем, что первое есть в полном смысле слова «новая реальность» объективного мира, сотворенная людьми, есть результат фактического творения (или, точнее, претворения) мира, а второй — результат отражения мира (природного и уже претворенного людьми), результат работы человеческого познания, закрепленный, выраженный в определенной материальной форме. Этот макет не представляет собой результат практического созидания в собственном смысле — т. е. «творения мира»; он дает определенный «снимок», «копию» существующих объективных явлений.

Но вернемся к художественному образу. Когда мы говорим, что образ рождается в процессе практического созидания, мы имеем в виду не его материальность, предметность как таковую (предметность статуи, картины, танца, музыки, звучащего стиха и т. п.); в этом смысле предметны, материальны продукты человеческой деятельности — и в том числе науки (модель, чертеж, трактат). Речь идет о том, что художественный образ всегда есть новый предмет объективного мира, результат творения мира.

И с этой точки зрения не вполне точен, на мой взгляд, часто употребляемый применительно к образу термин «воспроизведение». Как раз представления и понятия являют собой результаты воспроизведения объективного мира в сознании, закрепленные в том или ином материале. Сущность же образа точнее схватывает восходящий еще к Платону и Аристотелю термин «подражание». В классическом своем значении этот термин имеет в виду реальное, практическое подражание природе и жизни в их способности творить новые предметы. Образно говоря, художник творит не «как в жизни», а «как жизнь», подражая ее творчеству, создавшему бесконечное многообразие форм и вещей. Как прекрасно сказал Роден, «художники подражают природе, которая творит, а не анатомии, которая описывает»⁶.

⁶ «Мастера искусства об искусстве», т. III. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 398.

Но и это еще не раскрывает действительную природу образа. Ибо в этом отношении образ оказывается родственным любому произведению человеческого труда — от первобытного каменного скребка до современного самолета. Ведь и там, и здесь человек подражал деятельности природы, создавшей, например, когти хищников и крылатое обтекаемое тело птицы.

Создавая художественный образ, человек подражает творчеству природы и жизни для того, чтобы отразить их, познать, освоить. И такое отражение, естественно, оказывается принципиально иным, чем отражение мира в непосредственно духовных (только закрепленных, объективированных материально) формах — (представлениях и понятиях). Но, с другой стороны, образ качественно отличается в своем отношении к объективному миру и от продукта труда. Последний фактически, материально изменяет мир, претворяет его. Между тем, статуя, картина, поэма, строго говоря, не пересоздают мир в материальном смысле. Это особенно очевидно при сопоставлении с практической деятельностью тех искусств, произведения которых предстают как определенная деятельность (а не предмет). Так, например, труд и борьба фактически изменяют, «творят» мир, чего, разумеется, нельзя сказать о спектакле, изображающем труд и борьбу. Хотя актеры на сцене действуют именно так, как действуют реальные люди в реальной жизни, но в этом действии они отражают мир.

* * *

Отражение мира в процессе практического созидания или действия — это самое существенное, всеопределяющее свойство образа. Уже отсюда вытекают другие его свойства — предметно-чувственный характер, целостность отражения, индивидуализированность, эмоциональность, «жизненность», особая роль творческого вымысла и т. п. Отражение и практическое созидание предмета выступают в образе в таком единстве, что было бы неточно говорить о них как о двух сторонах природы образа; вернее будет сказать, что при рассмотрении единой, целостной природы образа с различных сторон он предстает то как созидание, творение предмета, то как отражение мира.

Великие художники оставили немало замечательно точных формулировок, схватывающих цельное существо образа. Горький, желая дать высшую оценку писателю, сказал: «...действительность он знает, как будто сам ее делал»⁷. Аналогичное суждение об одной из греческих скульптур приписывают Микеланджело: «Это произведение человека, который знал больше, чем сама природа»⁸.

Здесь важна прежде всего та мысль, что совершенное «подражание природе» в процессе созидания образа, способность творить, как сама жизнь, подразумевает проникновение в глубинные, субстанциальные силы и закономерности, которыми как бы руководствуется жизнь, создавая тех или иных реальных людей, вещи и события. (Художник должен быть мудрым, как жизнь, знать не меньше, чем «знает» сама жизнь.) Но в то же время это особое знание дается именно и только тому, кто может создавать, кто умеет делать вещи так, как созидает сама жизнь. Для того, чтобы знать столько же, сколько «знает» жизнь, нужно уметь столько же, сколько «умеет» она. Нужно обладать способностью создать в статуе, на полотне, в романе, на сцене подлинную, полнокровную жизнь в ее движении и одухотворенности. Не слепок, не снимок, не описание, но именно живую предметность, которая может быть внешне и не похожа на те или иные реальные формы жизни, но в то же время будет дышать и трепетать жизнью.

Поэтому сам тот факт, что художник создал «живой» и совершенный образ, как бы свидетельствует, удостоверяет глубокое постижение им

⁷ М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1955, стр. 413.

⁸ «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 326.

смысла жизни, отражения ее подлинного существа. Художественное творение есть не «повторение» жизни, не копирующее воспроизведение ее облика, но глубокое постижение ее цельной внутренней природы, ее истинное познание, которое зримо предстает в готовом произведении, — познание, которое складывается, формируется, углубляется непосредственно в процессе созидания статуи, картины, романа.

Процесс создания образа превосходно обрисовал один из самых гениальных художников, Л. Толстой, в рассказе о живописце Михайлове в «Анне Карениной». Вид искусства избран, по-видимому, далеко не случайно, ибо в живописи (и в скульптуре) путь творчества предстает с наибольшей наглядностью и отчетливостью. У Л. Толстого совершенно ясно раскрыто, что само художественное познание человека, проникновение его в существо вещей достигается художником непосредственно в практическом, материальном созидании живого и предметного образа.

Как бы для заострения своей мысли Л. Толстой берет особенный, исключительный случай — вмешательство постороннего материала помимо воли художника изменило его рисунок (о подобных случаях, между прочим, говорится в записях Леонардо да Винчи). Неожиданное изменение очертаний рисунка помогает художнику установить, как нужно делать, творить данный человеческий облик, а тем самым ему открывается то, как надо *понимать* данного человека.

Рисунок долго не получался; наконец, живописец в отчаянии ищет предшествующий, отвергнутый эскиз:

«Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок... и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу.

Он рисовал эту новую позу... Фигура вдруг из мертвой, выдуманной, стала живая, и такая, которой нельзя уже было изменить. Фигура эта жила, и была ясно и несомненно определена. Можно было поправить рисунок сообразно с требованиями этой фигуры... Каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе...»

Живописец, зная, как нужно рисовать, материально творить образ, овладел в то же самое время громадным жизненным смыслом. Толстой говорит далее, что Михайлова всегда волновали замечания о его картинах, ибо «судьям своим он приписывал всегда глубину понимания больше той, какую он сам имел». Однако его глубокое понимание жизни формировалось (и только и могло формироваться) в процессе практического творения образа; художник, по приведенному выше выражению Рембрандта, делает «открытия» по мере «выполнения», — учится понимать, учась делать.

Во избежание недоразумений следует подчеркнуть, что «творение» образа понимается здесь вовсе не в узком смысле непосредственной «работы» руками, физических усилий, т. е. рисования, лепки, игры на музыкальном инструменте, писания или произнесения текста словесного произведения и т. п.⁹

(Художник так или иначе творит свой образ еще до прямого труда над материалом — творит в воображении. Однако это воображаемое творчество с самого начала неразрывно связано с представлениями о тех красках, линиях, объемах, звуках, в которых окончательно объективируется образ.)

⁹ Характерно, что даже в приведенном описании Толстого живописец научается делать свой образ, *увидев* случайно измененную позу человеческой фигуры на старом рисунке.

Все это в полной мере относится и к искусству слова. (Замысел художника слова почти с самых своих истоков рождается в речи — в своего рода «набросках», «эскизах» будущих фраз повествования или реплик героев.) Это с достаточной очевидностью обнаруживается в записных книжках Чехова. К рассказу «Мужики» Чехов сделал, в частности, такую «заготовку»: «Изаба. Девочка в валенках, на печи. Отца нет дома. Кошка.

— А кошка у нас глухая.

— Отчего?

— Так. Побили».

В законченном рассказе этот набросок превращен в развернутую сцену, за которой следует как бы вывод: «Николай и Ольга с первого взгляда поняли, какая тут жизнь...» Однако центром этой сцены, фокусом, собирающим воедино все линии и оттенки, является все же реплика: «Так. Побили». Это главный нерв образа. Дойдя до этой фразы, читатель неизбежно внутренне вздрагивает, вместе с героями понимая, «какая тут жизнь».

И вот записная книжка свидетельствует, что эта частица образа родилась в самом начале, когда рассказа еще не было, но он уже творился. И в данном случае, конечно, несущественно — записал Чехов эту фразу, эту частицу словесного образа, или не записал. Она могла «храниться» и не на бумаге, а в памяти; как говорил сам Чехов, «надо, чтобы каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу дня два и обмаслилась». Но вне слова, вне речевой материи не могут возникнуть и развиваться образ и его элементы.)

В то же время это неотъемлемое и центральное свойство образа не предстает в искусстве слова так очевидно и несомненно, как в живописи или скульптуре.)

* * *

Художник имеет дело с таким материалом, который с первого взгляда кажется чисто «духовным» и субъективным.) Если камень, краски и даже тело артиста и танцора существуют объективно как определенные предметы, преобразуемые действиями художника, — то слова языка поэт берет из своего сознания, из памяти.) Конечно, слова существуют объективно — в речевой деятельности народа, и поэт берет их именно оттуда так же, как живописец берет краски из преобразованной людьми природы. В дневниках того же Л. Толстого мы находим записи многих тысяч слов и выражений — тех, которыми сам он не пользовался в повседневной речи (не имел всегда «при себе»), и поэтому записывал, чтобы взять, когда они потребуются. Эти записи — своего рода палитра художника слова, сохраняющая материалы для его творчества. В принципе дело здесь обстоит так же, как и в живописи, где предметные материалы располагаются перед художником на реальной палитре. Но в литературном творчестве эта сторона процесса не обнаруживается четко и наглядно.

Во-вторых, при рассмотрении искусства слова очень трудно представить со всей очевидностью сам процесс создания материальной формы образа. Слова выступают вначале объективным, внешним материалом, к которому должен приложить свой труд художник. Но затем они становятся предметной формой образа, его «телом». В живописи этот процесс предстает достаточно ясно. Так, мы видели, что даже посторонний материал может вдруг стать элементом формы образа, дать нарисованной фигуре новую и необходимую позу. И живописный образ с самых своих истоков складывается в предметной форме. То же самое очевидно и для образов скульптуры, танца, музыки и т. д.

В искусстве слова этот процесс практического творения образа гораздо менее заметен. Именно потому возникает представление, согласно которому поэт сначала создает в своем воображении некую «живую картину», не связанную с определенным материалом, а затем передает, объективи-

рует эту картину в материи слов, в повествовании. Сам процесс словесного воплощения уже сложившихся чувственных представлений трактуется при этом как узкотехническая задача. Кроме того, получается, что поэтический образ рождается, в сущности, вне формы, до формы — как чисто психологическое явление, а затем уже «переводится» в материальную, объективную словесную форму. С этой точки зрения, поэтический, литературный образ оказывается чем-то принципиально отличающимся от образов других искусств.

В действительности, однако, поэтический образ создается по тем же законам, что и образы остальных искусств. Трудность заключается в понимании своеобразия материала поэзии — слов, которые, в отличие от гипса, красок, человеческого тела, звуков, (всецело созданы людьми и, с другой стороны, являются как бы совершенно субъективными явлениями сознания поэта.) Но нельзя забывать тот факт, что звучащие или написанные слова представляют собой такую же материальную предметность, как и камень, краски, тело, звуки и т. д. Поэтический образ творится, создается в предметной материи речи, подобно тому как живописный образ — в материи красок.)

Обратимся к такому факту из области поэтического творчества, который был бы аналогичен случайному вмешательству стеаринового пятна в творчестве живописца Михайлова. Конечно, сами по себе подобные факты редки и исключительны. Но они очень остро обнажают всеобщий закон создания образа, ибо неопровержимо и наглядно свидетельствуют, что самое содержание образа рождается и проясняется непосредственно в процессе его созидания.)

Превосходный знаток пушкинских рукописей, С. М. Бонди, в одной из своих работ раскрыл своеобразную историю создания стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» В начальном варианте первая строка звучала так: «Все тихо. На Кавказ ночная тень легла». Но Пушкин написал слово «легла» торопливым, беглым почерком, и в букве «е» не получилась закругленная часть, «петелька». И С. М. Бонди на основе тщательного анализа черновой рукописи убедительно доказывает, что это невольное написание, эта совершенно посторонняя материальная причина вмешалась в процесс творчества, и Пушкин изменил свою строку в соответствии со случайно появившимся в ней словом «мгла»¹⁰.

Благодаря неожиданно возникшей иной материальной форме Пушкин открыл, как надо *делать* стихотворение, и тем самым схватил новый смысл, новое видение, понимание природы (ясно, что «ночная тень легла» и «идет ночная мгла» — это далеко не одно и то же именно по смыслу, по характеру отражения мира). Этот факт — сам по себе мельчайший и к тому же исключительный — обнаруживает тем не менее существенную, всеобщую тенденцию, закон процесса создания образа.

В деятельности художника можно различать два этапа — «предысторию» и собственно «историю» создания образа. Первый из них — это этап идейно-эмоционального побуждения к творчеству, «желание» творить, которое сопровождается концентрацией накопленного жизненного опыта, интенсивной работой воображения, обострением и уточнением основных «общих» идей и т. п. Иной процесс представляет самое созидание образа, который одновременно выступает и как новый, сотворенный художником предмет и как открытие, как новое отражение, познание мира.) Если первый этап только подытоживает, собирает воедино уже известное и не отличается принципиально от размышления любого человека

¹⁰ См. С. М. Бонди. Новые страницы Пушкина. М., «Мир», 1931, стр. 18—21. Важно отметить, что, как явствует из репродуцированной в книге рукописи, Пушкин, зачеркнув слова «ночная тень» и, надписав над ними «идет ночная», оставил без изменения небрежно написанное слово «легла»; оно просто обозначало теперь «мгла».

о каком-либо факте или проблеме, то процесс творчества прежде всего создает новое, неизвестное ранее ни другим людям, ни самому художнику. Так, Толстой свидетельствует в эпилоге к «Войне и миру»: «Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно неизвестно, но что оно известно и описано совершенно навыворот тому, что было»¹¹.

В своей работе «Как делать стихи» Маяковский, рассказывая о создании стихотворения «Сергею Есенину», очень точно описывает сначала стадию побуждения к творчеству, этап осознания того, что он называет «социальным заказом» на стихи о Есенине. Маяковский вспоминает, как он перебирал в памяти свои встречи с Есениным, уяснял свое отношение к нему, читал чужие стихи о смерти Есенина и, наконец, «поставил себе задачу», попытался определить «идею» своего будущего произведения. Однако тут же Маяковский делает замечательное признание: «Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать!»¹². И это действительно так: ведь «идея» стихотворения выяснялась и конкретизировалась непосредственно в процессе творчества.

Далее Маяковский рассказывает о переходе к самому созданию образа, к творчеству, которое начинается у него с оформления «гула-ритма». Позднее Александр Твардовский писал, что в его творческой практике ритм рождается не в бессловесном гуле, но в сочетании слов, в строке (например, в начальной строке одной из глав «Василия Теркина» — «Переправа, переправа...») ! Но, несмотря на это различие, оба поэта говорят об одном — о том, что процесс поэтического мышления всецело совершается непосредственно в материальной, словесно-ритмической предметности стиха; поэт, по выражению Пушкина, «думает стихами».)

Ход этого процесса раскрыт в сделанном и Маяковским, и Твардовским анализе работы над первой, начальной строкой произведения или части произведения (то, что строки первые, — очень важно, ибо мы проникаем через них в самый момент начала творчества, где оно особенно обнаженно выявляет свой характер). Маяковский приводит четыре последовательных варианта первой строки: «Вы ушли, Сережа, в мир иной... Вы ушли бесповоротно в мир иной... Вы ушли, Есенин, в мир иной... Вы ушли, как говорится, в мир иной...» Затем он подробно объясняет, почему он отбросил три начальных варианта и остановился на последнем. Очень многие литературоведы, рассматривая то или иное изменение слов и их размещения в процессе творчества произведения, видят в этих изменениях «работу над формой», поиски «наилучшей», наиболее «яркой» и т. п. формы для выражения якобы уже открытого, созданного поэтом содержания, смысла. Но достаточно прочесть соображения Маяковского, на основе которых он последовательно изменяет данную строку, или даже просто повнимательнее взглянуть в самый этот ряд приводимых им вариантов, чтобы неопровержимо убедиться: дело идет об изменении содержания, смысла строки в той же мере, как и об изменении ее формы. Ибо «смысл» образа создается в самом процессе «работы над формой».)

Вот Маяковский создал первый вариант строки: «Вы ушли, Сережа, в мир иной...». До этого был только «ритм-гул», представляющий собой исходное воплощение смысла стихотворения — смысла в самом общем, неопределившемся виде, своего рода канвы основного настроения, тона. Наконец, в этом ритмическом гуле выявилась первая фраза. Но эта строка — не просто «выражение» мысли; она есть первая клеточка образа. Эта строка — созданное заново, в словесно-ритмической предметности переживание, которое теперь как бы отделилось от поэта и существует самостоятельно. Поэт уже может посмотреть на него со стороны — как на

¹¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 241.

¹² В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 97.

самостоятельно существующую частичку художественной жизни, способную сохраняться и развиваться дальше в своей собственной материи, сформированной из слов и ритма. Вглядываясь со стороны в эту, только что созданную им самим и обретшую самостоятельную жизнь строку, поэт вдруг осознает, что она «фальшива»: «Строка фальшива из-за слова „Сережа“. Я никогда так амигошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых... словечек».

Поэт начинает переделывать строку. Но эта переделка идет теперь «внутри» уже родившейся частички образа. И процесс изменения требует исключительной тонкости, гибкости, ибо с легкостью можно «нажать и сломать»; поэт имеет дело теперь словно с живой, самостоятельной, предъявляющей свои требования жизнью. Но вот «строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие», а «первое четверостишие определяет весь дальнейший стих». Не следует думать, что все это касается только стиха. Горький говорил о первой фразе романа или рассказа: «Труднее всего — начало, именно первая фраза. Она, как в музыке, дает тон всему произведению, и обыкновенно ее ищешь весьма долго»¹³.

Ту же самую мысль, что и у Маяковского, мы находим в рассказе Твардовского о работе над поэмой «Василий Теркин». Поэт вспоминает, как он долго «вживался» в свой еще неопределенный, еще не являющийся фактом искусства замысел и «вдруг как бы произнес про себя этот вздох-возглас:

Переправа, переправа...

И эта ритмическая фраза «теперь... сама определяла строй и лад дальнейшей речи»¹⁴.

Может показаться, что эти рассуждения об отдельных строчках увели нас в узкие и частные вопросы так называемого «мастерства» поэта. Но мы видим, что в таких «атомах» поэзии объективно раскрываются существенные и масштабные проблемы. Так, например, показывая, что в уже созданной строке явственно и резко обнажается фальшь, Маяковский, по сути дела, решает пресловутую проблему противоречий, несоответствий мировоззрения и творчества. Создаваемая в художественном образе «жизнь» не только «отдельно», объективно предстает перед художником, но и как бы начинает сама развиваться, выявляя заложенные в ней тенденции. И с особенной силой и ощутимостью бросается в глаза каждый оттенок фальши. Художник слова, как и всякий художник, не просто выражает мысль о жизни — мысль, истинность, объективность которой может быть проверена лишь в практическом «применении» мысли (а для перехода мысли в практику нужно нередко значительное время и усилия). Нет, художник творит жизнь, подобие жизни в том или ином материале, и если жизнь осмыслена им неверно, ложно, фальшиво, — это выявляется тут же.

В высказываниях Маяковского и Твардовского выступает то «таинственное» свойство образа, которое дает ему возможность развиваться как бы «самому по себе»: (поэты говорят, что первая строка («клеточка» образа) «ведет за собой» движение образа, «сама определяет строй и лад дальнейшей речи».)

Художник создает первую частичку той «жизни», той специфической реальности, которая называется образом. И с этого момента художник имеет перед собой как бы живое саморазвивающееся явление. Именно это подчеркивает Толстой в вышеприведенной цитате, определяя ценность

¹³ «А. М. Горький о литературе», стр. 422.

¹⁴ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», М., 1961, стр. 110.

удавшегося наброска человеческой фигуры. «Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая, и такая, которой нельзя было уже изменить. Фигура эта жила...» И поправить рисунок можно было только лишь «сообразно с требованиями этой фигуры». Но каждая новая черта, добавленная в соответствии с этими требованиями, «только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе».

Это поразительно точное описание важнейшего свойства образа имеет, конечно, самое прямое отношение и к поэтическому, литературному образу. Именно об этом свойстве говорят оба цитированных здесь поэта. Вместе с тем, совершенно ясно, что определение образа как феномена, который развивается «сам по себе», — это определение метафорическое. Оно имеет в виду лишь то, что художник создает новую жизнь, подобную реальной, в материи камня, красок, жестов, звуков, слов. Жизнь словно обретает в образе свое «инобытие». Но образ, конечно, развивается не сам собой, — его развивает, его творит поэт.

Пришвин говорил, что после создания образа ему «открывается как бы само собой» нечто, ему ранее неведомое, неизвестное. Сопоставим это образное познание с процессом познания в форме представлений и понятий. В последнем случае человек именно и только познает действительность, и на каждом этапе отдает себе ясный отчет в познанном. Между тем художник творит предметность образа в соответствии с его «требованиями». Как мы видели, этот процесс творения и есть процесс художественного отражения, познания.

* * *

Мы рассматривали свойства поэтического образа на материале лирики, ибо в небольшом лирическом стихотворении эти свойства выступают наиболее концентрированно. Лирический поэт сразу схватывает всю цельность своего лаконичного, почти мгновенно обозримого произведения (существующего вначале, конечно, только как эскиз, как еще неотчетливый, колеблющийся прообраз). Естественно, что в поэме, романе, драме дело обстоит сложнее. Здесь созданию образа предшествует накопление массы впечатлений, многогранная работа воображения, специальное изучение тех или иных сторон жизни. Но и в этом случае необходимо видеть принципиальную границу между подготовкой к творчеству и созданием образа в собственном смысле.

Дело в том, что обилие жизненных впечатлений, пристальное изучение жизни и даже развитое воображение свойственно множеству людей: каждый человек, в сущности, способен создать в своем сознании более или менее богатый воображаемый мир людей, событий, явлений. Но все это еще не художественное творчество в собственном смысле, не созидание образов. Ибо образ искусства должен прежде всего «отделиться» от художника, стать объективным предметом.

Но для того, чтобы стать таким предметом, образ должен существовать в том или ином объективном материале. Творчество писателя начинается, строго говоря, с того момента, когда его замысел материализуется в слове. Конечно, на первом этапе это только наброски, эскизы словесной формы, это возникающие во «внутренней речи» прообразы будущих, совершенных фраз произведения — фраз отшлифованных, отточенных, пригнанных одна к другой. Такие наброски мы находим в записных книжках писателей, и они напоминают беглые зарисовки позы, детали лица, подробности пейзажа в альбоме живописца. Основная работа еще впереди, но возникновение частиц, клеточек материального образа свидетельствует, что процесс творчества начался.

Совершенно неверно было бы истолковать все это в том смысле, что поэтический образ есть прежде всего или даже только последовательность слов — как утверждают формалисты. Поэтический образ создается не как

последовательность слов, но он с необходимостью создается в последовательности слов, и только в ней.)

(Здесь целесообразно хотя бы в самом общем виде наметить контуры поэтического образа, очертить его структуру. Обращаясь к образу в наиболее широком смысле слова — подразумевая под ним целостность литературного произведения, — мы сталкиваемся с очень сложным и многосторонним явлением.)

Произведение — роман, драма, стихотворение — предстает многослойной тканью, в которой есть целый ряд словно наложенных друг на друга пластов. Образ имеет, так сказать, несколько оболочек. Поэма Пушкина «Медный всадник» — это, во-первых, звучащая ритмическая поверхность речи, далее, это сама художественная речь — последовательность слов и их соотношений; в свою очередь, каждая единица речи ставит перед нашим воображением определенное внешнее или душевное движение, входящее в цельное действие поэмы (эта цепь движений людей и вещей есть сюжет поэмы, а система основных звеньев этой цепи, ее «скелет», определяется как фабула). Развертывающаяся цепь движений создает реальность взаимодействующих в поэме образов (в узком смысле слова) — образов Евгения, Петра и Петербурга; по мере формирования этих образов мы постигаем их жизненный смысл (единство предметного облика человека, создающегося в произведении, и его социально-эстетического смысла определяется как художественный характер); наконец, перед нами предстает целостный смысл поэмы, ее художественная идея, которая, конечно, пропитывает всю материю произведения и создается, существует и воспринимается только в ней.

Каждый из этих слоев образа внутренне организован, имеет свою композицию — даже звучащая поверхность стиха и поэтическая речь (законы ее строения анализируются, например, в известном труде В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений»); мы говорим также о «композиции сюжета», «композиции образа» и «системе образов», «композиции мысли».)

(Только учитывая эту «многослойность», можно верно решать проблему содержания и формы образа. Но выясняя сложную структуру образа, необходимо в то же время последовательно осознать нераздельное, живое единство всех его содержательных и формальных сторон. Ибо с самого начала образ рождается, возникает как целостность, как единство конкретного содержания и конкретной формы.)

Процесс создания литературного образа — поэмы, драмы, романа — есть, конечно, процесс создания художественных характеров, обстоятельств, сюжета (и эти элементы и виды образа будут в этом труде рассмотрены в специальных главах); наконец, это есть процесс создания целостного смысла произведения. Однако все это никак не может быть создано вне материи речи. Достаточно широко распространенное представление, что писатель сначала создает свой образ, свою «систему» образов, а потом, на «второй стадии», находит «точные» и «яркие» слова для выражения, для передачи этого образа читателям; это, по меньшей мере, наивное представление совершенно искажает реальную сущность дела.

(С объективной точки зрения, литературное произведение есть только речь — это единственная его предметность. В то же время эта предметность содержит в себе всю громадность и сложность внутренней формы и смысла образа.) Образ существует не «за» или «под» своей материальной формой, но в ней самой; в ней же он и создается. Даже самая внешняя материальная оболочка — стихотворная или прозаическая форма — уже содержит, несет в себе основной смысл образа. Как прекрасно сказал Белинский, «мы... под стихом разумеем первоначальную, непосредственную форму поэтической мысли, — форму, которая одна, прежде и больше всего другого, свидетельствует о действительности и силе таланта поэта.

Это стих, который дается талантом и вдохновением, а трудом только совершенствуется, стих, который, как тело человека, есть откровение, осуществление души — идеи»¹⁵. Да, именно *осуществление* идеи, ее необходимое предметное бытие.

* * *

Наша тема — образ в его отношении к объективной действительности. Глубоко ошибочно полагать, что эту проблему можно решить без освоения всей многогранной природы образа. Только так можно выяснить подлинную специфику отражения жизни в образе.

Здесь пока намечена только самая общая постановка вопроса: образ отражает мир в процессе творения нового предмета этого мира. Это специфическое отражение обладает необходимой и ничем не заменимой ценностью. В подлинно художественном образе говорит о смысле жизни не только создавший его человек, но и как бы сама жизнь, вновь созданная в материи образа. Жизнь не просто повторяется в образе, но и глубоко выявляет себя, свой смысл, ибо художник, создавая подобие жизни, неизбежно должен был особенным, присущим ему способом овладеть этим смыслом — т. е. внутренними закономерностями и тенденциями жизни. Он *подражает* жизни, ее творящей способности, ее «движениям» и *повторяет* именно *движения* жизни, создающие многообразные формы, а не сами эти формы. Так писатель творит, например, сюжет своего романа, создавая события не такие же, как в жизни, но такие, какие и она могла бы создать.

Отдаваясь подражанию деятельности жизни, художник следит за тем, чтобы образ развивался в соответствии с уже заложенной в нем с самого начала определенной жизненной тенденцией. Так возникает представление, что образ развивается «сам собой». Конечно, это только метафора, — образ создает художник, который просто отделил от себя, вложил в материю образа свое знание жизни, свою способность к подражанию ее творчеству.¹ И все же можно сказать, что *подлинно* художественный образ, уходящий своими корнями в жизнь, как бы обладает возможностью проверять, контролировать самого себя. Мы видели это в элементарном примере работы Маяковского над строкой. Но это касается и целого романа.

Именно этим объясняются столь многочисленные факты резкого расхождения между теоретическими высказываниями великих художников и смыслом созданных ими образов. Когда эти художники формулировали свои мысли в абстрактной форме, ничто не мешало им выражать в них самые ложные и односторонние концепции. Но в процессе создания образа фальшь, односторонность, упрощение выступали очевидно, предметно и заставляли изменять развитие образа или, точнее, развивать его в соответствии с заложенными в нем в процессе подражания жизни «требованиями». В этом смысле образ обладает тем свойством, которое в теории информации называется «обратной связью»; научное же понятие приобретает эту связь только после перехода его в фактическое действие, в практику. В процессе создания образа «теория» и «практика» выступают в единстве, непрерывно поддерживая и корректируя друг друга.

В заключение важно подчеркнуть, что такое понимание природы образа, его отношения к объективной действительности вскрывает ложность и односторонность разнообразных субъективистских, формалистических, натуралистических, интуитивистских, мистических и других антинаучных теорий образа. Творя жизнь в образе подобно ей самой, подражая ее творчеству, подлинный художник не может впасть в последовательный субъективизм, — в противном случае он окажется неспособным действительно

¹⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 317.


создать образ. С другой стороны, создавая образ, художник с необходимостью проникает в глубокий смысл жизни, выявляет его, ибо само делание образа подразумевает знание того, как «сделана» жизнь. Поэтому подлинный образ искусства не может быть бессмысленным, иметь чисто формальный характер. Совершенство образа, как уже говорилось, неопровержимо удостоверяет факт проникновенного постижения жизни. Отсюда следует, что формалистическое толкование образа, видящее в нем только конструкцию материала, несомненно с реальной природой образа.

Несомнительны также различного рода интуитивистские концепции образа бергсонянского или фрейдистского толка, ибо ясно, что создание подлинно художественного образа невозможно без активного овладения объективными закономерностями жизни. Это не рассудочное, выражающееся в отвлеченных суждениях формулирование закономерностей, но овладение ими в самом процессе создания образа. В этом процессе, несомненно, участвует и интуиция, чувственное угадывание тенденции и формы. Но этот процесс невозможен как без непосредственной практической деятельности, без мудрого труда над камнем или словом, опирающегося на объективные закономерности, так и без деятельности высокоразвитого человеческого разума, схватывающего целостность явления и его связь с миром. Образ создается только в напряжении всех человеческих сил и способностей, в единстве практического действия, интуиции и разумного сознания. Именно в таком творческом взлете всех способностей (этот взлет и называют часто поэтическим вдохновением) совершается отражение жизни в искусстве.

Одним из существеннейших качеств этого отражения является необходимое в любом художественном образе выражение эстетического идеала. Проблема идеала в искусстве неразрывно связана с проблемой отношения образа к действительности, ибо идеальное начало (которое, разумеется, предметно предстает в завершенном образе) рождается в той специфической деятельности художника, о которой мы говорим как о созидании, творении мира.

Идеал художника, предстающий в образе, складывается, конечно, не стихийно; он глубоко целесообразен и целеустремлен и в этом смысле он так или иначе тенденциозен. Поэтому, в конечном счете, неотъемлемым свойством образа является запечатленный в нем пафос защиты интересов определенной группы людей, определенного социального слоя, тех или иных общественных идей. Так, коммунистическая партийность Горького или Маяковского выступает в их образах вовсе не неким внешним, «специально» приносимым моментом; она пропитывает всю целостность образа, составляет его органическое, живое качество.

Но эта проблема требует особого рассмотрения.



П. В. Палиевский

Внутренняя структура образа

Когда мы хотим оценить какое-нибудь произведение, мы говорим о художественности; это слово обозначает сразу несколько качеств, слагающихся вместе в неповторимое впечатление образа. ✓

Развитие мысли художника, в которое он вовлекает как соучастников и свидетелей других людей, «заражая» их, по словам Л. Толстого, теми же чувствами, какие испытывает сам, имеет, по-видимому, свое особенное направление, а главное, свой способ освоения объективного мира. Единный для всех видов человеческой мысли источник — действительность — используется здесь не так, как в других формах сознания, а простое перенесение законов одной формы на другую неизбежно ведет к вульгарному пониманию произведений искусства и насилию над их внутренней природой. И скульптор, и живописец, и поэт одинаково «мыслят образами»; это прекрасное выражение Белинского нуждается теперь разве лишь в том уточнении, что образ и есть художественная мысль; такая оговорка необходима — ибо не вполне изжит еще взгляд, согласно которому художественная мысль развивается по тому же способу, что и научная и только для красочности чаще употребляет «образы».

На самом деле отличие это, конечно, принципиально, хотя, разумеется, ни о каком разрыве форм мышления не может быть и речи — ни одна из них не существовала бы без других. Важно лишь не забывать, что сознание человека не может быть однообразным и что помимо понятийных форм в нем существуют и другие, не менее эффективные, хотя и взаимодействующие с ними формы.

Искусство постоянно доказывало и продолжает доказывать свою способность истинного суждения о мире, на которое можно безусловно положиться и которое, вместе с тем, не подменяет собою и не может быть подменено никакими иными формами мысли.

Пренебрежение специфичностью образной формы мышления означает бесконечное обеднение понимания не только возможностей искусства, но и возможностей человеческого разума вообще. Оно неизбежно ослабляет позиции науки в борьбе с различными реакционными теориями образа. Стоит лишь забыть о самостоятельном значении художественной мысли, как реакционные теоретики немедленно и с торжеством указывают на все явно специфические, не совпадающие с понятийным строем мысли приемы образа, объявляя их наглядным свидетельством «божественных прозрений», «откровений», «жизненного порыва» и пр.

Если мы хотим понять тот способ, которым добывает себе художественный образ смысл и передает этот смысл другим людям, нам нужно

прежде всего признать неповторимость и особенность образа, осознать тот факт, что логика, действующая в нем, во многом весьма оригинальна и даже парадоксальна на первый взгляд.

Очень хороший пример по этому поводу приводит А. А. Потебня. «Что бы нам сказал математик, — говорит Потебня, — если бы мы на вопрос, как доказать, что $3 \times 7 = 21$, мы сказали: «Это следует из того, что палка стоит в углу». Разумеется, он сказал бы, что это совершенная нелепость. Или, если бы нам надо было проверить итог в 21 р. и кто-нибудь вздумал для этого употребить другие величины, несоизмеримые рублям, напр., аршин и т. п., очевидно, это было бы нелепостью. А подобные доказательства и бывают в басне»¹.

В самом деле, кто не помнит, например, доказательства того, что «лесть глупа, вредна» с помощью образов вороны и лисицы? Привычный взгляд не видит тут ничего противоестественного — так же, как и в сотнях подобных басен, — и это, конечно, правильно, потому что человеку свойственно мыслить художественно, т. е. строить доказательства своей мысли, употребляя величины, «несоизмеримые» понятиям, но необычность, даже недопустимость такого способа рассуждения с точки зрения других форм здесь очевидна. Ход умозаключений, само течение доказательств через говорящую лису, ворону, кусок сыра и т. п. — развиваются, в общем, по своей, образной, логике; мы называем ее порой иносказанием, но это слово еще мало что способно тут объяснить. В каком-то смысле можно сказать, что вся художественная мысль есть одно сплошное «иносказание», ибо она сообщает нам свой смысл через иные, чем понятия и суждения, формы. Между тем, задача и состоит как раз в том, чтобы определить, какие именно средства использует образ, чем схвачена внутри его многозначная художественная идея.

Приступая к ее решению, мы сразу сталкиваемся с видимым противоречием. Оно заключается в том, что оба явления — и то, которое требует объяснения (образ), и то, которое служит средством анализа (логика понятий), равно принадлежат человеческому сознанию, хотя и являются двумя различными его формами. Одна часть этого сложного аппарата должна объяснить другую, перевести в себя и как бы заменить; между тем сам факт существования двух форм подсказывает, что они незаменимы. Перевод нарушает природное равновесие. Выделяя из образа его «план», логика проводит привычную для себя операцию; но в превращенном виде образ теряет свой истинный облик, ибо все его назначение состоит как раз в том, чтобы быть не «планом», а чем-то другим.

Нетрудно догадаться, что именно сторонники «подсознания», «божественного порыва» и т. п. спекулируют на этом противоречии изо всех сил², утверждая непознаваемость образа. Это, конечно, не так. Неподменяемость, суверенность образного мышления не исключает выхода идеи из образа и разветвления ее на разные «рукава», т. е. возможность сообщения образа со всеми другими видами духовной деятельности человека. Распределение и переход образного содержания в содержание науки, критики составляет одно из важнейших условий жизни искусства в обществе.

Критика и литературоведение стремятся поэтому передать и постигнуть не только художественную идею, содержание образа, но и сам способ образного мышления.

Необходимость такого подхода к художественной мысли осознавалась многими выдающимися теоретиками и критиками и нередко осуществля-

¹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894, стр. 68.

² См., например, работы таких известных буржуазных теоретиков нашего времени, как М. Хейдергер (Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt a. M. 1950; Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München, 1937), Х. Рид (H. Read. The Nature of Literature N.-Y. Horizon Press, 1956), П. Михелис (P. Michelis. De la divinité dans l'art contemporain. Athènes, 1960) и др.

лась в конкретных анализах художественных произведений, но настоящее научное обоснование он получил только к концу XIX в. — прежде всего, в трудах А. А. Потебни.

А. А. Потебне принадлежит заслуга нахождения той точки, в которой встречаются образная и логическая мысль. Этой точкой, по наблюдениям Потебни, оказалась так называемая «внутренняя форма» слова. Сквозь нее под верхним, понятийным слоем мышления удалось увидеть второй образный слой, под «прозой» — «поэзию», если воспользоваться терминологией самого Потебни. Потебня доказал, что оба эти вида, и «поэзия», и «проза», живут в постоянном взаимодействии, способны переходить друг в друга и равно обслуживают человеческое сознание.

Сделал он это с помощью замечательно простого и чрезвычайно ценного для теории указания на реальные следы такого обмена в языке. Неуловимая и как будто бесплотная художественная мысль была, таким образом, поймана в каких-то осязаемых, материальных особенностях, которые уже нельзя было спутать с чем-либо другим. «Каждое слово, — писал Потебня, — насколько простирается нами опыт, непременно проходит через то состояние, в котором это слово есть поэтическое произведение»³. Например слово «защита». Мы употребляем его в непоэтическом, обыденном виде, — оно уже устоялось и, по-видимому, утеряло связь со своим прошлым; между тем происхождение его явно поэтическое. Оно возникло из наглядного образа — стоять за щитом, — который стал применяться в более широком значении «обороны». Зная соответствующие корни, можно проследить такое превращение в любом слове. В одном мы ясно различим «внутреннюю форму», т. е. признак, на основе которого было создано это новое слово — по принципу ассоциации, сходства; такое слово, обладающее оттенком свежести, красочности и т. п., может быть отнесено к классу «образных». В другом — мы не заметим этой «формы»; признак, из которого оно возникло, в нем уже угас, затерялся, как в слове «облако» его первоначальный «обволакивающий» смысл, и окончательно затвердел в прямом, непереносном значении. Слова этого типа Потебня предложил назвать «безобразными».

Но установив такое деление, Потебня на этом и остановился. Такая половинчатость его не должна нас удивлять, потому что как лингвист он имел специфический угол зрения; «поэтическое мышление» интересовало его не само по себе, а только в связи со словом — лексической единицей. Заглянув — сквозь слово — в художественную мысль, Потебня не стал задерживаться на этом открытии. Он продолжал исследовать закономерности языка и нередко пытался выразить в терминах грамматики любопытнейшие противоречия, которые нуждались в ином истолковании. Так, например, он говорил, что образ «ходит по людям, как готовое сказуемое неизвестных подлежащих»⁴, не видя скрытой тут совершенно самостоятельной формы. Подобно этому и другие стороны художественной мысли получали у него при крещении, как языческие боги, чуждые имена, так что облик их невольно искажался в духе инородных очертаний. Приспособляемость образа в этом смысле очень велика, и Потебня без особого труда подверг его «профессиональной» переработке. Нужные ему моменты были соответственно извлечены и превращены в категории языкознания; прочее осталось лежать в виде брошенных на полпути догадок и предположений.

Главную привлекательность для литературоведения составляла из них, разумеется, идея «внутренней формы». Она открывала, наконец, доступ к процессам внутреннего движения художественной мысли, позволяла взглянуть, пусть хоть и в узкий глазок, на возникновение, ход и организацию

³ А. А. Потебня. Указ. соч., стр. 114.

⁴ Там же, стр. 41.

образного содержания; многие секреты ее воздействия обещали как будто проясниться, — словом, можно было, кажется, перешагнуть за тот порог, перед которым многие теоретики разводили руками и начинали ссылаться на «интуицию». К сожалению, ученики и последователи Потебни не воспользовались этой возможностью. Правоверные «потебнианцы» (например Овсяннико-Куликовский), а вслед за ним и многие из формалистов, вместо того, чтобы идти дальше, свели, грубо говоря, все искусство к употреблению «образных» слов. Однако это было ошибкой. Такому пониманию явно противоречил тот факт, что в других, смежных с литературой видах искусства вовсе не употреблялось слов. В то же время можно было назвать и сколько угодно литературных произведений — полноценных и полноценных — в которых «образные» слова содержались лишь в ничтожном числе.

* * *

Вопрос, стало быть, состоит не в том, с какого признака художественности начинать. Можно, собственно, начать с любого. Очень удобно, например, воспользоваться путем Потебни. Важно только не останавливаться и не застыть на достигнутой им ступени теории, а пройти всю заданную тему насквозь одной линией — от самых мелких проявлений художественности до больших полноценных образов.

Так, если вдуматься в открытие Потебни и начать с того, чем он кончил, то, несмотря на кажущийся потолок «образного» слова, можно увидеть проход, который переводит нас на следующий этаж теории. «Образное» слово не составляет сущности образа; однако в нем есть нечто такое, что соединяет нас с более крупной, обширной по своему объему единицей, которая может рассматриваться как своего рода элементарная модель художественной мысли. Эта модель — *сравнение*.

В самом деле, сравнение хотя и осуществляется в словах, но отличается как форма мысли от слов в их синтаксической связи. Это доказывается опять-таки простым фактом наличия сравнения в других искусствах, в таких, в которых нет никаких слов. Мы берем литературное сравнение, поскольку наш предмет — теория литературного образа, но вначале нам необходимо будет обращаться с ним в общеэстетическом плане, не вычлняя его намеренно из других «материалов», в которых оно может явиться на свет.

То обстоятельство, что про некоторые сравнения мы говорим: «удачный образ!» — не случайно. В сравнении действительно скрыт один из простейших типов образа. В нем шевелятся уже образные первоэлементы.

Как построена эта клеточка? Первое, что бросается в глаза, — постижение одного индивидуального предмета через другой. Мы не пользуемся формулой A есть A или A есть A_1 . Мы говорим: A это B , или вернее A как B . «Глаза Катюши Масловой были черными, как мокрая смородина». Способ отражения нами мира здесь уже не прямой и не простой. Это не обычная, условно говоря, словесная операция, но такая, которая обладает явной самостоятельностью и только совершается при посредстве слов. Смысл возникает не путем прямого и однозначного отражения свойств предмета A в слове A_1 . Глаза Катюши не «черные», а «черные, как мокрая смородина». Смысл, содержание, качество предмета A рождается во взаимодействии A и B . Неуловимый простым словом «черный» оттенок глаз уловлен с помощью соотнесения с другим предметом, мокрой смородиной.

Чрезвычайно важно уже в этом единстве то, что A не есть B . Второй предмет вовсе не повторяет и не дублирует первый. Нам может порой показаться, что сравнение означает по своей механике не что иное, как первый шаг силлогизма: если A есть B — с последующим B есть C , и дальше — A есть C . Но в сравнении A не есть B . Глаза Катюши это не

смородина. А становится яснее оттого, что оно как В. И это словечко «как» в его теоретическом значении — невозможно переоценить. В нем содержится новый, необычный принцип связи, некое смыкающее звено, которое расположено в пределах синтаксиса и, в то же время, внутри его, под ним; оно уводит нас к такому соединению мысленных картин, снимков внешнего мира, которое в конце концов позволяет наблюдать все сложное внутреннее устройство образа.

Итак, перед нами сравнение, которое, как видно, не является тождеством; тождество его губит; в то же время оно не означает и первого шага силлогизма. А не есть В. Когда мы говорим: «квадрат обладает четырьмя прямыми углами, диагонали его равны и т. п. — стало быть, квадрат есть прямоугольник», — мы совершаем логическую операцию. Она не станет образным сравнением даже и тогда, когда мы используем внешне похожий оборот: «так же, как и прямоугольник, квадрат обладает четырьмя прямыми углами» и т. д.

Образное сравнение не подчиняет, подобно силлогизму, один предмет другому. Оно затрагивает два самостоятельных предмета и рождает из их взаимодействия самостоятельный смысл. Оно неповторимо как форма познания. Сравнение намеренно берет свои предметы издалека; квадрат и прямоугольник, математические формулы и пр. сравниваются между собой, как бы продолжая друг друга, они располагаются в одном ряду, по одной линии. Образное сравнение противостоит такому распрямлению: оно призвано служить не средством открытия отвлеченного закона, и не является неким подготовительным этапом; оно — самостоятельный момент познания. Значение его всплывает не прямо через слово, — но из отражения одного предмета в другом. Оно передается как будто не объяснением, а описанием; в нем нет логического определения, — вместо этого назван, показан, описан другой предмет, и, тем не менее, это описание есть прекраснейшее, наиболее точное объяснение: глаза Катюши черные, как мокрая смородина.

Получается узел противоречий, которые сравнение по-своему и разрешает. А не есть В; однако А чем-то напоминает В, в чем-то оно есть В. Сравнение поэтому и говорит нам, выдвигаясь в качестве посредника и одновременно «устранителя» противоречия: А как В. Этот узел противоречий и есть основа элементарного образа. А и В живут здесь в симбиозе, который вырастает в особый организм; он воспринимает мир по-своему.

Интересно заметить, что в этом маленьком зерне, простейшей клеточке художественной мысли, различимы уже признаки «большого» искусства. Так мы можем здесь наблюдать первичное проявление того свойства, о котором упоминает В. И. Ленин, комментируя Фейербаха, что «искусство не требует признания его произведений за действительность»⁵. Смородина в данном случае вовсе не претендует на то, чтобы ее приняли за глаза. Наша мысль совсем не выдает себя за достоверное, точное, в строгом смысле действительное отражение глаз. Момент действительности в ней однако присутствует — не менее внушительно и ощутимо, чем в понятийном определении. «Определитель» здесь столь же мало является чисто духовной категорией, что и «определяемое» смородина не менее материальна, чем глаза.

При сопоставлении этого способа мысли с другим, понятийным, создается впечатление, что действительность как бы мыслит сама за себя. Это, конечно, иллюзия, порожденная разницей двух видов сознания и возникающая в то мгновение, когда нам нужен их взаимный переход. Но в самом этом факте мы уже можем усмотреть предвестие полновесного художественного образа; в настоящем художественном произведении, по словам Энгельса, тенденция вытекает сама собой «из положения и действия,

⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 62.

без того, чтобы на это особо указывалось»⁶. Это означает лишь, что идея, тенденция воплотилась в своем, наиболее им присущем образном строе и что указывать на них иным способом тут же в произведении, никакой необходимости нет; у них есть свой метод проявления, зародыш которого можно увидеть в самых простых формах художественности, например, в сравнении.

Далее здесь же, в миниатюре, легко обнаружить и свойственный исключительно образу принцип обобщения. Введение второго предмета несомненно устраняет одиночество первого, его пребывание «в себе», смородина раскрывает связь катюшинных глаз с массой разных качеств, которых раньше мы в этих глазах не подозревали; наши знания расширяются, разрастаются в объеме: абстракция, отвлечение от эмпирической данности, уход от первого предмета к более общему содержанию — очевидны, и; однако, это отвлечение никак не закреплено. Мы чувствуем абстракцию, не видя, чтобы она где-нибудь прорывалась наружу, заявила о себе на обычном своем недвусмысленном, определенном языке понятий. И это есть не что иное, как мельчайший акт «типизации». В нем, как в капле, видна испытанная «хитрость» художника, который передает в своих картинах широчайшее содержание, поднимаясь порой до символа, но нигде не покидает вещности, держит и развивает гигантские обобщения в материале в конкретности. Это есть одновременно уже и характерная для искусства широта, свобода и разносторонность определений; смородина, определяя глаза, не старается ведь указать на единственный, точный исчерпывающий их сущность признак, но хочет сообщить о них целостное, многогранное впечатление.

Далее, можно, например, угадать в этом сравнении в своеобразном, правда, преломлении, и типично художественное стремление вовлечь в свой оборот все стадии и ступени процесса познания. От конкретного созерцания «глаз» наша мысль стремительно касается абстрактного обобщения («черные»), с тем, чтобы немедленно возвратиться снова к чувственно-конкретному («мокрая смородина»), причем, никаких задержек в своем прохождении этих стадий она не знает. Остановка и нарушение этой непрерывности будет означать ее мгновенный распад; только вечное круговращение, т. е. постоянное восхождение от конкретного к абстрактному и обратно, может спасти ее главную ценность, помочь ей поддерживать столь необходимое для искусства сходство с жизнью. Иначе погибла бы вся прелесть ее непосредственной иллюзии.

* * *

Мы показали на небольшом примере, некоторые важные особенности художественной мысли. Но подлинная мощь сравнения видна в нем еще несколько односторонне. Центр тяжести сконцентрирован здесь в общем на первом, определяемом предмете, — второй, смородина, выполняет лишь подсобную, разъяснительную роль. Потому этот пример недостаточен для обозрения всех возможностей цельного художественного организма. У того же Толстого есть и другие, высшие типы сравнений.

Напомним одно из них — Хаджи Мурат и куст «татарина». В прологе повести Толстого читаем: «Куст „татарина“ состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки... Видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял. Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз... «Экая энергия! подумал я, все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдастся». И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская

⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 9.

история...» После этого Толстой рассказывает всю историю об отчаянной борьбе человека, тоже по-своему «перееханного» колесами двух деспотических систем. И вот, в самом ее конце, в момент, рисующий нам смерть Хаджи Мурата, мы сталкиваемся с этим образом опять: «Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался».

Репей развернут через человека, человек — через репей. Очеловеченный куст — с его «отрубленной рукой» и «выколотым глазом» — поднимается, расширяясь и разветвляясь, в сложную судьбу Хаджи-Мурата; а затем столь же естественно ниспадает к человеку. Растение и человек как бы идут друг другу навстречу; встретившись, они продолжают движение, не теряя друг друга из виду; наконец, в финале они меняются местами. Кольцо замыкается; в миниатюрном своем объеме оно обнимает, пользуясь выражением И. Дичена, «природу природного целого».

Теоретически этот вид сравнения уже намного глубже и самостоятельней по отношению к слову, чем пример с глазами Катюши. Мы видим в нем, как художественная мысль постепенно высвобождается из синтаксических, грамматических и т. п. конструкций (вовсе, впрочем, их не отбрасывая) и находит над ними другие, более соответствующие ее сложной природе формы; собственная морфология образа вырисовывается здесь уже значительно яснее.

В чем тут новое качество? Предмет *A* сопоставлен с предметом *B*, но не только; предмет *B* тоже сопоставлен с предметом *A*. Абсолютное их значение и вес в данной ситуации не играют роли. Пусть один из них будет гусь, другой статский советник, как сравнивает их в «Театральном разезде» Гоголь, — неважно: образ, как некий высший судья, сажает их на одну скамью: предмет *A* отражается в предмете *B*, предмет *B* — в *A*: смысл, который обнаруживается в результате этого отражения, непередаваем отдельно ни через *A*, ни через *B*. В своем взаимоотражении предметы сходятся во внутренний фокус; в конце концов, к этому фокусу может быть подобрано слово, логическая мысль, но смысл при этом «страшно понижается»⁷, как пронизательно заметил Толстой в знаменитом письме к Страхову. Форма овладения миром, сравнение — вполне суверенна. Она добывает свой смысл особо, тем «сопряжением», о котором писал еще Ломоносов⁸.

У нее есть свои повороты и фигуры, свой способ движения. Вместо того, чтобы подниматься вверх, в понятие, сравнение шагает как будто в бок, в сторону, захватывая новые земли. Оно словно сопротивляется и не хочет переходить в логическую мысль, постоянно сообщаясь с ней и возвращаясь к собственной стихии. В тот самый момент, когда сравнение как будто уже достигает обобщения, оно, словно боясь односторонности, ускользает вновь и перебрасывает мост к другому предмету. Смысл раскрывается тогда уже не через понятие, а на художественном языке «взаимодействия», с помощью целостных представлений о предметах, которые представляют бесценный для искусства материал. Эти образные «знаки», подобно самим предметам, всегда содержат в себе богатейшие, лишь постепенно выявляемые практикой свойства, которые обнаруживаются их вза-

⁷ «Русские писатели о литературе», т. II. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 127.

⁸ «...Идеи..., которые... от темы далековаты..., будучи сопряжены.. могут составить изрядные и к теме прилично сложенные идеи» и далее еще яснее: «Сочинитель слова, тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрейшую имеет силу *совоображения*, которая есть душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда, представив в уме корабль, с ним воображаем купно и море, по которому он плавает, с морем — бурю, с бурюю — волны, с волнами — шум в берегах, с берегами — камни, и так далее» (М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР. 1952, стр. 111, 109).

имным «просвечиванием» друг друга. Поэтому-то они и выступают как взаимодействующие, друг друга проясняющие.

При этом переход сравнения в понятие может быть, конечно, легко осуществим, однако, в этом случае как раз и выступает на поверхность незаменимость двух форм мышления. «Сравнение не доказательство», «всякое сравнение хромает» — эти выражения справедливы лишь с точки зрения понятийной логики. Сравнение действительно «хромает», если попытаться втиснуть его в понятие; чтобы сделать это, нужно многое отсечь, исправить, и «выпрямить», выделяя и обобщая в нем один определенный закон. Между тем, как мы можем часто наблюдать, сравнение способно само использовать понятия и подчинять их своим целям, включая их в интересный внутренний ход образного мышления. Так, в примере с Катюшиными глазами, «черными, как мокрая смородина», мы видим, что понятие «черный» не было ни целью, ни конечным определением заключенной в этой фразе мысли; оно было взято, как коридор, соединительный проход для помещений, в которых разместилось сравнение. Мысль пошла путем «сопряжения».

Это уникальное свойство художественная мысль удерживает, конечно, и в самых свернутых своих фигурах — разного вида тропах. Теоретики давно уже указали на это; первоначальный элемент, оттенок сопряжения был найден даже в таком маленьком зерне, как эпитет. Назовем, например, Б. Томашевского, который выявил отличие эпитета от логического определения⁹, показав, что эпитет вызывает целостное представление о предмете. Например, «широкая степь» совсем не требует различения с «узкой степью»; такое сечение произвел бы, вероятно, лишь географ, сообщив, скажем, что в Казахстане степи широкие, а где-нибудь еще они тянутся узкой полосой.

Однако для того, чтобы считаться полноценной художественной мыслью, троп, этот представитель сугубо «словесного» образа, еще слишком сжат, однозначен. Художественной мысли — для активной и самостоятельной жизни — необходимо нечто иное. Если бы искусству было довольно тропа, то величайшими классиками оказались бы имагинисты Кусиков и Шершеневич, а в теории нельзя было бы подыскать ничего лучше, чем формализм.

Образное мышление, конечно, создает тропы-метафоры, метонимии, синекдохи, эпитеты и т. п., взламывая привычный, обиходный язык, обогащая словарь и освежая нашу речь. Но это лишь одно из его направлений. Мы смотрим на него в этом случае только со стороны языка; именно этим, как уже говорилось, и занимался Потебня. «Поэтическое мышление, — писал он, — есть одна из двух равно необходимых форм мысли в слове, т. е. такой мысли, которая требует для своего обнаружения возникновения слова»¹⁰. Потебня исследует это мышление с точки зрения лингвиста и принимает слово за единственный результат этого мышления. Художественная мысль выполнит, как он полагает, свое назначение, если свернется в новое образное слово, которое, после долгого употребления, станет в свою очередь, безобразным и будет ожидать нового «взрыва». Но литературоведа не может удовлетворить этот чисто лингвистический взгляд. Для него гораздо важнее другое направление художественной мысли, ведущее к созданию образа как такового. Художественная мысль способна находить «для своего обнаружения» более крупные единицы — образы искусства; сравнение движется в этом случае в обратную сторону, развивая свои собственные законы в особую форму освоения бытия.

В примере с репеем это направление было видно уже довольно ясно. Участвующие в сравнении предметы непосредственно сблизилась: «коридор», вспомогательное понятие, вроде слова «черные» при Катюшиных

⁹ Б. В. Томашевский. Теория литературы. М., Учпедгиз, 1929, стр. 35.

¹⁰ А. А. Потебня. Указ. соч., стр. 113.

глазах, исчез; внутри языковой оболочки был создан особый, не совпадающий с синтаксическим, смысловой аппарат из двух, отразившихся друг в друге предметов. Можно сказать, что художественная мысль создала здесь такую крупную единицу, которая дает возможность наблюдать более важные, чем в простом сравнении, свойства образа.

Ибо полноправный, «большой» художественный образ — это богатая система взаимоотражений. Предметы в нем освещают друг друга, как хорошо расставленные зеркала; действительность — солнце — подает в них свет, а они собирают его среди причудливых фокусов в новый вид художественной энергии. Это одна из открытых человеческим сознанием форм — очень эффективных — по освоению единства противоположностей. В то время как язык расчленяет, раздвигает эти противоположности и передает их порознь, образ берет их целиком. Он может уже существовать — растягиваясь и вновь сокращаясь — в виде сравнения. Есть такие писатели, которым доступна именно эта простейшая работа; они и создают довольно милые безделки, которые, на наш взгляд, не стоит презирать.

Но, разумеется, образы больших писателей, это инструменты редкого класса; они похожи на имажинизм не больше, чем телескоп на увеличительное стекло. Если посмотреть в них с одного конца, то они действуют, как самый разборчивый микроскоп, с другого — видны звездные миры. Настоящий образ разрастается из отправного, точно найденного сопряжения в характер, характер — отражаясь через другие характеры и обстоятельства — в произведение, произведение — в искусство художника... Вот несколько строчек из XXII главы «Хаджи Мурата», которые схватывают как будто все строение повести: «Для Воронцова, для петербургских властей, так же как и для большинства русских людей, знавших историю Хаджи Мурата, история эта представлялась или счастливым оборотом в кавказской войне, или просто интересным случаем; для Хаджи Мурата же это был, особенно в последнее время, страшный поворот в его жизни».

Это голый и сухой план, чертеж, по которому распределились события и люди; но стоило им взглянуть, благодаря Толстому, в лицо друг другу и все сплелось в нерасторжимый узел, который разрубила только смерть. Николай I, тупой и самоуверенный тиран, отразился в Шамиле, Шамиль — в Николае; оба они — в своих изолгавшихся и утративших человеческий облик сатрапах; жизнь простых людей, семья Садо или двора Авдеевых, отразилась, но уже по контрасту друг в друге и в отношении к «высшему обществу»; сам Хаджи Мурат, попавший между двух жерновов, должен быть неминуемо стерт. Смысл и содержание явились во взаимоотражении.

Образ, стало быть, есть система взаимоотражений. Он разговаривает с нами своим языком — или, лучше сказать, не языком, потому что в нем нет «знаков», — а особой моделью мира, которая избирает и сталкивает между собой, как старых знакомых, различные грани бытия, постигая их в обоюдном отражении как цельность. Это микрокосм, маленький организм, который опирается на всеобщую связь и зависимость явлений. Можно предположить, что он приводит в ускоренное взаимодействие ту способность отражения, которая заложена, по словам В. И. Ленина, «в фундаменте самого здания материи»¹¹.

Было бы наивно, конечно, думать, что такое определение исчерпывает вопрос. Оно только выводит нас на определенную ступень. Образ, как мы уже говорили, вообще трудно поддается определению, именно потому, что является носителем нерасчлененных, отрицающих друг друга противоречий. Однако мы обязаны помнить об этих его чертах, тем более что на них особенно настойчиво указывали сами художники.

¹¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 34.

Нет, пожалуй, ни одного большого писателя, который бы не защищал суверенность своего видения мира. Подобные высказывания оценивались порой как некий предрассудок, который прощали писателю лишь за разные другие его достоинства. Этому способствовало и то, что для объяснения своего взгляда художники часто прибегали опять-таки к образу, а не выражали его с помощью устойчивых понятий. Тем не менее, этот взгляд переходил с удивительным постоянством от поэта к поэту, от писателя к писателю; в Европе его первым выразил Гесиод.

В «Теогонии» он сообщает нам о своей беседе с Музами: «...Мы умеем говорить много ложного, похожего на правду; мы умеем, когда хотим, поучать и истинно¹²». Так говорили дочери Зевса великого, искусные в речах и приказали мне для посоха ветвь зеленющего лавра прелестнейшую выломать. Вдохнули мне в меня голос божественный, вещать будущее и прошедшее, и приказали мне воспевать блаженный род бессмертных, воспевая самих Муз в начале и в конце песнопения...»¹²

В этих словах и в последующем рассказе Гесиода о судьбе Муз заключена уже оригинальная «художественная» теория образа. Во времена Возрождения, у писателей XVII, XVIII и особенно в XIX в. (у Гете, Степдали, Бальзака, Толстого, Достоевского, из которых каждый был и теоретиком) она достигла большой глубины. Однако в распространении и самоутверждении ее всегда существовала известная трудность. Дело в том, что писатели изобретали для нее всякий раз новые термины, свежие, неожиданные слова, столь же многозначные, как и тот предмет, который они старались передать. Когда нужно было дать конечную формулу, они сворачивали в иносказание; вместо четких определений они предлагали тропы, вместо подведения под род — смешение всех родов и видов в какой-то немислимый интеграл. Понятийная логика не могла принять этих объяснений и часто отвергала их как «туман».

Однако эта невыявленная теория продолжала существовать, добываясь порой настоящих открытий. Такова, например, глубокая мысль Тассо об образе как «маленьком мире»: «...поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы, по отнятии одной части или по перемене места оной, разрушалось самое целое. Если это так, то искусство сотворить поэму походило бы на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки»¹³. Прошло много веков, прежде чем эта идея нашла себе приблизительное диалектическое соответствие на собственно научном языке; она была обоснована с этой стороны Гегелем.

Чрезвычайно характерно, что такие крупные идеалисты, как тот же Гегель или Платон, приходили, несмотря на всю мощь их идей, к отрицанию образа, образного мышления. Их мысль устремлялась к вечности, в абсолют, логика строила для себя правильный, симметричный храм, в котором не было места ни для материи, ни для «испорченного» материей искусства. С точки зрения теоретиков, которые не могли представить себе никакой другой мысли, кроме абстрактной, и никаких других доказательств, кроме тех, что вытекают из правил умозрения, иначе и не могло быть. Образ был для них достоянием чуда¹⁴. Это противоречие лучше всех,

¹² Цит. по подстрочному переводу Г. Властова («Гесиод, подстрочный перевод поэм с греческого». Вступление, перевод и примечания Георгия Властова. СПб., 1885, стр. 151).

¹³ Перевод С. Шевырева («Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, сочинение писанное на степень доктора философского факультета первого отделения адъюнктом Московского университета Степаном Шевыревым». Изд. 2. СПб., 1887, стр. 95).

¹⁴ Шеллинг, например, так прямо и писал «...искусство есть чудо, которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия». (Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л. Соцэргиз, 1936, стр. 380).

пожалуй, выразил Платон, смешав теорию божественных «прозрений» с гениальной диалектической догадкой, которую он сам был не в состоянии развить: «Поэт, когда садится на треножник Музы, уже не находится в здравом рассудке, но предоставляет изливаться своему наитию, точно какому-то источнику. А так как его искусство есть воспроизведение, то он принужден изображать людей, находящихся между собой в противоречии, и, в силу этого, он вынужден нередко противоречить самому себе, не всда, что из сказанного истинно, что нет»¹⁵.

Действительно, это устойчивое свойство художественной мысли — быть совмещенным в едином материале противоречием, взаимоотражением разных величин, судеб, характеров и в то же время представлять некое целое — сохранилось и до наших дней. Художник вовсе не безнадежно противоречит сам себе, как это думал Платон, он просто мыслит с помощью живого противоречия, однако для того, чтобы понять это, нужно было признать все «права» такого мышления; Платон же, как последовательный «логист», разумеется, сделать этого не мог. Поэтому, сокрушаясь и сожалея — ибо сам он был в молодости поэтом, — он решает, после долгой умственной борьбы с воображаемым противником, отказаться от поэзии, театра и т. п. как вредной деятельности. Посвященные этой проблеме эстетики его «Государства» — одно из самых трагичных мест в истории эстетики. Идеалистическое «железное» умозрение, как бы помимо воли автора, впервые в истории ополчается здесь на художника с его особым видением мира. Если Гесиод прославляет поэта и его высокое призвание («Когда же входит он в город, как бога чтут его честию приятною, и он первый в сонмище»), то Платон ради идеального и строгого порядка изгоняет искусство из общества. «Так не ожидайте же, — говорит он поэтам, — будто мы так-таки легко позволим вам раскинуть у нас на площади шатер»¹⁶.

* * *

В одном, однако, Платон был прав. Его замечание о том, что искусство поэта есть «воспроизведение», и что поэтому он должен сталкивать между собой события и людей, которые «находятся в противоречии», было бесспорным завоеванием диалектики, хотя и неверно истолкованным. В сущности, описано и названо это свойство образа было правильно — мысль Тассо, которую мы цитировали выше, о поэме как «разуме музыки» говорит, например, о том же самом — с той лишь разницей, что Платон осуждает за это искусство, а Тассо восторгается. Мы можем здесь угадать ту же самую идею о передаче смысла во всеобщей взаимосвязи, через отражение всех явлений природы и мира друг в друге — в небольшой «модели вселенной».

В самом деле, стихия взаимоотражений всегда пронизывает поэтическую мысль, которая освещает в себе «и гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье»; всюду ею улавливается родство, везде отыскивается запрятанная в глубине предметов и явлений способность дополнить и обогатить друг друга; она всегда готова произвести «сопряжение далековатых идей».

Однако, если в отношениях, например, Анны Карениной, к обступившим ее событиям и лицам, мы увидим этот принцип раскрытия во взаимном столкновении, то сам характер Анны, несмотря на всю его противоречивость, не назовешь ведь «цепью взаимоотражений». Это будет явное огрубление, потому что, помимо простой связи и родства «черт характера», реально существует их высшая организованная *цельность*, помимо «дробного» раскрытия во вне, в разных поступках, положениях и т. п., — всегда

¹⁵ «Античные мыслители об искусстве». М., «Искусство», 1938, стр. 123

¹⁶ Там же, 129.

есть очевидное единство. Этот вид образа представляется чем-то несравненно более сложным, плотным, неразрывным, чем такая единица художественной мысли, как взаимоотражение. Взаимоотражение здесь поднято и претворено по образу и подобию жизни в нечто еще более совершенное и богатое, чем оно само.

Такая цельная единица художественной мысли требует, естественно, специального подхода. Путь к такой цельности сложен, прерывается скачками и превращениями, так что первоначальный принцип может быть даже нами и по узанан. Тем не менее он есть — и высшая форма художественной мысли уже содержится — в предпосылках — во всех предыдущих.

Подобно тому как во внутренней форме слова таятся элементарные признаки сравнения, а в сравнении видны уже важнейшие свойства общей художественной стихии — взаимоотражения, — так и взаимоотражение указывает нам на возможность следующего шага. Сделав его, мы опять окажемся в условиях новых и необычных. Ни известная готовность, ни скрытая возможность или предрасположенность прежних форм не смогут — сами по себе — это новое качество выразить или передать: сущность его все равно будет иной. *Сравнение, взаимоотражение оперирует данными, известными уже предметами. Образ создает из них новое существо.*

Легко вообразить себе, скажем, человека, похожего на лошадь, или лошадь, похожую на человека. Это сравнение. Но попытаемся понять их взаимоотражение как цельность ... перед нами предстанет кентавр. Непонятный и простодушный, грубый и умильный зверь. Он и не человек и не лошадь. Хотя его в природе и нет, ему нельзя отказать в праве на жизнь. Он извлекает наружу какие-то скрытые, быть может не всегда лестные человеческие свойства. Пусть сращение образа еще очень примитивно; пусть человеческий торс пришит к коню, что называется, белыми нитками, и все же нельзя не признать, что операция прошла успешно; кровь побежала по жилам, новое существо родилось на свет. В нем есть и человеческие и звериные черты. Вглядимся во фриз Парфенона: гордые и разумные греки, цивилизованные люди, отбиваются от ольяневших кентавров, разгулявшихся на свадьбе Перифоя. Здесь кентавр показан с дурной стороны. А вот и другая картина — юный и неопытный еще Ахилл внимательно слушает мудрого, пожилого кентавра, своего учителя. Этот зверь воплощает в себе мудрость природы, сообщаемую человеку. Через него мы познаем единство и противоположность человека и мира. В нем есть нечто такое, что не передашь и не заменишь ничем. Разве не великолепна карикатура В. Серова на Шаляпина в виде того же кентавра?

Последний «прыжок» к образу осуществляется у нас на глазах. Только что он был сравнением — между предметами был перекинут мост и созданы условия единства. И вдруг сравнение зажило своей собственной логикой, сходной, но не копирующей, а развивающей логику бытия. Переход этот мгновенен — хотя и подготовлен; разница, расстояние между двумя точками мала, но разительна. Новое существо похоже на своих собратьев и, одновременно, превосходит их во многих качествах. Свифтовские гуингны, например, — это тоже «очеловеченные» лошади, только новое существо произошло в них не в двуединой форме, а в лошадином обличье. Но это не отменяет, повторяем, того, что они особые существа, отличные от имеющих в природе. Это овеществленная художественная возможность, тенденция — образ.

Если такая тенденция достаточно сильна, ничто не помешает художественной мысли вобрать в себя самые, казалось бы, несовместимые вещи. Пародист Архангельский, имитируя стиль Ю. Олеши, написал: «В кружке пива отражается вселенная. На носу буфетчика движется спектральный анализ солнца. В моченом горохе плывут облака». Это смешно, потому что сопоставления лишены перспективы; внутренней потребности, взаимопритяжения в них нет. Но и солнце и облака действитель-

но могут «плыть» в образе, претворяясь в новый вид человеческого неба. Таковы «Тучки небесные» Лермонтова или «Облака» Дебюсси.

Взаимоотражение угасает, теряется в этом высшем состоянии образа, но не бесследно. Взамен двух, трех, множества предметов возникает один новый, который смещает и усиливает их черты. Мы остановились на фантастических, нереальных сочетаниях вроде кентавра, потому что эти сравнения принадлежат к типу самых простых и, пожалуй, самых древних. Теория может лишь предположить, что раньше образа было сравнение; история образа начинается с готовых произведений! Но в них, кажется, есть следы этого процесса. В мифологии, например, мы постоянно встречаем этих простейших, только что рожденных от сравнения бастардов; они прекрасно соответствуют заданной цели. Какой-нибудь Амон-Ра, египетский бог, сделан очень незамысловато: человек с головой коршуна, которая глядит на нас одним удивленным птичьим глазом. Однако эффект образа несомненно уже удался; этот взгляд и создает впечатление заурядности, равнодушия, какого-то иного, нечеловеческого отношения. Чувствуется, что этот бог будет судить страшным, нечеловеческим судом.

Древний художник-сказитель, рисовальщик и т. п. неутомимо сравнивает, сопрягает видимые лики природы. Старая поэзия Востока предлагает нам массу примеров такого рода. «Твой стан, — восклицает поэт, — чинарный кишарис, твои глаза, — звезды, твои тубы красны, как рубин» и т. д. — покуда вся красавица не будет украшена сравнениями. На каждом шагу мы видим, как эти длинные цепи свертываются, под влиянием той или иной задачи, в образ; появляются змеевидные, с птичьими когтями, драконы, извергающие пламя, человекоподобные птицы, чудовищные джины. Любопытно, что эти первоначальные образы совпадают часто по своему объему с произведением в целом. Таков, скажем, сфинкс. В литературе этот вид представлен короткой басней с ее фантастическими зверьми.

Фантазия присутствует в них непременно. Мы ощущаем ее как необходимое качество художественной мысли. Фантастический элемент есть в самом обыкновенном сравнении, например, «меч блеснул, как молния»; в сравнении заложена способность фантазии, ее потенциал. Однако сравнение — лишь низшая форма фантазии, ее первый инструмент. По-настоящему, фантазия разворачивается только в образе, создавая знаменитую, издревле известную *противоречивость вымысла*.

Хаджи Мурат, положим, существовал, это реальное лицо. Но Безухов? Или Федя Протасов? Эти характеры — настоящие духи; они реальны и нереальны; они бродят по земле и в то же время их нет, они «материальны» совсем в другом смысле, чем их прототипы — люди.

Искусство действительно создает новых существ, духов, которые живут тем не менее по человеческим законам. Оно — «прекрасная ложь»¹⁷, эту фразу повторял убежденный реалист Стендаль; но тот же Стендаль был уверен, что книги его будут нравиться людям своей «правдивостью»¹⁸. Правда, извлеченная сквозь ложь, — это противоречие имеется в каждом образе.

Его разрешает уже сравнение: предмет *A* не есть предмет *B*; однако же, это *A* в результате выясняется через *B*. *A как B*.

«Большой» образ совсем уже — до неразличимости — поглощает это противоречие. Условность и фантазия повторяют, имитируют *объективное* отражение предметов друг в друге. Аристотель, который первым (если не считать Платона) теоретически исследовал правду в художественном вымысле, сказал, что искусство повествует не о действительно случившемся, «но о том, что могло бы случиться»¹⁹.

¹⁷ «Литературные манифесты французских реалистов». Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стр. 40.

¹⁸ Там же, стр. 42.

¹⁹ «Античные мыслители об искусстве», стр. 160.

Много веков спустя эта идея была подхвачена Возрождением; потом она перекечевала к просветителям XVIII в.; по заслугам ценили ее и классики прошлого столетия. Бальзак продолжил эту мысль, придав ей форму изящного афоризма: «художники... вымышляют правду по аналогии»²⁰. Так оно, пожалуй, происходит и теперь. Ответ этот, нам кажется, вполне приемлем.

Вымысел в образе растет из подражания. Художник словно продолжает вместе со всем миром творить из доступных ему материалов то, что творит ежесекундно сама жизнь. Угадывая своим талантом этот процесс, он подключается туда на свой страх и риск и создает новых людей, новые события и т. п. Живописец, — сказал Леонардо, — это ученик и соперник природы. Духом соперничества и в самом деле одержим всякий большой художник. Он как бы продолжает усилия природы и торопит их, указывая ей — разными способами — ее собственные возможности. В образе это стремление отражено почти всегда. Оно прорывается в бурном и безудержном вмешательстве фантазии в реальные, взятые прямо из жизни, очертания и формы.

Противоречие между ложью и правдой, снимается в образе тем, что он воплощает жизнь как тенденцию. Он создает *подобный* предмет, сделанный «по аналогии», — но не просто, как в элементарном сравнении, где сводятся чаще всего два *реальных* предмета, — а восстанавливает понятную, угаданную им сущность в новой личности, новом явлении. Образ участвует тем самым в переделке мира. Он пользуется общей, типовой закономерностью *самой* действительности и помогает ей «родить» наиболее подходящую к этой закономерности фигуру. Он выступает как новое, возникшее рядом с подлинным явление.

Фантазия становится, тем самым, обязательной составной частью художественной мысли. В отличие от научного мышления, в котором она выступает как средство, условный прием, допущение или предвидение неизбежных следствий, в искусстве она является главным исполнителем эстетической задачи, строителем образа. Образ может расти и исполняться многозначным только с помощью фантазии. В джинах, сиренах, коврах-самолетах, избушках на курьих ножках и других образах народного творчества это видно само собой.

Гораздо тоньше и сложнее обстоит дело с образом человека. Он возникает, видимо, позднее, когда уровень общественного самосознания позволяет приступить к типизации внутри рода. В первых сказочных историях (в египетской «Притче о воре», например) человек еще абстрактно-символичен; это условный знак, безликая фигура, с которой происходят тысячи приключений; качество обобщения в нем не художественное, а прямое — просто «рыбак», «купец», «вор» — или художественное в ничтожной степени. Теоретически можно, конечно, представить, как на месте этих плоских понятий рождались выпуклые образы: Иван как Петр, Петр как Сидор, Сидор как Андрей, а потом отрыв, последним усилием, этих «как» от своих носителей и переход в своеобразном «salto vitale» к новому лицу, новой индивидуальности. Красавица, с протянутыми от нее во все стороны сравнениями, есть уже попытка материализовать, спустить с помощью фантазии образ. Но подлинного единства он мог достигнуть лишь тогда, когда внутри самого понятия «красавица» началось соединение похожих и непохожих лиц, действительных красавиц в одну, воображаемую; ибо образ, разумеется, мог произойти только как нечто индивидуальное; абстракция, которая может стоять в его начале или явиться в конце как результат, лежит за пределами искусства.

Труднее проследить этот процесс в действии. Предположим, что какой-нибудь историк решил изобразить своего героя как можно величественней

²⁰ «Бальзак об искусстве». М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 183.

и стал употреблять «яркий образный язык». Будет ли его труд искусством? Вряд ли. Но вот увлекшись, он преступил дозволенную грань и сочинил два-три подвига, а затем еще и еще. С героем случается нечто странное; как будто это он, и в то же время, не он. Подвиги, которые ему приписаны, он не совершал, но судя по тому, что о нем известно, он мог бы их и совершить. Не исключено даже, что их совершил кто-то другой, но теперь они вошли в орбиту, чуть-чуть изменив и расширив ее размах. Тогда-то, если тенденция — направление вымысла — будет совпадать с возможностями жизни, и произойдет качественный сдвиг. Под старым именем выступит новая личность. От реального лица отделится образ.

С другой стороны, художник способен создать образ, почти не добавляя ничего к реальному лицу. Силой уже накопленных в его сознании сравнений и аналогий он выделит в портрете такие линии и полутона, которые сомкнутся в своем значении с сотнями других линий у других людей и выдвинут скромную «натуру» в тип. Вымысел здесь задавлен только на первый взгляд: подспудная его работа не прекращена. Мы ощущим ее и в литературных портретах Горького, и в предельно точных, словно фотографии, портретах Крамского или Гольбейна. Да и сама фотография, которой так часто отводится роль мишени в курсах эстетики, нередко дает нам отличные образы; и это потому, что художник — не единственный творец, он «соперник», но не победитель природы; жизнь часто бывает искусством в отношении к самой себе и фотограф может поймать этот момент.

Границы образа, следовательно, всегда открыты. Образ находится в постоянном возобновлении и взаимодействии с окружающим миром. От обычного «взаимоотражения» он сворачивается в новую цельность с тем, чтобы тут же вновь подвергнуть ее испытанию и «отразить» еще и еще раз в чем-нибудь внешнем, инородном по отношению к ней. Он непрерывно строится, никогда не достигая абсолютного слияния поглощенных им свойств, но стремясь к нему. У того же Л. Толстого нам удастся подглядеть, как поначалу разные «вещества» стягиваются к центру образа. Писатель сближает их сравнением нарочито медленно, как бы задерживаясь на том перевале, за которым должен произойти новый человек: он любит то состояние, где противоречия только еще смешиваются и лепят из себя необходимую для их выражения личность. «Можно ли целью одной иметь положенья одни, а не характеры? — писал он. — Кажется, можно, я то и делал, в чем имел успех. Только это не всеобщая задача, а моя»²¹. Эти «положения» и есть «как», вынутые, отторгнутые из их действительных связей и направленные к новому, подобному единству. Вот несколько примеров: «Хаджи Мурат... с тем особенным гордым, воинственным видом, с которым сидит горец на лошади, поехал прочь от дома Ивана Дмитриевича», или слова о комнате нукеров, где был «особенный, кислый, кожаный запах, который бывает у горцев», или строчка о Бутлере, который спал «восемнадцать часов сряду, как спят обыкновенно после проигрыша». По форме своей они вовсе не обязательно сравнение; в них может и не присутствовать «как»; важен самый принцип. Все это единичные, реальные «положения», выхваченные крупицы, материал для образа, который разовьет их в общей тенденции. Но, включенные в образ, они уже невозвратимы назад. Они похожи на себя в прошлом — но не больше, чем брат на брата. Связь их с действительностью в составе нового несводима обратно прямым путем.

Попытки понять образ буквально были поводом бесчисленных недоразумений. Конечно, напрасно обижался на Чехова Левитан, полагая, будто он высмеял в «Попрыгунье» его даму. Точно так же княгиня Волконская укоряла Толстого за фальсификацию предков. Меньше всего был заинтересован этим Толстой.

²¹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 60.

Он был занят измышлением типа, нового лица, которое должно было родиться из требований эпохи, и жадно вбирал в себя все пригодные документы (архивы Волконских в том числе). Даже тогда, когда писатель злонамерен и полон решимости обличить конкретного человека, у него получается все-таки образ, а не дагерротип. Так, например, вышло у Достоевского с Кармазиновым в «Бесах». Когда этот избалованный мэтр с иезуитской улыбкой наблюдает, подымет или не подымет поклонник оброненный им сак, когда он читает свое прощальное «Meçî» и т. д. и т. п., мы видим, что это совсем не Тургенев, а какой-то другой, отталкивающий себя-люб, который мог появиться и которого явил поэтому Достоевский. Характер этот был построен Достоевским в согласии с *тенденцией*: его «дворянское присюсюкивание» было тем, что могло и должно было иметь место в определенных кругах общества.

Все эти примеры и проблемы сводятся к одному: они лишний раз заставляют вспомнить о самом решающем и необходимом свойстве образа — взаимоотражении, которое ведет в свою очередь к рождению особого «существа», нового «гражданина» вселенной. Это последнее качество чрезвычайно важно: именно не просто более «чистого» или более «насыщенного», а нового, продолженного в соответствии с объективным требованием. Это отражение универсально, ему подвластны и природа, и вещи, и животные, и люди. Оно как раз и позволяет проникнуть в их смысл, не разрывая цельность. Волк Белый Клык так же «очеловечен» в этом отражении, как человек, его спутник и хозяин, приведен в единство с природой и зверьми ²².

Нет нужды пространно говорить о том, что взаимоотражение в образе столь же неисчислимо в своих вариантах, как и сочетание жизненных положений. Правда, оно не только копирует или дублирует мир. Образ это не жизнь. Поэтому, например, композиция почти всегда нарушает естественное течение событий. Она дает перебои во времени, сокращает, сжимает или, напротив, применяет «замедленную съемку», переставляет, перевертывает — и все это ради того, чтобы выбрать нужное взаимоотражение. Образ может отразить все внутри себя во времени — такова, скажем, Наина у Пушкина; но образ этот условен; психологически шире, например, один из самых поэтических рассказов Куприна, где старый офицер встречается с девушкой, в которой узнает ее мать и вспоминает первую влюбленность; еще богаче, еще резче образ полковника в «После бала» Толстого. При этом вовсе не обязателен контраст; дружественное, доброжелательное, так сказать, созерцание частей друг в друге тоже весьма популярный тип отражения; примеров его сколько угодно. Очень распространен и тип одновременного взаимопрояснения так называемых «черт характера». Все они, наподобие образов-малюток в большом образе, взаимодействуют между собой, наращивая на себя, как снежный ком, окружающий материал в цельность, в модель. Так большие образы-характеры отражаются друг в друге, в обстоятельствах.

Но главной формой художественной мысли остается при этом движение и воображаемая жизнь личности, индивидуальности, нового созданного из взаимоотражения существа. Каждый шаг, поворот, поступок этого «кентавра» и есть тот универсальный способ, которым его автор и создатель развивает свою художественную идею. «Если близорукие критики думают, — говорит Толстой, — что я хотел описывать только то, что мне

²² Это образное всеведение кажется порой надуманным. Тодор Павлов, например, напад в своей книге «Теория отражения» на Толстого за то, что Толстой ставил собаку Ласку угадывать желания хозяина (Левина) и чуть ли не мыслить (Тодор Павлов. Теория отражения. М., ИЛ, 1949, стр. 79). Однако не нужно только понимать образ буквально, сводить его к прототипу, и тогда преобразенный художником мир обогатит нас. //

правится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются»²³. Конечно! Все движения Стивы во время обеда были для Толстого великолепным, разнообразным языком, а не внешними, посторонними деталями: художник заново создал для себя каждую подсмотренную где-то и когда-то мелочь, чтобы получить из них послушный беспредельно гибкий материал — огромное, неисчислимое обилие форм — и мыслил, доказывал, убеждал и «заражал», занимаясь, на первый взгляд, красочным «описанием». Ибо мысль писателя рождает новое существо не для пустой игры или эстетского любования; новый, созданный в согласии с тенденцией развития жизни человек (или событие) — есть для художника инструмент исследования мира, как для ученого — логический анализ, практический опыт. Создав его, писатель как будто пускает его впереди себя, наблюдает, смотрит, направляет, сводит с тысячей абсолютно реальных и достоверных фактов, также вовлекая их в художественную мысль.

Учитывая это, мы должны внести здесь одно дополнение к первоначальному определению образа. Может быть, оно и не ухватит всех существенных сторон; даже наверное в нем пропадут многие парадоксально уживающиеся друг с другом черты образа, и это не случайно, потому что, чем выше, обобщенней и абстрактней определение, тем меньше, как мы говорили, сможет оно вобрать в себя образ, — но дать его как логический ориентир, вероятно, все-таки будет небесполезным. Итак, образ — это мышление с помощью индивидуальности, созданной воображением художника. Такая индивидуальность строится им в соответствии с потребностями жизни и выводится в мир для их обоюдного самораскрытия.

* * *

Мир образ

Остановимся теперь на некоторых преимуществах художественной мысли и тех возможностях, которые предоставляет она сознанию.

Первой из них следует, пожалуй, назвать неисчерпаемость образа, — удивительное его свойство, которое позволяет извлекать из одной и той же мысленной картины тысячу неожиданных, непредвиденных и новых мыслей. Нас занимает в ней наличие каких-то непроясненных, неразвернутых законов, присутствие некоего центра, который раскрывается сквозь серию понятий, но может действовать и сам, передавая, по словам Новалиса, «одним ударом... множество идей»²⁴.

Мы говорим порой, что образная мысль подразумевает те или иные качества предметов, которые не выражены в ней прямо и о которых ничего не сказано в словах. Например, в фразе о Катюшиных глазах, черных, как мокрая смородина, предполагается их влажный блеск, яркость и пр. Однако слово «подразумевает» оказывается при ближайшем рассмотрении очень туманным и никак не проясняет тот процесс, который оно стремится передать. Оно может внушить нам впечатление, будто все эти вызываемые из небытия черты мы привносим каждый раз от себя, вкладываем в образную мысль и в этой последней нет ничего, кроме слабого намека, некоего средства, возбуждающего память у зрителя, читателя.

Между тем образная мысль весома и содержательна сама по себе. В ней на самом деле свернуты и сжаты эти качества, и если писатель говорит: «человек в футляре» он имеет в виду сразу весь комплекс чиновничьих свойств (бездушие, механическую аккуратность, страх перед жизнью и пр.). Маленький кусочек образа, сочетание футляра и человека вбирает в себя широкий круг значений и прячет их в какой-то внутренний запасник; читатель только высвобождает — по мере своих сил, способностей и желаний — то, что было накоплено долгим размышлением автора и сдвинуто в

²³ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 127.

²⁴ «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 132.

крупницу «образного вещества». Эта небольшая единица образной мысли несет в себе груз из всех оценок, сведений, догадок и предположений, которыми только обладал писатель, обдумывая тип; поэтому она и дает такой сильный разряд, молниеносную вспышку, освещающую Беликова с головы до пят. Читатель может быть вовсе не подготовлен к восприятию данного типа; тем не менее этот образ войдет в его сознание как частица целостного видения. Для того, чтобы испытать воздействие этой частицы, совсем не обязательно предварительное знакомство с каким-нибудь бюрократом или чинушей; достаточно знать, что такое футляр и иметь хотя бы отдаленное представление о достоинстве человека.

Поэтому точнее было бы говорить, что образная мысль не «подразумевает» некий дополнительный смысл, а имеет как бы некоторый дополнительный источник питания, нерастраченный центр, готовый сообщить нам знания по самым различным вопросам — вплоть до таких, о которых не думал еще никто, включая самого автора. Это значит, что ей удастся воспроизвести в пределах разума одно из замечательных свойств, присущих, казалось бы, только внешней, объективной природе, — неисчерпаемость. Это значит, что она умеет быть почти столь же неистощимой, как и отраженный, освоенный ею предмет.

Она добывается этого путем уклонения от частных определений, от обозначений и пояснений, которые выделяли бы что-нибудь *одно* в чистом виде. Сказать о предмете, что он был черный, круглый и т. д., — означает для нее не сказать ничего. С точки зрения художественной мысли этот вид познания неприемлем, потому что предмет в таком случае растаскивается по частям. Мы подводим его под род абстрактной черноты, включаем в область черного, затем ограничиваем — выбираем из всего черного только то, что кругло, затем движемся дальше — выбираем уже из этой абстрактной черной круглости что-нибудь еще, скажем, вес и так далее до бесконечности — т. е. разрываем, расчлняем его на составные элементы, соотносим его каждый раз с каким-нибудь *общим* признаком, и определяем таким путем его неповторимое лицо. Даже и тогда, когда мы получаем в результате такой аналитической деятельности *понятия*, когда поставленные в их необходимую, обусловленную связь признаки как будто выступают уже в слитном виде — так, что их можно наблюдать всех сразу, — мы замечаем, что искомая цельность все же ускользнула от нас: найденное нами с немалым трудом определение оказывается неспособно выразить целиком данный, индивидуальный предмет, от которого мы отправились в путь, с которого начались наши рассуждения, но претендует лишь на создание *нового рода* — для всех подобных предметов (или подобных же свойств). Оно обнимает, как правило, цикл таких качеств, которые должны встретиться и у других представителей этого рода и ничего не говорит об отклонениях от своей абстрактной нормы: оно не видит реального, живого, подчас искривленного и «неправильного» предмета, но передает его идеальную «душу»; оно возводит в чистый абсолюте родовые черты, не считаясь с тем, что каждый индивидуальный предмет может с равным успехом войти еще во множество таких же родовых понятий.

Отвлечение лежит в самой природе логического языка. В каждой своей точке он старается уйти от наличного материала, покинуть индивидуальность и устремиться к общему как таковому. Понятия вздымаются вокруг единичного предмета, пересекаясь друг с другом и отмечая тысячи связей, которые соединяют этот предмет со всем миром, включают его в мириады систем — и однако всякий раз такая система принадлежит именно понятию; целым выглядит закон, а не предмет; признаки и свойства группируются согласно требованиям рода, а не той единичности, которая существует сразу во многих родах и обладает собственным центром их сочленения. Называя, например, какого-нибудь человека чиновником, бюрократом, су-

тягой, взяточником, мы последовательно вставляем его в разные ряды отвлеченностей и лишь таким путем приближаемся к его личному, связующему все качества существу.

Художник в том же положении поступает иначе. Он избегает закрепления предмета в понятии, уходит от абстрактной всеобщности и обозначает его с помощью другого предмета, другой единичности. Так Гоголь, когда ему понадобилось представить чиновника, поразившего Чичикова своей жуткой физиономией, говорит: «кувшинное рыло». Тем самым он совершает как бы удар по центру, по индивидуальной точке соприкосновения разных общих свойств: чиновничье рыло, отпечатавшись в кувшине, получает множество определений — кувшин как целое приносит их с собой: грубый, аляповатый, вытянутый вперед, к тому же, вероятно, и «поливанный», т. е. сизо-зеленый, блестящий. При этом, конечно, сама такая игра, взаимопроникновение индивидуальностей, возможна лишь при условии существования и даже активного вмешательства — понятийной мысли; без нее, без потенциальной способности логического развертывания образного ядра подобное стяжение предметов никак не сумеет произойти. Можно сказать, что понятия, умозаключения, суждения являются двигателем этого скопления, этого брожения единичностей, возбуждают его, руководят им, рождаются в нем сами, как в питательной среде, — и все-таки главная ценность всего процесса заключается в объединении по принципу, если можно так выразиться, личного родства, а не по «официальным» рубрикам понятий.

Художественная мысль по самому своему заданию воплощает неподчинение и несогласие с имеющимся кругом «концепций»; она протестует против того, что найденный ею предмет можно выразить набором известных качеств, не хочет входить ни в один из знакомых объемов; она убеждена, что хотя эти общие качества, взятые одно за другим, и присутствуют в предмете, все же совместное и единичное, т. е. реальное их существование, представляет собой нечто отличное от этой суммы и требует новой целостной единицы в самом сознании. Поэтому, преодолев сопротивление абстракций, как правило, более консервативных, — она устремляется к какой-нибудь посторонней индивидуальности, находит в ней аналогичный себе центр и сопрягается с ней в заряжаемый новым смыслом клубок.

В это мгновение и совершается накопление в словесной оболочке чрезвычайного, резервного, скрытого содержания. Сдвинутые друг с другом предметы вступают между собой в многосторонний обмен. Они обнаруживают друг у друга множество идентичных черт. Каждая из этих черт относится к одному какому-нибудь роду, имеет или будет иметь свое понятие. Но вместе они сейчас стянуты одним кольцом, участвуют в одном столкновении и объединены вокруг индивидуального случая. Однако после того, как совершилось движение от одной единичности к другой и в результате возникло нечто новое — сопряжение индивидуальностей — требуется уже огромное число понятий — для каждого возникшего качества, для каждой точки соприкосновения. Разность и впечатление избытка появляются при переводе из одной формы мысли в другую. Умственная энергия, затраченная на поиски и притяжение подходящего «тела», родственной индивидуальности, освобождается тогда в большом количестве рассудочных категорий, удаляющихся от нового центра в стороны — по радиусам — через предметы единого ряда; микроскопическая модель мира, воспроизведенная в сознании, начинает жить так же, или почти так же, как в действительности, т. е. по всем направлениям сразу.

Но не только в концентрированной энергии мысли кроется сила сопряжения. Если бы сущность его была лишь в «уплотнении» понятий, то количество понятийных форм, извлеченных из каждого клубка, оставалось бы строго ограниченным. Художественная мысль есть прежде всего по-

знание — движение от неизвестного к известному, — и каждое сцепление ее единичностей поднимает из природы какой-нибудь неведомый материал. Нерассеянный и нераспределенный этот материал хранится внутри сопряженных предметов, как капля живого созерцания, прозрачная смесь представлений — драгоценный полуфабрикат. Многое у него понятия заберут тотчас же, многое останется ждать — как предчувствие будущих открытий, как стимулятор мышления, активная память. Продвигаясь вперед, художественная мысль будет держать эту память в себе, а картины будут перемещаться, совпадать десятками неожиданных сочетаний — их вынудят к тому обстоятельства — и отделять от себя элементы нового смысла. Отсюда будет исходить главный источник ее *неисчерпаемости*. Подвижная память сопряжения будет светиться сама по себе и порождать истечение новых понятий.

Итак мы можем сказать, что единство, которое нам предлагает художественная мысль, есть единство законов в индивидуальности, устранение разобщенных категорий в целом и индивидуальном предмете. Оно обеспечивается наличием внутри сопряжения, сравнения и т. п. (термин здесь еще не выработан и потому не в нем суть) некоего смыслового ядра, которое обладает новым, не имеющим наименования, зачерпнутым прямо из непосредственного опыта содержанием.

Именно поэтому в образе встречаются, заключают соглашения и спорят между собой представители самых разных философских течений и наук; территория его постоянно переходит из рук в руки. Мы видим его то в составе какой-нибудь гигантской «империи» (например, у Гегеля, где он выступает как часть философии духа), которая нещадно эксплуатирует его богатства, то как поле сражения разных дисциплин, то в кратковременной власти эстетов. Тут можно найти, по-видимому, все; в едином и нерасчлененном виде здесь лежит превосходный материал для выводов политика, моралиста, философа, психолога, экономиста. К образу вполне применимы слова поэта: «О, ты, который сочетал...».

Понятно, что мы не можем поэтом даже упомянуть здесь всех допустимых сосредоточений и единств, которые кроются в этом смысловом художественном ядре. Мы остановимся вкратце лишь на некоторых, наиболее важных из них.

* * *

*Логические и решив
в эстетике*

Так, продолжая прерванные нами замечания о связи индивидуального, художественного и понятийного мышления, остановимся на том, как общаются в образе действительность и логическая мысль, подробнее рассмотрим это целостное круговращение сознания.

Переход в логическую мысль заложен уже в природе сравнения, — мы говорили об этом выше. Внутренний фокус взаимоотразившихся предметов так и просится в слово, в термин. Рано или поздно этот термин возникает. Большой образ может дать десятки, сотни таких терминов. Образ может снимать с себя один за другим «мыслительные покровы», постоянно излучать потоки понятий. Однако его энергия неисчерпаема — потому что раз поставленные его зеркала продолжают все время отражать в микроскопе движение аналогичного им мира.

Решающий поворот в теории этой проблемы совершил Гегель.

Когда Гегель вслед Канту объявил в начале своих лекций по эстетике, что искусство — это средство, которое призвано заполнить разрыв между духом и чувственно осязаемой материей²⁵, он высказал тем самым замечательно глубокую идею. Эта идея имела далеко идущие последствия во всех

²⁵ «...diesen Bruch, zu welchem der Geist fortgeht» (G. W. F. Hegel. Ästhetik. Berlin, Aufbau, 1955, S. 55), или, как переводит Б. Столпнер, «эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном шествии» (Гегель. Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 8).

областях искусствознания. Распространенные до той поры метафизические «соотнесения» и «сопоставления» были отброшены и на место их поставлен процесс. Правда, Гегель, установив впервые диалектику абстрактного и конкретного в искусстве, сделал это на идеалистической основе и потому не смог удержаться в рамках действительной диалектики: он развернул свое открытие в гигантскую конструкцию, «наложил» ее, выражаясь современным языком, на всю историю художественного творчества и, оторвав абстрактное («дух») от конкретного, предсказал окончательную победу и торжество («духа») над «временной» его оболочкой — искусством²⁶. Искусство оказывалось у него лишь промежуточной ступенью «духа», сквозь которую он пройдет и оставит позади, как змея оставляет старую кожу; «дух» совершенно «очистится» от праха материи и предстанет в виде абсолютной, завершенной в себе истины.

Это — идеалистическое «выпрямление спирали» в угоду системе. Владеет законом, Гегель не довольствуется им и старается поднять его еще выше; у него наблюдается жажда универсальной формулы или, что по Гегелю одно и то же, — идеи, бога.

Однако у Гегеля содержится здесь чрезвычайно плодотворная мысль о качественном отличии искусства в цепи других форм общественного сознания. Искусство — «мост». Оно соединяется с действительностью и с чистой логикой, абстракцией, однако не является ни тем, ни другим. Мысль, пробегая сквозь «мост» в сторону научных, аналитических форм, находится здесь в ином, не логическом качестве, — а, скорее, диалектическом нерасчлененном, неразорванном. Это не очищенная абстракцией до конца объективная логика, сохраняющая чувственную оболочку, но ставшая уже «фактом сознания»; она удерживает поэтому и преимущества первой логики (многообразие, богатство оттенков и т. п.) и преимущества второй, субъективной, отраженной логики (обобщенность и т. п.). С одной стороны, искусство постоянно черпает свой материал в полнокровной живой действительности, с другой — оно выходит к абстракции, к научному познанию, удерживая тем не менее целостность и единство.

Гегелевское «прорастание» духа сквозь искусство основано на понимании реальных, диалектических процессов, происходящих в художественном образе. Образ, в самом деле, представляет некий «мост» между действительностью и абстрактным мышлением; используя свою систему взаимного отражения, он зачерпывает в действительности богатое, противоречивое содержание и непрерывно порождает из себя понятийную мысль; эта мысль с необходимостью вытекает из образа — в разные стороны и в разные науки, которые по-своему его «обгоняют». Вместе с тем происходит и обратный процесс — постоянное обращение мысли; понятийная мысль, абстракция, вытекая из образа, возвращается затем в него назад, разливаясь по всему его строению и насыщая его новым дополнительным «зарядом», который незаметно подключается в старое поле, смещая его и т. д.

Единица искусства — художественный образ — впервые, не теряя своей связи с другими видами духовной деятельности человека, — получил тем самым у Гегеля качественную определенность. Художественный образ стал рассматриваться как особое качество, как предмет — носитель мысли, как ее аккумулятор. Впервые был теоретически освоен тот простой, но чрезвычайно трудный для объяснения факт, что, создав этот предмет, человек может от него отойти, потерять с ним контакт, и все же этот предмет будет говорить как бы сам собой другим людям. В то же время образ не выступил как простой «эрзац» — заменитель других идеологических

²⁶ «Искусство... не только не является высшей формой духа, а даже, наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке» (Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 14). «Мысль и размышление обогнали изящные искусства» (там же, стр. 10).

форм, потому что основным источником этой энергии был взят, пусть в мистифицированном облике «идеи», объективный мир.

Достаточно небольшого примера, чтобы плодотворность этой идеи стала конкретной. Взять, например, уже цитированное нами письмо Льва Толстого к Н. Н. Страхову: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. *Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения...* Теперь... нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»²⁷.

Какая точность в понимании главного! Именно — «не мыслью, а чем-то другим» — т. е., как мы теперь скажем, посредством другой, индивидуальной художественной мысли. Художественный образ получает в таком толковании прочную теоретическую основу — прочную, при всей ее подвижности. Ибо образ не вычлняется здесь из познания и не отторгается от наук или понятийной мысли; он только берется как особое качество — необходимый и незаменимый вид духовной деятельности человека.

Язык понятий, хотя и является могучим средством познания, отражения, теряет в сравнении с образом догмат абсолютного совершенства. Это обнаруживается в сопоставлении его с художественной мыслью. Нередко она касается таких областей, для которых еще нет понятий, т. е. возникает в той точке, где человек только начинает поднимать свежий и подчас неожиданный материал в высокие сферы сознания. Возьмем, например, такую толстовскую фразу: «*Sa majeste vient de rentrer*», — очевидно, с удовольствием слушая звук своего голоса, сказал флигель-адъютант и, мягко ступая, так плавно, что полный стакан воды, поставленный ему на голову, не пролился бы, подошел к беззвучно отворявшейся двери и, всем существом своим высказывая почтение к тому месту, в которое он вступал, исчез за дверью».

Мы видим, что смысл употребленных здесь слов не прямой и возникает он «не непосредственно». Образ человека с неподвижным стаканом на голове — образ, который позволяет нам постичь самое существо этого человека; это гораздо полнее и богаче, чем сказать «подхалим», «царедворец» и т. п. Мы взяли снова небольшую художественную клеточку; конечно, не в таких образах-малютках скрывается подлинная сила искусства; но принцип его «смыслостроения» — тот же. Произведение может почти не содержать метафор и быть в то же время одним гигантским образом, стянутым в художественное ядро из характеров, обстоятельств и т. п. Настоящий же смысл его состоит только в целом и постигается через целое. «Сцепляясь для выражения себя», мысленные картины переходят в новое качество, новую форму познания — образ, который по-новому осваивает мир.

С другой стороны образ, спустив в действительности свои корни, начинает питать понятийную мысль, как бы выбрасывая ее из себя на поверхность в форме разного рода суждений. У того же Толстого эта «эмиссия» достигает невероятных размеров; довольно будет вспомнить его работу над «Войной и миром», когда ему пришлось выделить публицистические размышления в отдельный увесистый том. Критики, которые располагаются у самого выхода понятийной мысли, научно понимаемой «идеи», как правило, лучше продолжают ее дальнейшее движение, чем сами писатели.

²⁷ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 127—128. Курсив наш.— П. П.

Но в искусстве, как отмечалось выше, можно часто наблюдать рождение «наук». Маркс сообщает Энгельсу в письме от 14 декабря 1868 г.: «В «Сельском священнике» Бальзака написано следующее: «Если бы продукты промышленности не имели стоимости вдвое больше, чем стоимость их изготовления, то торговли не существовало бы». Что ты скажешь на это?»²⁸

Пользуясь своей промежуточной ролью, образ выполняет для людей дело большой важности. Внутри него протекает синтез, овеществление идей. Он перебрасывает мост между миром видимым и невидимым; он делает доступными для чувств сложные, неощутимые процессы, которые, казалось, могут быть освоены лишь через отвлечения, абстракцию, умозрительным путем. Писатель говорит, например: «Мысли медленно певелились у него в голове, как трава на дне ручья». Неосязаемый ход мышления сведен тут аналогией и приближен к восприятию его со стороны чувств. Или еще, подобный же пример, который приводит Ренар: «Его мысли — говорится об одном человеке, — были похожи на стекла в ящике: прозрачны порознь, но темны и непроглядны вместе». Короткая фраза — и нам становится понятен весь склад его ума. Мы взяли снова только частный пример, и работа образа в этом направлении идет несравненно глубже.

Сейчас, когда развитие абстрактных (философских, социальных, математических и пр.) идей так обгоняет наш непосредственный опыт, мы особенно нуждаемся, среди прочих средств, и в помощи образа. В нашем распоряжении имеются механические приемы: пример с двумя меридианами, которые перпендикулярны экватору и, тем не менее, пересекаются у полюсов, способен, скажем, дать нам отдаленное понятие о параллельных линиях неевклидовой геометрии. Но этих средств не хватает — особенно, когда дело касается социальных, политических и других непосредственно влияющих на человека явлений. Тут необходимо, чтобы сами чувства были, по выражению Маркса «чувства-теоретики», чтобы они умели обнять единство и видеть все ступени от сложного абстрактного закона к конкретному факту. И здесь художественный образ — восстановитель цельности — демонстрирует свои преимущества вновь. Он осуществляет это «подтягивание» чувств, постоянное расширение сферы «живого созерцания», он дает возможность воспринимать и различать все новые и новые стороны жизни непосредственно-чувственно, осязаемо, наглядно. И если глаз современного человека видит больше цветов, чем было известно древнему греку, а ухо наслаждается такими созвучиями, которые показались бы раньше простой какофонией и хаосом, то этими приобретениями мы обязаны во многом неутомимой и неустанной деятельности художественной мысли.

* * *

Сторона и содержание

Нужно сказать, что процесс «круговращения сознания», характерный для художественного мышления, осуществляется во всех конкретных эстетических категориях. Очень ясно он может быть прослежен, например, на форме и содержании.

Мы должны будем снова повторить, что образ представляет собой единое целое и что выделение в нем каких-либо сторон означает нарушение его главного способа или типа смыслостроения. Форма и содержание не являются здесь исключением. Наоборот, общеизвестно, что от их нераздельности и полного совпадения зависит совершенство художественного произведения. Чем выше произведение, тем труднее бывает расщепить его в этом плане и указать с абсолютной достоверностью на содержание или форму. Мы можем дробить образ до бесконечности, брать самую мелкую его деталь и видеть, что форма и содержание не разошлись; эти поиски подтвердят

²⁸ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 528.

нам только, что произведение было действительно художественно и что автор его достиг желаемой цели. / «Чувствуешь удовлетворение в том — писал Римский-Корсаков — что сочинение принимает законченную форму, ту форму, которая и есть цель самого сочинения»²⁹.

Встречаясь с творениями подлинного искусства всякий исследователь испытывает поэтому, как уже говорилось выше, — чрезвычайную трудность, стремясь не отделить при анализе форму от содержания, ибо такое разобщение неизбежно наносит ущерб содержанию; с другой стороны, легкость отделения и разобщения свидетельствует о том, что произведение было нехудожественным, а стало быть, вряд ли стоило им заниматься. Примером могут служить изыскания русских формалистов: их теорию самодовлеющей и блуждающей формы удавалось доказать только на писателях второстепенных, периферийных, лишенных крупного таланта.

Литературный образ имеет к тому же, в отличие от всех других, еще одну особую трудность. Его материал, слово, настолько невещественен, так мало оставляет на себе следов общей структуры образа, что для наглядного, материального представления о форме в нем сохраняется очень мало. Все сложные его внутренние конструкции и «фермы», несущие на себе основную тяжесть образного смысла, почти ничем не выдают своего присутствия, они незримы и выступают как чистая духовность. Ясно различимым и вещественным остается лишь грамматический и синтаксический строй языка, — который облекает образ и держит его внутри себя.

Но этот привычный и хорошо изученный строй не является собственно образной формой. Образная форма должна, разумеется, выражать содержание образа; словесный же язык приспособлен в первую очередь для выражения понятий; тот факт, что художественный образ всегда использует словесный язык в качестве материала, еще не означает, что смысл образа всегда и полностью совпадает со смыслом языка в его синтаксической и грамматической связи.

Приведем пример. В III действии «Трех сестер» доктор Чебутыкин и штабс-капитан Соленый ведут такой разговор:

Чебутыкин (*идя в гостиную с Ириной*). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Соленый. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Соленый. А я вам говорю, черемша — лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма — баранина.

Соленый. А я вам говорю, черемша — лук.

Чебутыкин. Что же я буду с вами спорить. Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Соленый. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Андрей (*умоляюще*). Довольно, господа! Прошу вас!

Вслушаемся в эти фразы. Словесный язык говорит нам о том, что идет какой-то пустяковый спор; связь слов показывает, что обсуждается вопрос о том, что такое «черемша» и «чехартма».

Образ говорит нечто гораздо более значительное. Смотрите, обращается он к нам, как тускло живут эти люди. Не правда ли, как глупы и смешны их занятия, как сильно придавлены и раздражены они бессмыслицей собственной жизни, что готовы с тупым упрямством дразнить друг друга, устраивать дебаты вокруг «чехартмы», «черемши», вокруг того, что «в Москве два университета» и т. д. и т. п.

²⁹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиздат, 1955, стр. 300.

Или другой пример, также из Чехова. Варя и Лопахин встречаются в пустой комнате, перед отъездом Раневской и Гаева; за окном раздаются звуки топоров; вырубает вишневый сад.

Варя (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду.

Лопахин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню. (*Пауза.*)

Лопахин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Лопахин. Это в Яшнево? Верст 70 будет. (*Пауза.*) Вот и кончилась жизнь в этом доме...

Варя (*оглядывая вещи*). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... Больше уже не будет...

Лопахин. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставлю Епиходова... Я его нанял.

Варя. Что ж!

Лопахин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза...

Варя. Я не поглядела. (*Пауза.*) Да и разбит у нас градусник. (*Пауза*). *Голос в дверь со двора.* Ермолай Алексеевич!..

Лопахин (*точно давно ждал этого зова*). Сию минуту! (*Быстро уходит.*)».

О чем говорит эта сцена? Вновь, как и в прошлый раз, слова не сообщают нам ничего примечательного. Варя делает вид, что что-то ищет, Лопахин также произносит какие-то незначительные фразы; — более того, можно сказать, что словесный смысл развивается как-то явно невпопад.

В образе в это же время — большое напряжение. Читатель или зритель осознает это, получает смысл по каким-то иным каналам. Происходит и не может произойти объяснение, решается судьба двух людей.

Откуда появилось это дополнительное к словам или, лучше сказать, главное содержание? Чем оно выражено? Очевидно, что словесный язык здесь только закрепляет, удерживает в себе некий другой язык, иные смысловые конструкции. При этом важно подчеркнуть, что здесь дело вовсе не только в чеховской любви к «подтексту», хотя его «подводное течение», или «второй план», конечно, яснее выделяют для нас образ как образ и потому удобны для наблюдения. Здесь выступает в действие общий закон художественной литературы, который состоит в том, что образ подчиняет себе язык и превращает его в своего рода коридор для сообщения со своим собственным смыслом. И содержание и форма образа — в их единстве — используют язык как материал.

Синтаксическая цепь, попадая в такие условия, как бы становится сверхпроводимой. Мы узнаем через нее не только то, что говорится, но прежде всего то, кто говорит, зачем говорит, какие влияния и какие последствия перекрещиваются в данном событии. Она опоясывает образ и пропускает сквозь себя особый художественный смысл. Тем самым, однако, язык становится и в чем-то сопричастен художественной форме. Какая-то часть формы самого образа действительно запечатлевается и отпечатывается в нем; служение художественной идее не проходит для него бесследно. Он подвергается особой эстетической переработке, сокращается, сжимается, растягивается, рождает новые слова, располагается в необычном порядке. При этом становясь художественной формой, язык приобретает какие-то новые внесинтаксические и внеграмматические свойства.

Возьмем пример из Достоевского. Писатель изображает внутренне сосредоточенного, самоуглубленного в себе фанатика, полуманиака, в котором живет одна единственная идея, опустошающая мозг. Речь его прояв-

ляет как образная форма тот характер, который хочет обрисовать нам художник. «Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить. Молчи, ты не поймешь ничего». В ответ на вопрос, почему он так странно говорит, этот, по выражению одного из геросов, «отрывистый человек» бросает: «Разве я неправильно? Не знаю. Нет, не потому, что за границей. Я так всю жизнь говорил... Мне все равно».

Мы замечаем тут, во-первых, что содержание, смысл коротких высказываний Кириллова важны для нас не как абстрактная мысль, с которой следует считаться или не считаться, но являются выразителем его душевного состояния. Смысл слов ставится в зависимость от целого, подается через взаимоотражение со всем остальным и воспринимается в ином, образном качестве. Во-первых, нас поражает резкость, усеченность, искорканность его речи; наличие каких-то провалов, отсутствие связей, недостаток слов. В этом именно месте и просвечивает наружу собственно художественная форма. Вся странность и неисправность его речи ничего не добавляет к смыслу, заключенному в словах; зато она очень многое говорит нам языком образа.

Точно такие же функции выполняет в произведении и авторский язык. С одной стороны, он — материал, в котором воплощаются разные образные средства. С другой — он испытывает сильнейшее воздействие общей художественной идеи и, изменившись в индивидуально-неповторимый слог, сам получает права на образную впечатляемость, т. е. становится подобным же художественным средством. Так, например, изящество и ритмическая острота пушкинской прозы ничего не добавляют к их синтаксическому, словесному смыслу. Они входят составной частью в общую атмосферу пушкинского образа, придают ему чувство легкости полуслушного и беззаботного преодоления материала, — создают впечатление превосходства над убогим предметом живописания, столь свойственное Пушкину и его немногочисленным друзьям, которые «гордо думали, что качества их слушателей вознаграждают за количество»³⁰; наконец, они отражают характерное для всего пушкинского эстетического мира стремление к гармонии, устранению разлада и разрешению противоречий. На это, приблизительно, настроена безупречно ясная и сухая пушкинская речь.

Другими словами, образ возвращает языку вещественность, и включает его в свою систему отражений. В нем язык восстанавливает свои забытые или играющие второстепенную роль черты и делает их смыслообразительными художественного содержания. Фонетическая, ритмическая, вообще «осязательная» сторона слова, которая не имеет большого значения при передаче логического смысла, выдвигается в художественной литературе на видное место. При этом, конечно, не только отдельная звучность слова, но и «материальные» свойства целых предложений, расположение и распределение больших языковых масс также начинают участвовать в многосторонней жизни образа.

Русская литература может дать нам сколько угодно примеров такого рода, когда язык, вовлекаемый в круговорот искусства, приобретает весомость и осязательность, точно выверенную. Тяжесть или, напротив, облегченность текущих друг за другом предложений, расслабление, рассредоточение или внезапное нагромождение слогов — воспринимается тут как необходимая, единственная возможность подчеркнуть стремящийся к выражению смысл; осязаемое слово как бы наносит тут последний, завершающий впечатление удар, пробиваясь к нашей эстетической способности и безраздельно завладевая ею. Так Гоголь, постепенно разгоняя фразу, удлинняя и растягивая, а вместе ускоряя течение слов, создает, описывая Акакия Акакиевича, совершенно «осязательное» чувство, заставляя нас буквально сгибаться под тяжестью слов, масса которых словно растет.

³⁰ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 134.

ускоряясь, по мере приближения к долгожданному концу, и, наконец, разряжается комическим взрывом. «Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным».

Финальный звуковой удар здесь настолько силен, что Б. Эйхенбаум, — который первым основательно изучил материальную сторону языка в русской прозе, — считал его за единственную писательскую цель и объявил, что этот «жест» дан будто бы сам для себя «независимо от смысла»³¹. Это было естественное для формалиста преувеличение и отрыв — обособление «приема», который мог быть понят только в цельном бытии образа; нет нужды доказывать, как многозначительно было подано здесь каждое слово именно в своем лексическом (а не только звуковом) смысле.

Ибо тот огромный запас значений — заранее данного содержания, — который хранится в языке, накопленный тысячелетней практикой человеческого общения, не отбрасывается образом, а усваивается и поглощается им как живительная среда — один из источников его художественного «произрастания». Литература, в отличие от других видов искусства, использует такой материал, который не является по отношению к образу чем-то пассивным, внешним, чужеродным и минимально содержательным — как глина, мрамор, краски или даже звук (который как материал уже бесспорно ближе и «роднее» человеческой душе). Словесный язык, поскольку он существует независимо от образа, есть *сам по себе* могучее средство общения; во многих видах человеческой деятельности он утвердился как главный, исключительный носитель смысла, — и этот факт накладывает на литературный образ особую печать, создавая множество взаимных «переходов» и противоречий, которыми занята современная теоретическая мысль³².

Интерес и сложность этого материала состоят в том, что образ выступает в нем как «дух в форме самого духа»,³³ точнее, может быть, было бы сказать: одна форма сознания при принадлежит другой. Т. е. материал литературного образа, язык, так же принадлежит, как и сам художественный образ, нашему сознанию; он создан и приготовлен «духом» заранее — так что образу не приходится искать для своего воплощения материала во вне, но достаточно «протянуть руку» и взять нечто очень себе подобное и закрепить в нем свое содержание. Писателю для его мысленной движущейся картины не нужно внешних красок, линий, осязательных форм, — у него есть наиболее прозрачный и наименее косный материал, язык, готовый претвориться в художественную форму, развернуть, прояснить содержание этой «картины». Литературный образ получает, тем самым, дополнительный источник отражения — наличное содержание его материала, языка. Тут получается двойное и обратное взаимодействие.

С одной стороны, образ, ища себе адекватного выражения и облекаясь языком, придает словам новое значение, наделяя их частицами своего нового, найденного писателем и неизвестного ранее смысла. С другой стороны, язык со своими «старыми» и устоявшимися значениями слов ставит перед растущим образом как будто гигантское мозаичное зеркало, в котором образ может отразить и еще раз проверить самого себя. Щедрин, например, часто прибегает к этому столкновению данного конкретного, только что открытого художником содержания со старой, застывшей «казенной» внутренностью слова.

³¹ Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1926, стр. 156.

³² См. дискуссию «Слово и образ» в журнале «Вопросы литературы» за 1959—1960 гг.

³³ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 15.

Словесная форма образа зависит, стало быть, в огромной степени от сложившегося в данном обществе состояния языка, от принятой и распространенной фразеологии и пр. Понимаемая более широко, эта проблема предстает перед нами как отношение и зависимость всего художественного сознания от уровня развития литературного языка. Ибо не вызывает сомнений, что условия, которые ставит литературе развитый или неразвитый язык, могут иметь решающее действие на ее судьбы и помогать (или, напротив, препятствовать) рождению целых художественных направлений. В современной науке этот вопрос подвергнут детальному изучению в трудах академика В. В. Виноградова³⁴.

Рассматривая литературу с этой стороны, можно установить, как именно зарождались и развивались разные художественные формы в их зависимости от языка, найти их материальную обусловленность и возможность их появления в тот или иной исторический период. Так, например, как говорит академик В. В. Виноградов, «можно предполагать наличие строго закономерного соотношения между оформлением реализма как специфически-художественного изображения и процессами образования литературных языков и стилей национальных литератур». И далее: «Реализм как словесно-художественная система в литературе того или иного народа не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка, он возникает и развивается или в связи с созданием нормы национального литературного языка и осознанием многообразия социально-речевых стилей народно-разговорной речи, или в зависимости от специфических социально-исторических условий течения этих процессов в той или иной национальной культуре — после того, как сформировался национальный литературный язык»³⁵.

Отсюда вытекает и необходимость изучения специфических языковых особенностей художественной формы, при этом — что следует подчеркнуть — именно не с лингвистической, а с эстетической стороны; лингвистика и литературоведение, соприкасаясь, имеют здесь, однако, четкую линию разграничения, на которую правильно указал Г. О. Винокур:

«Одно дело *стиль* языка, а другое дело стиль тех, кто пишет или говорит. Так, например, изучение стиля отдельных писателей, в котором обнаруживает себя своеобразие их авторской личности или конкретная художественная функция тех или иных элементов речи в данном произведении, всецело остается заботой истории литературы и к лингвистической стилистике может иметь разве только побочное отношение. Другое дело, если скажут, что в эпоху жизни Пушкина, может быть и не без его личного влияния, что существенно только во вторую очередь, звук *е* вместо *о* под ударением не перед мягкими согласными перестал обладать экспрессией книжно-поэтического языка и сохранил на будущее время лишь экспрессию церковно-богослужебного стиля речи. Это, действительно, лингвистическая проблема, но она называется не язык Пушкина, а стилистика русского произношения в первые десятилетия XIX в.»³⁶

Изучение эстетических свойств языка требует, следовательно, особого подхода и непрерывной связи со всей внутренней структурой образа.

Но в нашу задачу не входит сейчас подробный анализ языка как художественного средства; этому будет посвящена специальная глава. Как раз напротив, нам следует здесь подчеркнуть, что те внутренние ресурсы, которыми язык обладает для создания художественной формы, отнюдь не достаточны; не только в них, хотя и всегда через них, воплощается литературный образ и не ими живет художественная идея. Более глубокое

³⁴ См. В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., 1930; В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959.

³⁵ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 466.

³⁶ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, М., 1959, стр. 222.

рассмотрение показывает, что именно в противоречии между словом и богатейшим смыслом образа рождаются специфические формы, способные принять на себя весь груз «невыразимого» непосредственно словом и *не имеющего словесного имени* содержания. Если бы носителем художественной идеи был только словесный язык, то она никогда не смогла бы быть столь многозначной, укрывающей внутри себя постоянный источник новых идей; смысл ее был бы четким, однолинейным, быть может, обставленным рядом красочных примеров, но никогда не поэтически-цельным, художественным.

Классики литературы неоднократно высказывались в том духе, что слово не вмещает в себе их полного представления о мире. Мы найдем замечания такого рода у Лермонтова («Не верь себе»), у Тютчева («Silentium»), у Л. Толстого с его идеей «сцеплений» и др. К этим высказываниям нужно относиться со всей серьезностью, видя в них не только обычную у гения неудовлетворенность собственным искусством, но и объяснение и обоснование специфически-художественного мышления.

Одна из самых последних и блестящих мыслей по этому поводу принадлежит Томасу Манну. Она вложена им в уста Феликса Круля.

«Одно — слово, дешевое, истертое, лишь приблизительно рисующее жизнь, и совсем другое — живой, непосредственный, вечно юный поступок, блистающий неповторимой, несравненной новизной. Только привычка и леность заставляют нас полагать, что это одно и то же, тогда как на самом деле слово, поскольку оно должно характеризовать поступок, напоминает хлопнушку для мух, то есть всегда бьет мимо. Вдобавок, когда речь идет о поступке, существенно не „что“ и не „как“ (хотя последнее все-таки важней), а „кто“». И далее:

«Нельзя смешивать поступок с его наименованием, нельзя нечто живое, кому-то одному присущее, припечатывать обобщающим словом... Я лично, в соответствии с народной мудростью считаю, что если двое поступили одинаково, то поступки у них все же разные: более того, я иду дальше и решаюсь утверждать, что ярлык вроде „пьяница“, „игрок“ или даже „развратник“ не только не исчерпывает до конца каждый отдельный случай, но часто и вовсе не определяет его. Таково мое мнение; другие пусть судят иначе...»

Здесь очень хорошо уловлена неудовлетворенность художника абстрактно-обобщенными определениями, ходячими «клише» языка; здесь видно его желание мыслить без упрощения, ограничения, раздробления, но заодно с природой, вместе с объективным ходом вещей, в каждой точке ощущая многообразные силы, влекущие события к их собственной развязке; здесь чувствуется желание понять и учесть все отклонения и изгибы, каждый из которых при случае может быть главным, и не отдавать исключительного предпочтения одному из них — в ущерб другим, как это неизбежно делает, постоянно поправляя себя, слово. Но главное, тут названы, хотя и в другой связи, те формы, которыми мыслит художник при посредстве слова и из которых он строит художественный образ.

Ибо образ, закрепляясь в словах, движется и несет свой смысл в других крупных жизнеподобных конструкциях. Человеческий разум проявляется в нем во всем объеме, во всех слоях — от понятийных, словесных, до самых конкретных, приземленных, непосредственно контролируемых объективной практикой. Продвигаясь от индивидуального, но насыщенного «общим», случая к другому, пользуясь переходами понятий, он лепит мир, аналогичный действительному. Мысленные снимки фактов, людей, событий, „поступков“, взятые писателем в сознание как особый язык, насыщают образ не обработанной, не очищенной словом материей; эта материя, обладая собственной целью, собственным расширением и упругостью, не может слепо покориться той цели, которую ставит себе одна сила — рассудок, мышление с-помощью понятий. Образ получает известное само-

управление, находясь под наблюдением логики, и сам устанавливает внутреннее равновесие, «поэтическую справедливость».

Поставив условием правильности одной картины, ее зависимость от всех других, он организует живое взаимодействие и ищет его результат. Возникают решения — как бы сами собой — непредвиденные, непредугаданные, рожденные среди столкновений и противоборствующих начал с поправкой, которую вносит каждая деталь.

Получается такое движение мысли, которое напоминает по своей сложности реальное течение событий. Ральф Фокс в книге «Роман и народ» очень удачно применил в этой связи к художественному образу с его особым типом смыслостроения характеристику, данную Энгельсом историческому процессу. «История делается таким образом, — передает Фокс высказывание Энгельса, — что конечный результат получается от столкновения множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, чем она является, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит общий результат — историческое событие»³⁷.

Напомним читателю, что характеры в произведениях Шекспира строятся на основе подобного же «перекрещивания», Фокс замечает: «Эта неожиданность, которая в то же время не должна противоречить внутренней логике исторического события и самого характера, как раз и есть то самое, что имел в виду Энгельс, когда писал, что из столкновения индивидуальных волей возникает нечто такое, чего никто не хотел»³⁸.

Аналогия эта, в самом деле, настолько близка, что может быть принята за определение. Художественная мысль действительно приводит нас большей частью к тому, «чего никто не хотел», ибо она не доверяет абстрактному закону; она пробегает свой путь вместе с историей характера, в смене разных положений — через все скрещения и узлы по всем «параллелограммам сил» и никак не сводится к равнодействующей прямой. В искусстве, говорил В. И. Ленин, — «*весь звездь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*»³⁹.

* * *

Отсюда становится понятным, почему образ избирает своим главным средством не синтаксис и не логический строй языка. *Жизнеподобное течение мысли требует жизнеподобных форм выражения.* Так внутри слов и предложений появляется сюжет — соответствующий событиям жизни; так последовательность и взаимосвязь художественной мысли начинает обслуживать композиция; так ее мнение о человеке начинает выражать характер и т. п. Все эти категории содержательной формы, переливаясь друг в друга и взаимодействуя внутри себя, создают то целое, которое и составляет образ. Они суть главные средства. «Вот это — замечает в своем дневнике Л. Толстой, — то, что записано в памяти без имени и названия, то, что соединяет в одно разные лица, предметы, чувства, вот это-то и есть предмет искусства»⁴⁰. В нем тысячами жизненных сцеплений, отобранных и обращенных для сознания в «язык», идет развитие художе-

³⁷ Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1960, стр. 170.

³⁸ Там же.

³⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 141.

⁴⁰ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 54. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 36.

Между прочим, это и «предмет» литературоведения, поскольку наука о литературе изучает собственно художественные формы, а не языковый материал как таковой. Об этом очень точно сказал в одной из своих статей Г. О. Винокур: «Установление тех конечных значений, которые как бы просвечивают сквозь прямые значения слова в поэтическом языке, — задача для самого языковедения непосильная: это есть задача толкования поэзии» (Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 247).

ственной идеи; причем эти сцепления выступают как сугубо индивидуальные, фиксирующие конкретность фигуры; если бы мы попытались пере- считать их, то повторился бы опыт поэт^{ик} XVIII в., которые разрастались в чудовищные списки приемов, не поддающихся запоминанию.

Однако, с точки зрения внутренних противоречий искусства, интерес- ным является как раз другая сторона, а именно, способность этих жизне- подобных форм все более удаляться от жизни. В них есть тенденция к утрате жизнеспособности, потере непосредственности; они могут забываться как нечто живое и превращаться в прием, конструкцию, наконец, стано- виться *знаком*. Это процесс, в котором очень трудно уловить точное время упадка. Содержательность той или иной художественной формы может приобрести черты омертвления, приблизиться к формальной схоластике, хотя где-то посередине этого течения она выступает как высший расцвет, прекрасное и человечески-осмысленное преобразование действительности в нужном для человека направлении. Иначе говоря, между формой и со- держанием наблюдается не только единство, но и *борьба*.

Мы можем увидеть ее как внутри отдельного образа, так и в перспек- тиве истории. Применительно к частному случаю (сознание художника) ее превосходно описал Бальзак в рассказе «Неведомый шедевр». В этом произведении изображен старый мастер, гениальный живописец, решив- ший преодолеть невозможное и добиться в своей последней картине — своего рода завещании — высшего совершенства. В полном уединении, ценой огромного напряжения сил он буквально сражается с самим собой, стремясь очистить форму своего творения до уровня тончайшей, бестелес- но-световой игры. И вот, наконец, когда он решается показать свой ше- девр избранным ценителям, собрат^{ьям} по искусству, то перед глазами их предстает безобразное смешение красок. На месте обещанной «Нуазезы» они видят беспорядочную пляску цветовых пятен, линий, полутонов. С глубоким удовлетворением созерцает старый художник свою картину; зрители не видят ничего.

Трагическое противоречие, в котором оказался бальзаковский Френхо- фер, есть проявление диалектики формы и содержания. Внутренняя мера искусства требует, чтобы формы его оставались специфическими, много- значными, индивидуальными, сохраняли жизнеспособие «сцеплений»; вме- сте с тем, стремясь к обобщенности, рисунок постепенно обращается в иероглиф, иероглиф — в знак. В каком-то смысле этот путь неизбежен, но полезен он только тогда, если выработанный знак становится достоянием общества, всеобщим держателем смысла, как это случается со словом. Художник же, упоенный происходящим лишь внутри него процессом упро- щения и сгущения смысла на все меньшем и меньшем пространстве, может незаметно потерять контакт со зрителем, читателем и пр., наслаждаясь этим мнимым совершенством только для себя. Форма художественная пере- растает в форму другого языка; этот последний «язык», не имея всеобщно- сти, лишится всякого содержания. Получится что-нибудь вроде «Квадрата» Малевича или пресловутой «Дыр-бул-щыл» Крученых.

Для литературного образа этот путь перерождения особенно опасен потому, что, как уже отмечалось, его собственные формы трудно различимы, имеют духовное движение и при невнимательном взгляде легко могут сойти за предмет описания⁴¹. В этом случае они способны не только отми- рать или превращаться в сухие приемы, но и вообще исчезать из поля зре- ния художника. Единственной формой писателю кажется тогда материал, словесный язык, и весь свой талант он растрчивает на эстетическую обработку слова. Типичным примером такой изнурительной борьбы со стихией языка может служить Хлебников.

⁴¹ Так и рассматривают их сторонники так называемой «лингвистической сти- листики». Язык для них «форма», которая передает «жизненные характеры», «об- стоятельства» и пр.

Но изолированный образ или даже отдельный писатель дают нам представление только о наличии противоречий; мы наблюдаем их так или иначе спаянными в цельное ядро. Единство преобладает над распадением, несмотря на непрерывную борьбу внутри художественных монад. Для того, чтобы видеть реальное отделение формы, нужно привести бальзаковский конфликт в движение, столкнуть его с места и посмотреть, как он разрешается в истории.

Любая развитая литература покажет нам процесс формообразования на всех стадиях — от свежей жизнеподобной мысли до твердых, омерзительных схем и обратного возобновления жизнью. Участником такого процесса был, например, и автор «Неведомого шедевра». Если его предшественник и современник Стендаль заявлял, что «по мере того как полуглупцы становятся менее многочисленными, значение формы уменьшается»⁴², демонстрируя своим презрением пришествие новой литературы, то сам Бальзак предлагал уже «пройтись ножом» по романам Стендаля, ибо, как он говорил, Стендаль писал, «как птицы поют»⁴³, и пренебрегал совершенством отделки. Еще дальше, как известно, пошел в этом направлении Флобер, достигший критической точки в гармонизации форм, — пределе, за которым начиналась война со словом. Стиль Флобера, его слог, описания, построение фразы действуют как бы сами по себе, независимо от сюжета, содержания, темы и персонажей. Это означало уже, что возможности данных форм были исчерпаны. Стоило их оторвать теперь от индивидуального случая, начать культивировать и оберегать от «инородного» вторжения реальности, чтобы наступил распад.

Эти циклы или исторические колебания форм от жизнеподобия до конструкции и обратно совершаются, разумеется, неравномерно и зависят от многих причин. Так, давно было замечено, что излишняя формальная изощренность свойственна писателям реакционным, представителям уходящей с исторической арены идеологии. Очень остро это проявилось, например, в русской литературе на рубеже XIX и XX вв. Но нам важно сейчас подчеркнуть следующее: только историческое движение литературы способно отделить от произведения форму как чужую и сделать ее доступной наблюдению.

Формой становится та часть художественного содержания, которая способна отъединиться, обособиться от конкретного образа, принять расширительное значение и применяться к образам другим.

Это не значит, что она должна сразу потерять содержательность; такое толкование было бы не только слишком простым, но и грубо неверным. Она не перестает, будучи уже формой как формой, нести определенный смысл. Но та индивидуальная природа образа, которая составляет художественную ценность, начинает понемногу утрачиваться в ней по мере приобретения всеобщности; чем шире, чем закономернее становится форма, тем больше теряет она в содержательности, тем меньше будет в ней духа «сопряжений». Становясь всеобщей и получая как будто более обширное поле действия, она лишается многозначности, приближается к однолинейной фигуре, выступает как умозрение. Такие отделившиеся в ходе истории и получившие самостоятельность формы (например, литературные жанры) имеют сами по себе минимум конкретного образного содержания, выполняя роль неких строил в художественном здании.

С другой стороны, отделение это совершается, конечно, не даром и не из простой прихоти подражателя. Если форма повторилась, стала появляться чаще и, наконец, стала каноном, значит этому были свои причины. Отделившаяся форма может обрести свое собственное содержание, обобщенно-эстетическое, не связанное с конкретным образом. Она будет во-

⁴² «Литературные манифесты французских реалистов», стр. 45.

⁴³ «Бальзак об искусстве», стр. 437.

площадь в себе общий вкус, художественную идеологию эпохи — не весь, разумеется, какую-то часть. И это обеспечит ей широкое распространение. Возникает новый прием, жанр или вид, удовлетворяющий запросам многих читателей и удобный для многих художников сходного направления. Так в русской литературе 40-х годов XIX в. родился «физиологический очерк». В этом общелитературном значении известный вид получает название и закрепляется как собственно форма, готовая к соответствующему наполнению — благодаря своему содержательному родству с предметом. Но и здесь существование ее как таковой крайне непродолжительно. В руках подлинного художника она снова перестает быть формой, потому что изменяется до неузнаваемости. Конструкция рушится и перестраивается в соответствии с потребностями индивидуального образа; критики и литературоведы начинают спорить, к какому жанру его отнести, подтверждая тем самым живость и художественность произведения. Так, например, «Война и мир» это не эпопея в смысле других эпопей, и не роман в смысле других романов; это, сказал сам Толстой, «как Илиада», но все же и не «Илиада». Это «Война и мир».

Таким образом, даже литературный процесс может только временами показывать нам «чистую форму» — и то лишь затем, чтобы немедленно поглотить ее в недрах нового художественного содержания. Формой может стать любая сторона, любая часть художественного произведения, стоит лишь ей постепенно выделиться — ради нужд литературного развития — в нечто общезначимое, общераспространенное. Формой способна быть, например, такая, казалось бы, чуждая всякой нивелировке категория, как характер (это особенно хорошо видно в драме, где он успел получить установившиеся виды — «амплуа»). Формой способен стать известный тип композиции — какое-нибудь «обрамление» и т. п. Но все эти имеющие названия конструкции при ближайшем рассмотрении играют в конкретном образе очень небольшую роль; они быстро растворяются, пропадают в той индивидуально-неповторимой, переменчивой форме, которую художник создает для своего образа из непрерывного потока «сцеплений». И эта действительная форма является таким же продуктом творчества, как и все содержание образа.

Трудность изучения этой формы именно в том и состоит, что всякое выделение в ней больших конструкций есть незаметное умаление, отдаление и огрубление содержания; как раз там, где мы замечаем ясно видимое «средство», наблюдается временная застойность, консервация и распрямление художественной идеи. Никогда не следует забывать, что сюжет, композиция, характер и вообще любые категории, найденные в образе абстрактным отвлечением, есть всего лишь логический снимок, а не самый инструмент художественной мысли. Никакие определения не исчерпают их разнообразия. Исследователь всегда должен будет рассмотреть вопрос, что это за композиция, что за сюжет, т. е. неизбежно войти в анализ художественного содержания со всеми его извилинами, пролагающими путь новой формы. Так внезапные изломы в характерах у Достоевского скажут нам больше, чем то, что произведения его написаны от первого лица, относятся к классу романов и т. д.

Опыт современной литературы также подтвердит при этом, что старое единство формы и содержания, установленное как закон искусства много веков назад, остается незыблемым. Правда, что XX век внес в это единство существенные коррективы. Одно из направлений художественной мысли, изменяющих прежние соотношения внутри образа, сказалось, в частности, в том, что кончилась эра стихийного произрастания форм; ушло то время, когда образы как бессознательные организмы воспроизводили эти формы внутри себя и сохраняли их для будущих поколений. В среде художников явились экспериментаторы — люди, желавшие обогнать литературный процесс; они наводнили литературу опромным количеством

форм, заготовленных заранее, впрок и рассчитанных на выражение общего состояния мира. «Новые же художники, — заметил свидетель раннего модернизма Толстой, — придумывают технический прием и тогда уже подыскивают мысль, которую насильственно в него втискивают»⁴⁴.

Этот болезненный симптом означал наступление в искусстве глубоких перемен, связанных с общим кризисом буржуазной идеологии. В то же время он указывал и на назревшую необходимость восполнения художественных средств для более глубокого изучения современности. Формы литературы XIX в., несомненно, изживали себя; сами классики ощущали нечто вроде избыточного совершенства, законченность своего искусства. Чехов, например, в последние годы жизни так скрупулезно, и казалось, бесконечно отделял свои рассказы, что друзья его шутя говорили: надо отбирать у него рукописи, а то он оставит только то, что герои любили, женились и были несчастны. «Послушайте, — отвечал А. П., — ведь так же оно в сущности и бывает»⁴⁵. Это свидетельствовало уже о завершенности и замкнутости в себе старого художественного мира. Продолжить его — в том же направлении и теми же средствами — было невозможно; Горький недаром писал тогда: «Читал „Даму“ Вану. Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм!»⁴⁶.

Однако отсюда еще не следовало, что предлагаемый модернистами культ формы способен был разрешить этот кризис. В русской литературе начала века и в советской литературе 20-х годов не было недостатка в виртуозах пера, специалистах по форме, влюбленных в «самовитое слово»; и тем не менее, эта отделенная персонифицированная форма так и осталась вне большой литературы. В лучшем случае эти люди были своего рода «тренерами» настоящих мастеров, как, например, Лев Лунц, теоретик «Серапионовых братьев», что касается таких, как Шершеневич, заявивший в манифесте имажинистов « $2 \times 2 = 5$ »: «...нам смешно, когда говорят о содержании искусства»⁴⁷; или таких как «ничевоки», решившие «очистить поэзию от навозного элемента жизни»⁴⁸, то от них, действительно, не сохранилось «ничево».

Факты эти достаточно известны. Они говорят о том, что только художник, подобный Маяковскому или Горькому, несущий с собой новое содержание, способен был начать новый этап в искусстве, подготовленный и настоятельно требуемый самой эпохой. Разумеется, процесс рождения этого нового искусства не проходил без мучительных поисков новой формы и большого труда по овладению ею. В стихах самого Маяковского мы встречаем множество таких следов борьбы формы и содержания; в них можно видеть, как мелкие, самодовлеющие образы, словесные находки, сталкиваются, теснят друг друга, стараясь сомкнуться в единый образ. Мы чувствуем, как какая-то колоссальная сила сдвигает их с места, приводит во вращение эти слова, которые не всегда гладко укладываются друг подле друга, торчат иногда каким-то своим боком в сторону, оставляя излишества или нечеткости смысла, например:

Разворачивайтесь в марше!

Словесной не место кляузе.

Тихе, ораторы!

Ваше

слово,

товарищ маузер!

⁴⁴ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 8.

⁴⁵ А. П. Чехов. Литературный быт и творчество». Л., 1928, стр. 385.

⁴⁶ А. М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 112—113.

⁴⁷ Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. От символизма до «Октября» (литературные манифесты). М., Новая Москва, 1924, стр. 75.

⁴⁸ Там же, стр. 91.

Очевидно, что слово «кляуза» подходит сюда не целиком, что оно взято сюда и ради рифмы, оно не вполне органично, — но все это тонет в общем стремительном течении ритма.

Эти остатки творческого труда, борьбы формы и содержания в поэзии Маяковского не только не умаляют, но, напротив, подчеркивают грандиозность новаторских задач этого реформатора литературы — и оттеняют новый, созданный им эстетический сплав.

Ибо новейшая литература показала, что формы как таковые претерпели серьезные изменения, что соотношение формы и содержания, их качественный баланс не остался тем же, что и прежде. В творчестве разных художников-реалистов и представителей социалистического реализма эти закономерности проявляются по-разному.

В ряде художественных произведений XX в. заметно, что границы жизнеподобия форм раздвигаются. В них стало все меньше требоваться сходства с непосредственным течением жизни. Аналогия или вероятность, установленная Аристотелем, становилась все шире. Художественные формы стали переживать глубокое влияние «второй природы», созданной человеком вокруг себя, приобрели какой-то новый, демонстративно независимый облик, в котором чувствовалось желание изменить и переделать существующий мир. Эти художники как бы стремятся преобразовать и предварить развитие человека — в карикатурных, гротесковых, фантастических, просто подчеркнутых формах. Субъективный, действенный фактор неизмеримо возрос; писателю словно хочется как можно скорее внедрить свою волю в самодвижущийся поток бытия, и это стремление резко изменяет очертания его искусства; приемы художественного овладения жизнью все дальше уходит в этих случаях от самой жизни, превращаясь в специализированные инструменты исследования; образ как бы раздвигается (а иногда и рвется) на пассивную, полуфабрикатную массу и острые, почти что рассудочные полосы анализа, рассекающие ее по всем направлениям, в поисках решающей формулы и возможностей ее изменения. Драмы Брехта и Маяковского могут служить примером такого пути создания нового эстетического мира.

Но вместе с обострением («заострением» говорил Л. Толстой) и спецификацией формы только возрастает ее зависимость от содержания; вместе с отдалением все большее значение приобретает связь. Эта связь утончается, сужается, вытягивается сотнями нитей (взамен прежнего совпадения) и получается тем более напряженной, что смысл, который требуется передать, весь совмещается на этих узких переходах; они светятся и сверкают, как вольфрамовая нить, создавая необычайную яркость этого нового искусства. Но они же угрожают и каждую секунду распасться, потеряв то, ради чего создавалась вся эта тонкая конструкция образа. Участие рассудочного мышления становится максимально большим, и художнику нужно постоянно следить за тем, чтобы дозы этого облучения не превышали ощущаемой им меры; иначе взаимоотражение, многозначность единичности пропадут и обратятся в публицистически однолинейную «чистую» мысль.

* * *

Не менее прочно, чем форму и содержание, связывает художественный образ *познание* и *оценку* действительности. Правда, при желании можно их отъединить или даже противопоставить друг другу; и в этом случае мы также заметим, что слабое в художественном отношении произведение с большей легкостью и простотой поддается такому делению. Но если мы попытаемся определить, чем нас привлекает, например, образ Татьяны — то, справедливо говоря о том, что в Татьяне «нашли отражение» такие-то и такие-то «черты» и что Пушкин хотел высказать с их помощью какую-

то свою заветную мысль (которую также можно определить), мы все время должны помнить: ни эти «черты», ни пушкинская мысль не дошли бы до нас, если бы не было создано Татьяны. Вобрав в себя и то, и другое, и третье, образ Татьяны приобрел неподменное, невыразимое никакими словами обаяние, подобное тому, каким мог бы обладать живой человек, — и только так, через свою неповторимость, получил он ту силу воздействия, которая «преодолевая равнодушие» (Толстой), способна «проникать» и внушать читателю нужные сведения вместе с их оценкой.

Свойства художественного образа никак не сводимы к свойствам составных его элементов; познание и оценка отличаются в этом смысле от искусства еще больше, чем кислород и водород от воды.

Поэтому не точно было бы, например, сказать, что художественный образ есть не только познание, но также и приговор действительности, так как при такой формулировке возникает впечатление, будто в образе имеется какое-то сочетание и сосуществование — «реальный факт в свете идеала», — тогда как на самом деле эта связь сложнее, ибо в образе происходит образование мыслительного «организма». Простое же сочетание факта и идеала не дает нам действительного понятия об образе, потому что вся суть состоит именно в произрастании, в саморазвитии художественной клетки, которая продолжает свой рост самостоятельно, поглощая факты и идеал, едва лишь будет найден их особый принцип связи.

Крайне неплодотворным было бы поэтому спорить о том, что преобладает в искусстве — познание жизни или ее оценка (такие споры велись у нас в 20-е годы между А. Воронским и критиками журнала «На посту»). Мы должны здесь отметить, что если мы хотим проникнуть в образ средствами анализа, нам нужно учитывать всю специфичность изменений, которые претерпевают в нем познание и оценка.

Что познает писатель? Совсем не только тот предмет, который находится перед ним и который он непосредственно наблюдает. Мопассан говорил, что художник должен смотреть на огонь, если он хочет описать пламя, до тех пор, пока он не увидит там чего-то такого, чего еще никто и никогда не наблюдал. Это так, но этого мало. Как показывает опыт, писатель должен увидеть в этом огне и то, чего, собственно, в нем нет — по крайней мере в момент созерцания — пылающие города, лесной пожар, раскаленные врата ада. Художник извлекает из своего поля зрения — из единичной ситуации — всеобщее родство и связи, которые лишь самым отдаленным образом касаются его непосредственного предмета. Это познание, столь отличное от научного, происходит тем способом, о котором говорит Шекспир в прекрасном русском переводе Тютчева:

Любовники, безумцы и поэты
Из одного воображенья слиты...
Тот зрит бесов, каких и в аде нет
(Безумец то есть); сей, равно безумный,
Любовник страстный, видит, очарован,
Елены красоту в цыганке смуглой.
Поэта око, в светлом иступленьи,
Круговращаясь, блещет и скользит
На землю с неба, на небо с земли —
И лишь создаст воображенья виды
Существ неведомых, поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Теням воздушным местность и названье.

Художник отражает, следовательно, что бы он ни познавал, целостность жизни и, как бы обгоняя движение материи, восполняет недостаточность наличных, механических связей живым, органическим сопряжением всего

существующего. Его познание поэтому, при всей конкретности, имеет универсальный характер и вскрывает, через всю текучесть жизни, ее аналогичное, внутреннее единство, весь хаос и всю гармонию бытия, — так что очень часто нельзя с достоверностью сказать, что именно вот *это*, и ничто другое, познает тот или иной художественный образ. С образом мимолетных тучек у Лермонтова связывается образ гонимого судьбой человека. Гоголь видит в птице-тройке целую Россию, а художники, подобные Данте, Шекспиру, Достоевскому, с особой очевидностью поднимают так называемые вечные мировые проблемы, которые находят свой отклик у всех народов во все времена, — к каждому из них могут быть применены слова Р. Роллана о Бахе: «сын вечности, носитель прошлого, настоящего и будущего».

В художественном образе так осваивается мир, что его познание нельзя ограничить конкретным временем и пространством, данными обстоятельствами и наличным объектом отражения. Если писатель был художником, т. е. мыслил образами, то ему даже намеренно не удасться избежать этого широкого познания. Щедрин, например, думал, что его произведения слишком «проникнуты современностью» и что в будущем они будут иметь значение лишь как «иллюстрация этой современности»⁴⁹. Оказалось, однако, что это совсем не так; образы его только проявились, а значение их предстало перед читателем в еще более сложном и остром виде. При этом ни Щедрин, ни другие классики, конечно, не стремились к абстрактным и вневременным «сущностям» для того, чтобы достигнуть всеобщности, наоборот, все в них было реально и до предела злободневно, — и тем не менее закон художественной мысли исполнился, и точное, закрепленное за определенным местом и временем познание превратилось во всеобщее, углубленное видение.

Точно так же обстоит дело и с оценкой, приговором, которые, обладая часто вполне определенной конкретной направленностью, приобретают в образе и очень широкое общее значение некоего «высшего суда». Нерасторжимое противоречие, в котором движется художественная мысль, всегда приводит к различным толкованиям и спорам. Но это не значит, что в ней отсутствует оценочный критерий и что искусство по своей природе «аморально», как это стремился доказать Брюнетьер, сбитый с толку многозначностью образа⁵⁰.

Напротив, образ у больших настоящих художников — это единственная область, которая давала самое конкретное и осязаемое торжество «высшей морали» в классово-антагонистических обществах, сменявших друг друга на протяжении человеческой истории.

Далекий общечеловеческий идеал, не имевший в действительности реальных сил для своего претворения, всегда находил себе приют в художественном образе — воображаемом конкретном овеществлении — и превращал художников в своего рода «немедленных социалистов», упорно настаивавших на его выполнении. Все это делалось возможным только потому, что гармоническая структура образа, не позволявшая «распрямиться» и абсолютизироваться в какой-либо своей стороне (ибо в противном случае погибало взаимоотражение, многозначность смысла, художественность) — как бы предвосхищала структуру будущего гармонического коммунистического общества и делала поэтов «певцами грядущей демократии». Гуманизм художников, хотя и получал во всяком прогрессивном течении мощный толчок и опору, становился оптимистическим, все же никогда (до марксизма) с ними полностью не совпадал — подобно тому, как

⁴⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIII. М., Гослитиздат, 1933—1938, стр. 263.

⁵⁰ См. Брюнетьер. Искусство и нравственность. СПб., «Современные проблемы», 1911.

не совпадал Пушкин с идеологией декабристов или Мильтон с идеологами английской буржуазной революции.

Отсюда же нередко вытекало то странное, на первый взгляд, противоречие, которое заставляло художников говорить удивительно беспомощные и абстрактно «добрые» слова, когда они пытались сформулировать свою мораль в общепринятой системе понятий — вроде того, например, как Толстой собирался, по его словам, написать о декабристах и Николае I, что все, мол, «были правы». Однако чуть лишь вступал в дело образ, как тот же Николай выступал у Толстого чудовищным негодяем, несмотря на то, что параллельно была показана неспособность и невозможность его быть другим или действовать иначе.

Образ, стало быть, не только не лишен критерия ценностей, но, напротив, дает его с наибольшей сложностью, многосторонностью и исторической перспективностью. Это тот самый «божий суд», которым грозил Лермонтов «наперникам разврата» и который, принимая подчас религиозную оболочку, служил в прошлом для многих художников ориентиром среди запутанного мира людских отношений: вынуждая их быть противниками «необходимого зла», глядеть на существующий кодекс морали взглядом «дикаря» и т. п. — словом, ставил их в тот сложный комплекс взаимоотношений с общественными критериями ценностей, который невозможно учесть в единой формуле и который нуждается всякий раз в конкретно-историческом исследовании. Такое исследование обычно показывает, что в пределах общего гуманистического идеала образ, как правило, обладает множеством предпосылок для разных оценок и часто служит полем их столкновения. Так, Тургенев, создавший Базарова, глядел на него (когда ему приходилось выступать в качестве публициста) глазами либерала, Антонович — с искаженно «демократической» точки зрения, Писарев принимал его полностью и с восторгом как собрата по «реалистическому» мирозерцанию, но сам Базаров выносил себе логикой своей жизни несколько иной «приговор», не совпадающий ни с одной из спорящих сторон.

Рассматривая оценку в образе, мы обязаны, следовательно, помнить о ее специфичности, так же, как и при рассмотрении образного познания. Специфичность эта должна осознаваться и критикой, ибо в противном случае возможен целый ряд недоразумений, вроде того, например, каким является оценка «Степи» Чехова Н. К. Михайловским. Этот тонкий и пропагандистский литератор говорил, что во время чтения чеховской «Степи» он «точно видел силача, который идет по дороге сам не зная куда и зачем»⁵¹. Тем самым давалось понять, что настала пора для Чехова принять народническую точку зрения и получить «ясный» критерий оценки, которого писатель был якобы лишен. Между тем, критик, конечно, заблуждался. Оценка действительности в «Степи» была — и несравненно более богатая, чем это представлялось народнику — с той лишь, правда, разницей, что, как говорил сам Чехов по поводу уже другого своего произведения, «в моей повести не два-три настроения, а целых пятнадцать»⁵². Читая Чехова, нужно отдаваться действию образа, доведенного до тончайшего совершенства, — только тогда будет полностью осознана его непредвзятая оценка и понята та «прелесть», которая вся «в неудовимом, глубоко скрытом аромате» (Станиславский)⁵³. Точность и ясность такой оценки отличаются от точности и ясности, требуемой в научном рассуждении; там она связана с четким ограничением и однозначной определенностью; в искусстве — с максимальной широтой и многогранностью смысла. «Чем более вероятно сообщение, — пишет известный кибернетик Н. Винер, —

⁵¹ «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество», стр. 98.

⁵² Там же, стр. 162.

⁵³ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 270.

тем меньше оно содержит информации. Клише, например, имеют меньше смысла, чем великолепные стихи»⁵⁴.

Но установить простое отличие познания и оценки от того, во что превращаются они в художественном образе, еще, разумеется, очень мало. Нужно понять, как и почему они изменяют свое лицо и что же именно поднимает их единство на высоту иного качества — художественного «аромата». Здесь важен самый принцип связи, способ совмещения. Мы уже говорили о нем выше, касаясь других сторон образа. Главное тут остается прежним — образ объединяет свои сведения, свое «знание» не по расширенным понятиям, областям и отраслям, а вокруг индивидуальности — положения, события, лица. И эта особенность далеко не формальна. Даже соблюдение только этого первого условия может сделать произведение художественным. Очерк, например, принадлежит к таким «пограничным» художественным жанрам. Его «познание» и «назидание» сообщаются читателю через единичный случай, и эта неповторимость уже требует для своего воплощения приемов искусства. В нем нет, однако, самостоятельного открытия (знания почерпнутого у кого-то с целью популяризации), которое достигается художником только способом взаимодействия — т. е. привлечением с помощью фантазии новой индивидуальности для особого «прозрения» первой. Этот последний акт творчества и переводит все накопленное знание во взаимодействующую цельность. Все дело заключается теперь в том, чтобы сведения эти питали *новую* индивидуальность, различались в ней как действия единого организма, а не независимые самостоятельные «отрасли», имеющие каждая свой закон и не считающиеся в своем саморазвитии с *личностным* началом. Объективность образа поэтому субъективна по самой своей природе и не может существовать иначе, как в преломлении через индивидуальную («мимолетную» с точки зрения закона) потребность. Никакая широта и глубина познания неспособна вылиться в художественный образ, если не найдена эта мера сосредоточения — неповторимое, отдельное живое явление.

* * *

Стоит отметить, что этот принцип художественной мысли наиболее соответствует ее главному предмету — человеку. В первой главе нашей книги уже рассматривался вопрос о том, что человек в искусстве берется во всей его целостности, а через него входит в образ и все «общинтересное», так или иначе его касающееся. Здесь же нам нужно подчеркнуть обратную связь, а именно то, что структура образной мысли воспроизводит в своей целесообразности человеческий организм. Образ как духовная форма удивительно жизнеподобен и близок человеку, в то время как научные формы более соответствуют в своем строении законам неживой физической природы. Можно, видимо, сказать и так, что образ есть наиболее человеческая форма освоения действительности, тогда как понятийная логика более подходит для всего мира «деловых связей», если предположить, что он мог бы мыслить сам о себе. Всякий разрыв — повторим это еще раз — этих двух форм, конечно, грубая ошибка и идеализм; нельзя не видеть их сильнейшего влияния друг на друга, проникновения и согласования, больше того, невозможность существования одной из них без другой — и все-таки различие их по качеству отражаемого предмета несомненно. Вот почему, разумеется, человековедение как таковое с давних времен берет на себя искусство, ибо его гибкий инструмент был до сих пор более приспособлен для операций в человеческой душе, чем «точные» науки с их внутренним заданием подчинить все правильной системе.

⁵⁴ Н. Винер. Кибернетика и общество. М., 1958, стр. 34.

Недаром в реакционные периоды человеческой истории, когда «рассуждения» преследовались и силлогизм бывал «заперт», образ всегда становился последним прибежищем свободомыслия; он укрывал в себе то как «эзопов язык», то как полноценные большие образы великую силу революционных, преобразующих идей. Вся русская литература гоголевского периода была, по словам Чернышевского, такой отдушиной, куда устремились лучшие способности русской мысли. Образ всегда прекрасно отвечал тем широким, не укладывающимся в существующие «нормы» потребностям человеческого духа, которые ищут для своего воплощения высший, более гибкий, чуждый нивелировке принцип. Он всегда содержал в себе то, что по преимуществу *очеловечивает* внешний мир и самого человека.

В этом глубинном соответствии человека и образа кроется одно из серьезных оснований для будущего расцвета искусств — потому что с ростом власти человека над природой будет, очевидно, возрастать и распространяться на весь мир эстетическая форма освоения. Так уже было когда-то, в знаменитый период «детства человечества», — когда асимметричный ансамбль Акрополя сливался в одно с расположением окрестных гор, а золотое копьё Афины Промакос сверкало издали — с моря — и было для подплывающих к городу кораблей неотъемлемой частью природного пейзажа.

Однако, вспоминая древнее классическое искусство Греции, нам, безусловно, легче понять синкретическое значение образа, чем проявление этого же его свойства в современности. В те далекие времена сами науки считались видами искусств и находились под покровительством Муз; так Урания ведала астрономией, Клио — историей, на равных правах с Евтерпой, Каллиопой и пр. Впоследствии, когда этот хоровод распался, науки отделились и пошли своим путем, искусства также обособились и разветвились, т. е. произошла та дифференциация, которая продолжается и теперь, — перед художником встал вопрос: как возвратиться назад и «усвистить» в образе эти отделившиеся стороны жизни? Иные из них, например математика, ушли в абстрактную бесплотность так далеко, что догнать их не представлялось возможным, и даже сами математики никогда не пытались этого делать; время «*De rerum naturae*» безвозвратно ушло. Другие науки, хотя и поддавались усвоению, но слишком дорогой ценой: они требовали подчинения своему закону и выхолацивали из образа его многозначность, без которой угасала и терялась вся жизнеподобная его красота.

Отсюда приблизительно к началу XIX в. сложился современный конфликт внутри художественного сознания: настоятельная необходимость учесть разбросанные отрасли в едином организме и невероятная трудность в выполнении этой задачи. Ее можно было решить, разумеется, эстетским путем — т. е. сохранить цельность с помощью свертывания и ограничения искусства, презрительного ухода из бездушных, механических или «грязных» областей. Но это решение оказывалось мнимым и, как доказывал опыт, приводило к опустошению.

На заре XX в. Стефан Цвейг говорил, что, раз науки захватили для себя весь внешний мир, искусству ничего не остается, как погрузиться в личное «Я» и там открыть для себя новую вселенную. Это программное высказывание для буржуазного писателя нового времени было параллельно развито множеством «интроспективных» направлений, которые, личная личность объективных связей, в конце концов опустошали и разрушали ее.

Поэтому в реализме, начиная примерно с середины XIX в., выдвинулась другая тенденция — включать путем специального и усиленного изучения эти разбросанные и разобщенные сведения в личность так сказать на расстоянии, через общественный организм, соотнося этот послед-

ний с известными сторонами характера — иногда более прямо, как это было у Бальзака, иногда косвенно, отдаленно, но не менее интенсивно (Толстой, Достоевский). Прежняя непосредственность перехода от общего к средоточию в едином лице или событии сменилась более прерывистой, порой нарушаемой и сложно опосредованной связью, но принцип тяготения к единичности — как художественному ядру — не только не ослабел, но даже усилился.

Сила сопряжения, которую обнаружили образ, оказалась колоссальной: достаточно было создать какое-нибудь небольшое «ядро» нового существа, чтобы самые далекие и еле связанные с ним частицы получили отблеск художественности. Так возникали, например, романы Жюль Верна, в которых на каждую единицу фантазии приходился огромный груз «полезных» знаний; конструкция их, несмотря ни на что, держалась и, можно сказать, с честью выдержала все испытания, вплоть до наших дней.

Но, наряду с так ярко проявившейся в образе способностью «управления на расстоянии», в новейшей литературе шел и процесс поисков новых способов непосредственного и цельного отражения. Этот процесс, связанный с крушением индивидуализма и осознанием гармонизации как задачи общественной, социальной, затронул большинство классиков XX в. и оказался необычайно плодотворным. Чтобы указать здесь на яркий пример, можно взять любой из романов Герберта Уэллса в сравнении с тем же Жюлем Верном. Гигантский шаг вперед, проделанный литературой на этом отрезке пути, поражает нас. В таких произведениях, как «Машина времени», «Человек-невидимка» или «Война миров» мы не найдем ни грана пассивного балласта «знаний»; никакого иллюстрирования или популяризаторства; тот же жанр фантазии, который служил у Верна увлекательной «формой» для полезных юношеству сведений, здесь предстает сам по себе в потрясающих полусимволических картинах свободно парящего воображения — с чрезвычайно глубоким социальным смыслом внутри каждой из них, с кошмарной реальностью каждой мелочи, каждой детали. Это произошло только потому, что Уэллс осознал выдвинувшуюся проблему «очеловечивания» техники как необходимого, хотя и трудного этапа и увидел сразу — как бы впервые (т. е. через образ) — всю бездну противоречий, которая заключена в этом противостоянии человека и общества (в виде механически-машинного начала).

С другой стороны, писатели XX в. нашли способ освоения в образе таких абстрактных областей, которые имели сами по себе оценочный характер. Политика, мораль и философия вновь вошли в художественный образ, но уже не в синкретической, первоначально-примитивной нерасчлененности, а как относительно самостоятельные, развитые измерения, способные вступать с объектом отражения в многосторонний обмен. Типичным примером такого искусства может служить Бернард Шоу. Его пьесы развиваются сразу в нескольких планах — «стихийного» действия, абстрактного закона и авторского комментария, — которые постоянно перемещаются, соприкасаются и сталкиваются, образуя самые причудливые сцепления противоречий; парадоксальный строй пронизывает их сверху донизу, все вывертывается наизнанку несколько раз — иногда с намеренно-шутливой целью показать, что вообще не стоит искать лица, — а в целом получается замечательно современное, многозначное искусство.

Тот же принцип согласования различных областей становится возможным и в строго реалистическом стиле, как, например, у Томаса Манна. С каким мастерством вводит писатель философско-палеонтологическую лекцию профессора Кукука в «Признания авантюриста Феликса Круля!» Рассказ Кукука выражает излюбленные — и очень серьезные — мысли самого писателя; в то же время проходец Круль тут же по ходу действия усваивает эти мысли чисто «практически», немедленно используя полученные обрывки знаний, чтобы пустить пыль в глаза окружающим людям.

Так, красивой супруге профессора он вскользь сообщает о скелете «некого очень интересного, но, к сожалению, давно вымершего вида тапира, жившего в достопочтенную эпоху зонов», а на аудиенции у португальского короля завораживает его величество своей образованностью: «Уже болотный шпиз в эпоху свайных построек ничем не напоминал своих предков, а кто вспомнит о волке при виде спаниэля, таксы, пуделя, шотландского терьера, который словно ходит на животе, или добродушнейшего сенбернара?» Таким образом пародируется и вышучивается абстрактный, оторванный от жизни Кукук; снижается и подвергается сомнению смысл самой речи, которая теряет от этого абсолютно-достоверный научный характер, противоположенный образу; наконец, разоблачается великосветский шалопай Круль и даже его величество, восхищенный оседомленностью молодого человека. Вместе с тем серьезность мысли Томаса Манна все же не пропадает, так как она отражена во всей концепции романа, и общий художественный вывод совпадает со свободной импровизацией Кукука. Полученная система взаимосвязи, удивительно богата, непрестанно — при каждом чтении — порождает новый, не замеченный ранее смысл.

В другом романе «Доктор Фаустус» Томас Манн сначала сочиняет за своего героя письмо — своего рода исповедь — а потом заставляет его друга, филолога, дать ему подробнейший стилистический и смысловой анализ, комментируя разные загадочные тонкости, рассуждая и спрашивая; при этом сам аналитик, не ведая того, запутывает в образовавшийся психологический клубок и свой собственный характер, так что авторская идея воспринимается как живое целое, нигде не видимое абстрактно.

Научный принцип, следовательно, входит в образ, но не затем, чтобы иссушить эстетическое; наоборот, точному знанию приходится здесь подчиниться и слиться воедино со многим другим в нечто живое, растущее, единое, как жизнь. Образуются «переходные» формы; мы видим, например, как этнография, натолкнувшись на что-нибудь живое и осознав свои «сведения» в этом неповторимом, бесполезном для точной науки явлении, вдруг становится искусством. Прочитав какую-нибудь точную книгу с научным описанием нравов, мы говорим: «Подумать только, чего не бывает на свете? Какие странные люди!» И это потому, что ученый — по самому способу мысли — прежде всего дифференцирует, разобщает. Прочитав же другую переросшую в художественность вещь, например, такую, как «В дебрях Уссурийского края» Арсеньева, мы поражаемся насколько какой-нибудь старый и отсталый гольд Дерсу близок и дорог нам глубинным неожиданным родством.

При этом художники нашего времени восстановили и как будто оживили все существовавшие когда-либо способы связи абстрактной идеи и образа; получилось громадное богатство форм. В советской литературе мы встретим, например, и научную беллетристику — слегка тронутое художественностью знание — в таких романах, как «Земля Санникова» или «Плутония» Обручева; с другой стороны, тут же развивается такая фантастика, где научная идея — всего лишь отправная точка, отталкиваясь от которой художник познает мир. Таковы, например, «Аэлита» или «Гиперболоид инженера Гарина» Толстого. В то же время сохраняется, развивается и крепнет строго-реалистический принцип, чуждый фантазии как приема, где величайшая сложность дается в самой обыденной простоте. Таковы романы Михаила Шолохова, в которых остро-современное, самое общее, общечеловеческое содержание нигде не нуждается в специальном языке, нигде не прибегает для своего проявления к разработанной философии, моралистами, психологами, политиками фразеологии (напротив, иногда даже пародирует ее), а движется, светит, живет внутри каждого характера, с его совершенно произвольным и непреднамеренным «бытовым» поведением.

Иначе говоря, современное искусство, так же, как и прежде, всеми мерами стремится удержать и развить свое главное оружие — индивидуальную, неповторимую многозначность.

* * *

Мы назвали и попытались осветить здесь, конечно, лишь ничтожную часть тех единств и противоречий, которыми располагает художественная мысль. Нет сомнения, что в глубине ее таятся еще огромные резервы, которые частью уже невидимо работают на нас, частью ждут своего полного и достойного применения. Дремляющие ее возможности еще раскроются и будут поворачиваться все новыми сторонами — в ответ на запросы общественной практики. Практика эта показывает, что образ все больше и больше просачивается, меняясь и приспособляясь, но и пронизывая все своим животворящим духом, — в самые разные области человеческого бытия.

Главная единица художественной мысли — образ — продолжает будить, развивать и толкать к одновременному взаимодействию все стороны человеческого существа. Ибо в своем строении образ повторяет историю сознания. Человеческая мысль встречается в нем с той способностью природы, которая когда-то эту мысль породила и вывела на свет. Она соприкасается со своими предками, со своей собственной эволюцией. С помощью высшей формы — разума — художественная мысль приводит в движение все низшие виды; сознание как бы восходит в ней по ступеням вверх, по тем ступеням, которые уходят другим своим концом в самое здание природы, с ее собственным «языком», о котором писал Тютчев. Поэтому образ и важен для нас как непрерывающаяся связь, как ствол, который высасывает свои соки прямо «из земли». Его непосредственность противостоит в этом смысле распрямлению, которое свойственно иногда саморазвивающейся — от категории к категории — абстрактной мысли. Являясь средоточием известных законов и, одновременно, выступая как новое творение, воплощающее тенденцию жизни, образ создает ничем незаменимый микрокосм. Этот организм следует за человеком и впереди него, чутко отзываясь на все повороты его судьбы.

Н. К. Гей

Образ и художественная правда

/Художественность в широком смысле слова — основная особенность искусства, неразрывно связанная с его образной природой./ На первый взгляд может показаться, что говорить о художественности — значит говорить о литературе вообще, обо всем сразу и ни о чем в особенности. Но это не так. Если рассмотреть, каким образом и в силу каких причин художественность исторически возникла как необходимый результат и неотъемлемое качество образного мышления, то можно отдифференцировать это качество искусства от образной специфики, а затем и увидеть, как в нем находит выражение эстетическая ценность произведения, его общественная значимость.

Существующие определения зачастую неудовлетворительны и недостаточны потому, что они не отражают сложной динамической совокупности моментов, вне которых творческий замысел остается нереализованным. Авторы существующих на эту тему работ обычно не видят всей сложности вопроса и пытаются определить предмет исследования не как целостное качество, а лишь как сумму различных признаков. Возникает механическое нанизывание разных свойств вместе, а также неопределенность и незаконченность перечня, когда к названным всегда могут быть прибавлены новые черты, в том или ином отношении весьма существенные. В связи с художественностью обычно говорят о правде жизни, об идейности, о народности и партийности искусства, об актуальности и современности, о типическом характере, положительном герое, широте и глубине проникновения в действительность, о выявлении существенного и закономерного, о соотношении общего и индивидуального, рационального и эмоционального в образе, о наглядности картин, простоте, пластичности, яркости языка и т. д. и т. п.) На различных исторических этапах, как известно, нормативные эстетики выдвигали подчас взаимоисключающие требования.

Столь же неплодотворна и обратная крайность — нахождение художественности в «чистом виде» путем последовательного исключения: художественность это то, что остается в произведении помимо идейности, помимо народности, эстетического идеала, типического и т. д.

Художественность не может рассматриваться по самой своей природе как сумма обособленных качеств образного мышления, но еще меньше оснований сводить ее к проблеме писательского мастерства, понимаемого как способность находить максимально удачную художественную форму для уже имеющегося в наличии содержания.

Вместе с тем было бы неверно выводить критерий художественности из соотношения изучаемого произведения с непревзойденными образцами искусства, употребляемыми в качестве эталонов. /Вряд ли вообще можно объяснить секрет художественности путем нахождения общего для всех значительных произведений искусства. /Такое отвлечение от бесконечно разнообразных и внутренне разнородных явлений породит лишь бессодержательные схоластические категории.

/Задача состоит в том, чтобы найти общее основание для определения художественности в самой природе искусства, выявить собственный предмет изучаемой проблемы и, исходя из этого, наметить разветвленную систему критериев. X

С этой целью прежде всего необходимо определить первооснову изучаемого явления, специфическое для него противоречие и подойти к пониманию исторического самодвижения данного явления, найти его внутреннюю логику и объективную закономерность. Путем изучения действительного развития объекта исследования только и можно постичь художественную природу образного мышления. Причем базисом научного определения становится осмысление того, чем было такое-то явление и чем оно стало.

* * *

Опираясь на богатые археологические, этнографические и исторические данные о происхождении искусства, можно сделать вывод, что образ как факт сознания возникает задолго до того, как становится художественным образом, а мышление образами предшествует возникновению художественного мышления, воплощенного непосредственно в искусстве.

Наскальные рисунки первобытного человека поражают верностью изображения облика животного, динамикой, своеобразной экспрессией, позировать которым подчас могут и современные художники. Для эпохи становления человеческого сознания рисунки палеолита свидетельствовали об огромных успехах познавательной и художественной мысли, столкнувшейся впервые с освоением мира в образе, а следовательно, так или иначе поставленной перед практическими трудностями передачи явления и сущности, единичного и множественного, конкретного и общего. Вот почему наряду с совершенствами, свидетельствующими о высоком уровне творческих возможностей человека, бросается в глаза и огромная дистанция между первыми художественными творениями и современным состоянием искусства.

Чтобы представить путь, пройденный от первых набросков, сделанных человеческой рукой, до памятников современного искусства, чтобы в сравнении с прошлым выявить сущность того, чем стало искусство теперь, необходимо иметь в виду следующее. Для нас навечно утрачены побуждения, которые заставили человека сделать первые пещерные рисунки, нет никакой возможности восстановить тот смысл, который вкладывался их творцом в изображаемое, понять, что он пытался сказать. Смысл изображаемого в значительной степени оказывался внеположным образу. Вернее, для нас представляется возможность говорить о наличии двойного смысла: внешнего постижения предмета изображения и «сверхсмысла», или, как мы сейчас сказали бы, идейного содержания, которое тогда еще оставалось незакрепленным в образе.

Перед нами «немой» образ, он ничего не говорит больше своего «предметного», «тематического» содержания; эмоция, ассоциация также произвольны и необязательны здесь, как и при созерцании всякого реального факта действительности. Существуют предположения об особом смысле и значении создаваемых рисунков, возможно имевших магические функции. Однако определенное смысловое содержание изображаемого еще не было закреплено материальными средствами, выходило за пределы художествен-

ной формы. Структура образа не стала еще носителем смыслового содержания. Рисунок первобытного человека показывает явление, но почти ничего не говорит об его понимании человеком.

То же самое, видимо, справедливо и в отношении песен народов, стоящих на ранних стадиях своего развития. Так, мы можем получить представление об определенном факте, например об охоте на кенгуру, но у нас почти нет никаких данных для суждения о том, как относился первобытный художник к происходящему, как его оценивал, что он хотел *сказать* изображаемым.

Праобраз передавал определенное явление, попадавшее в поле практической деятельности пещерного человека, фиксировал факт, воспроизводил реальный облик объектов, но в своем смысловом значении он преимущественно содержал неподвижное тождество: олень есть олень, охота на бизонов есть охота на бизонов ($A = A$). Жизненное содержание образа еще не стало его идейным содержанием. И далеко недостаточны соображения некоторых искусствоведов, которые сводят прогресс искусства от первобытного рисунка до современной картины к изменениям и накоплению нового качества лишь в области изобразительной техники. Созданное первобытным человеком поражает зачастую высоким мастерством и предметной верностью, но говорить на этом основании о реализме первобытного искусства значит совершенно не понимать исторического становления природы художественного образа, возникшего в результате диалектики передачи облика и сущности изображаемого, видения и понимания мира, вещественного содержания и идеи. |

Потребовались века, чтобы в искусстве закрепилось, объективно выразилось в сложном единстве содержание объекта и смысловое содержание произведения. Малая емкость образа восполнялась вначале в какой-то мере синкретизмом первобытного искусства, когда выразительная функция всемерно усиливалась сложением словесного, музыкального, танцевального образа в единое целое. В результате подчас возникало сложное действо, подчиненное обрядовому, культовому, магическому ритуалу, приводящему «дополнительное» смысловое содержание.

Для понимания движущих сил, породивших самодвижение образа, для обнаружения источника развития, необходимо учитывать, что существовало первобытное искусство, копирующее внешний мир и как бы лишенное до времени дополнительного смыслового содержания, отличного от тождественного указания на самого себя (смысл = облику), и искусство, чуждое правдоподобию, обладающее очень незначительным конкретным, вещественным содержанием, выражающее, по-видимому, мистические представления человека об окружающем и дающее пусть примитивное, но все-таки «объяснение» мира. Появившись на свет, «копирующий» и «символический» образы начинают жить по заложенным в них возможностям, и тут же обнаруживается их внутренняя противоречивость: один при всей своей «немоте» говорит о многом, и, наоборот, другой ищет для себя «говорящей» формы, определенной и доступной для понимания.

Таким образом, подвижное противоречие между обликом и смыслом — источник поступательного движения образа. Оно умирает в тождестве, но имеет и предел расхождения: когда смысл, вкладываемый в образ, улетучивается, он лишается содержания, подсказанного жизнью, и превращается в бессмысленный для непосвященных иероглиф. Вот почему подлинно художественный образ, изображая, обязательно выражает, и наоборот, выражая — изображает. *

На ранних стадиях это диалектическое единство существует в зачаточном состоянии, в свернутом виде, как бы в зерне, из которого оно будет расти и развиваться. Из диалектики изображения и выражения берут начало образы-сравнения, образы-символы, образы-метафоры, затем перерастающие в развернутые сравнения, психологический параллелизм, алле-

гории, притчи и другие все более сложные формы образного мышления. Из «немого» образа возникает образ «говорящий», наделенный синтетическим жизненным и смысловым содержанием. В ходе накопления знаний о жизни у человека происходит становление художественного сознания.)

Объяснение неизвестного с помощью известного свойственно всякому, в том числе развитому познанию; мысль и на ранних этапах цивилизации двигалась от известного к неизвестному. Отсюда берет свое начало образ-сравнение (А как В). Образ-сравнение возникает на стадии одухотворения человеком природы, наделения растений и животных силами и свойствами, присущими вовсе не им, а человеческой натуре. Звери и растения чувствуют, думают и поступают, как люди. В далекую подпочву сравнения, психологического параллелизма уходят корнями эпос о животных, аллегорические притчи, анималистические сказки. Смысловое содержание образа возникает при этом из сопоставления двух явлений, перенесения известного на неизвестное. Оно (это содержание) здесь все еще как бы извне вкладывается в образ. Так же, как и в формальной логике, предмет видит свою сущность в другом, но конкретном явлении. Это шаг вперед в первоначальном художественном мышлении по аналогии, первый этап в образном закреплении смыслового содержания.

Не менее важен для генезиса искусства и путь становления образа-символа (А не А). В подобном случае значение, смысл не вытекает из реального облика, не соответствует ему. Смысловое содержание здесь шире реальных возможностей его объективного закрепления. Образ строится на произвольной ассоциативной связи между обликом и значением, между значением и его материальным выражением.

В буржуазной эстетике до сих пор распространена концепция, согласно которой человеческая фантазия рассматривается как ничем не обусловленная психологическая деятельность, как демиург совершенно новой действительности. На самом деле как бы произвольны и случайны ни были связи различных компонентов образа, они всегда имеют определенную жизненную и смысловую мотивировку, тяготеют к объяснению мира, т. е. отражают его соответственно определенному уровню сознания.

При наблюдении поразительных явлений природы и человеческой жизни (грозы, землетрясения, смерти и т. д.) в неокрепшем сознании происходил «взрыв» недифференцированных представлений. Не имея возможности постичь увиденное в его внутреннем содержании, человек старался все-таки объяснить происшедшее, вводя в обиход догадку, предположение, сверхъестественное как гипотезу. Для аффективного преанимизма демон — это та внезапно действующая сила, о которой ничего неизвестно¹. Сначала связь между явлением и зачастую фантастическим его осмыслением устанавливалась в значительной мере произвольно в зависимости от случайного стечения обстоятельств. Затем процесс образования символического, ассоциативного образа принимал более сознательный характер. В религии он становится носителем догмы, в искусстве тяготеет к поиску, к эксперименту, к моделированию сущностных сил вещей.

Сплошь и рядом сознание шло не от реальности облика к осмыслению явления, а от предполагаемого значения к конструируемому облику, в результате чего возникали многочисленные кентавры, сфинксы, циклопы, грифоны и т. д. Причудливое сочетание достоверного и вымысла в подобных образах свидетельствует о силе творческого сознания человека, который то любуется плодами своей фантазии, то склоняется перед ними, но в любом случае в самом фантастическом образе можно уловить мужание мысли, которая зреет, чтобы ухватить противоречия, проникнуть в сущность явления.

¹ См. А. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., Учпедгиз, 1957, стр. 49.

Возникают образы-символы, идентичные по смыслу и разные по облику (власть и силу, например, олицетворяет и орел и лев) и, наоборот, один и тот же вещественный образ становится носителем неодинаковых, а то и совершенно различных функциональных значений.

Если в образе-тождестве облик — все, а смысловое содержание — ничто, равно самому себе, то в образе-символе мысль превалирует над обликом изображаемого, готова превратиться в «чистое» содержание, довольствуясь для своего выражения условными значками, геометрическими фигурами — креста, круга, треугольника или звезды, которые не имеют конкретно-изобразительного содержания. Как бы на стыке того и другого лежит сравнение.

Чем более содержателен образ, тем теснее устанавливаются связи и зависимости между ним и зарождающейся идеологией, носящей поначалу мифологический, религиозный, а затем и обществено-политический характер. Возникают образы богов, титанов и человека.]

Процесс поступательного движения искусства вовсе не однолинеен. Не берясь рассматривать конкретных исторических путей раннего его развития (многое просто еще неизвестно, а многое никогда и не удастся восстановить), можно, однако, с уверенностью сказать, что становление образа происходит путем преодоления фактографической изобразительности и оторванности смысловых значений от формы их художественного закрепления. /

Таким образом, /генезис образа — процесс двусторонний, в ходе которого облик становится носителем все более значительного и богатого содержания, отрицая простое копирование факта, а все более правильное осмысление факта приводит к внутренней корреляции между истинностью содержания и соответствием изображаемого существенным сторонам реальной действительности. *Осмысление* жизненного факта в его *изображении* — вот две стороны единого процесса. /

Отпочкование разных видов искусства из первобытного синкретизма, отмеченное А. Веселовским, сопровождалось не упрощением, а обогащением образа данного вида искусства, приобретением им целого ряда новых свойств и функций. Контаминация образа-сравнения и образа-символа вела к их усложнению, взаимообогащению, сопровождалось возникновением притчи, аллегии, сказки о животных. Лисица, лев, осел, с одной стороны, несут в себе общее значение хитрости, силы, глупости и упрямства (и в этом смысле сродни символическим образам), но, с другой стороны, в них — внутреннее сравнение, они живут и действуют, как люди. Впоследствии они обретают еще большее обобщающее значение, глубокий социальный смысл: вспомним, например, «Роман о Ренаре» или русскую повесть XVII в. «Об Ерше Ершовиче сыне Щетинникове».

Если в абстрактном образе-символе вещественный знак был выражением невещественного содержания, то в художественном образе главенствует смысловое значение изображаемого. /Отражение реальной действительности в художественном образе предполагает диалектическое единство верного изображения и глубокого осмысления, говоря словами К. Маркса, сущностных сил *человеческой* действительности. Таков неизбежный вывод, если исходить из взаимообусловленности изобразительного и выразительного начала в литературе. В противном случае пришлось бы признать, что «поэзия изображения только изображает, а идея, которую она будто бы выражает, находится не в произведении, а в читателе»².

В эстетике XIX в. результат обозначенного выше процесса зафиксирован в таких определениях, как «соединение образа с идеей» или «слияние формы с идеей». Однако приходится отметить недостаточность таких фор-

² И. Г ливенко. Поэтическое изображение и реальная действительность. М., «Никитинские субботники», 1929, стр. 26.

мулировок. Согласно им получается, что образ в искусстве, художественная форма сами по себе являются нейтральными в идейном отношении. Но самый примитивный образ-тождество, уходящий в седую древность, не говоря уже об образе-сравнении, образе-символе или обобщающем образе, так или иначе заключает в себе результат познавательной деятельности человеческого сознания³.

Речь, следовательно, идет не о привнесении идеи извне или о «соединении» идеи и образа, а об органическом единстве изобразительного и выразительного начал. По мере вычленения из целостной мифологической формы понятийного и художественного способов мышления и тот и другой оказываются самостоятельными путями осознания объективной реальности. Поэтому сущность художественного образа не может быть сведена к некоей служебной функции в передаче идеи.

Выражение общего понятия, идеи через определенное, пусть фантастическое существо (первобытный демон, злой или добрый дух и т. д. есть не что иное, как персонификация незрелой идеи⁴), постепенно и последовательно ведет к смелому вторжению мысли в реальные факты. Идея смотрится в них поначалу, как в зеркало, и не узнает себя. Но затем происходит «открытие смысла» окружающего мира, его закономерностей и в правдивом искусстве наше сознание оказывается не чем иным, как осознанием действительности. Однако в отличие от бесплотной логики «чистой мысли» образ ставит перед нашим умственным взором «человеческую действительность» (К. Маркс), и вещественная сторона образа оказывается необходимой не для простого «опредмечивания» мысли, передачи готового идейного содержания, а становится сама содержанием художественной идеи.

Широко известна мысль Маркса, что человек, который в фантастической действительности неба искал некое сверхчеловеческое существо, а нашел лишь отражение себя самого, не пожелает больше находить только *видимость* самого себя там, где он ищет и должен искать свою истинную действительность. В гомеровском эпосе образы богов — в известной степени человеческие характеры. Принципы создания образа в древнеегипетском искусстве совершенно иные, чем в древнегреческом. Это результат не только художественной «манеры» или определенной традиции, но и показатель различного подхода к образу, различного взгляда на самого человека. Процесс антропоморфизации начался уже внутри мифологического образа. В конечном счете в литературе возникает характер человека и человеческой жизни как особого, а затем и главного предмета изображения, позволяющего проникнуть в сущность человеческих отношений и человека как родового существа.

В этой связи уместно отметить, что звери уже в баснях Эзопа не атрибутом далекого прошлого и не служебное средство для легкого и приятного усвоения умозрительных истин и моральных сентенций. Хитрая лиса, глупый осел, неуклюжий медведь — обозначения определенного, как бы *заданного* характера, но это необходимо для того, чтобы в малой эпической форме, равной лирическому стихотворению, сразу начать действие, обусловленное характерами, а не голой идеей, с тем чтобы в результате возникла художественная концепция жизни, гораздо более содержательная, чем заключительная дидактическая сентенция, которая всего лишь венчает, дополняет и оттеняет раскрытое в жизненном содержании образов.

³ Даже образ-тождество, признание того, что $A = A$, являясь, казалось бы, очевидной истиной, и тот оказывается необходимой отправной точкой мышления, первым законом логики.

⁴ Этот тип мышления может быть лучше всего охарактеризован словами В. И. Ленина: «...общее (понятие, идея) есть *отдельное существо*. Это кажется диким, чудовищно (вернее ребячески) нелепым» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 370).

Образ и возник как самостоятельное идейно-эстетическое явление, отличное от всех других видов идеологии, когда было найдено неразложимое единство изобразительного и выразительного, жизненного и идейного содержания, правды жизни и ее глубокого осмысления.

Поясним эту мысль на примере пиктографического письма. Первоначальное письмо знаками могло обладать отдельными свойствами искусства. Сделаем допущение, что рисунки, изображающие человека, зверей, отдельные вещи, выполнены с большим профессиональным мастерством. Возьмем простой случай пиктограммы: значки еще не приобрели условности в начертаниях и представляют отдельные рисунки-миниатюры, обладающие известным смыслом и изобразительным мастерством. Нельзя ли в данном случае увидеть своеобразное художественное творение, обладающее определенной эстетической значимостью? Но тогда пришлось бы зачислить по ведомству искусства рекламы, вывески, оформления витрин и т. д. Несовместимость функций художественного образа с языком пиктограммы обусловлена хотя бы уже тем, что здесь вполне достаточно грубой передачи лишь внешнего сходства, и то до той поры, пока смысл не нашел закрепления в условном знаке и потому чисто служебная функция такого «образа», лишенного своего собственного объективного содержания, как нельзя лучше иллюстрирует непрочность, случайность, а, главное, необязательность сочетания изобразительного и выразительного начал в служебном употреблении образа.

Гегель, развивая мысль Канта, подчеркивал, что слитность основных свойств художественного образа — это исходная точка для постижения сущности прекрасного в искусстве. Он писал: главное «заключается в утверждении, 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. Таким образом, Кант рассматривает прекрасное в искусстве как некую согласованность...»⁵ Гегель отмечает: о чем бы ни повествовал художник, каков бы ни был его объект, — художественное изображение должно быть «поэтично в самом себе». Именно в этом смысле он говорит о *художественно прекрасном* произведении искусства⁶.

Из сказанного очевидно: художественное качество не существует рядом с верным изображением объекта, его глубоким осмыслением и идейной трактовкой; оно не дополнение к выразительному и изобразительному началам искусства, а результат или свидетельство, что в данном образе присутствуют все необходимые ему свойства. И не только присутствуют, а представляют совершенное в своем роде решение. Именно поэтому художественность не отдельное свойство образа, но результат *внутреннего единства, законченного целого*, в котором возникает органическое и необходимое соединение основных свойств образа как факта художественного мышления. Необходимое органическое сцепление изображения и осмысления в эстетическом освоении действительности — не просто *результат* большого исторического развития, но и *источник* возникновения лишь искусству присущего качества — художественности.

Художественность — это особое синтетическое качество произведения, характеризующее его прежде всего как целостное идейно-художественное явление. Оно — выражение органического, гармонического и целесообразного характера такого единства.)

При подобном понимании проблемы исключается упрощенно-тематический подход к произведению, анализ без учета содержательной художественной формы, служащей средством познания и дающей бытие идейно-эстетической концепции. В результате исключается произвольное членение

⁵ Гегель. Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 64.

⁶ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 168.

художественного организма, обнаруживается взаимосвязь и взаимообусловленность между тем, *что* изображается и *как* изображается, какими средствами, во имя каких эстетических идеалов.

Признавая на словах единство основных свойств искусства и всех составляющих его компонентов, без которых не может быть целого и законченного, а тем более совершенного произведения, некоторые литературоведы и критики впадают в ошибки, проходя мимо этого единства, мимо «реального художественного целого».

Художественность — показатель неделимости идейного и эстетического качества. В ней выражается характеристика образа как сложного целого. Благодаря художественности произведение и предстает законченным, совершенным и неповторимым в своем роде явлением. Текущее содержание реальной жизни получает значение непреходящей эстетической ценности. Подлинное искусство обладает магической силой останавливать время. Остановись мгновенье! — как бы говорят творцы великих художественных творений. И много веков спустя перед нами оживает античный мир, который стоял за Гомером и Эсхилом, средневековье, предшествовавшее Данте, эпоха Возрождения, породившая Шекспира и Сервантеса. Горький выступил певцом новой действительности и нового человека, которого предстояло выстрадать России.

Реальная действительность породила Гомера и Эшила, Данте и Шекспира, Толстого и Горького, а великие художники, овладев «секретом художественности», создали творения, оказавшиеся долговечнее и преемственнее древнеегипетских пирамид. Художественность — кратчайший путь к истине. Это всегда художественное открытие, постижение не только существенного, закономерно обусловленного, но и прекрасного.

* * *

Синтетическая природа художественности зафиксирована в классическом положении, согласно которому /основным условием художественности, ее главным критерием является *единство* содержания и формы. Оно стало центральным положением эстетики Гегеля и затем было материалистически переосмыслено русскими революционными демократами. Во взглядах на искусство Плеханова, Луначарского, Горького это положение стало одним из исходных для решения вопроса о ведущей функции художественной идеи, о значении истинности идеи, для верного глубоко правдивого образного освоения действительности.

Потребность что-то сказать вызывает с необходимостью ту или иную форму закрепления и выражения данного содержания. Чем богаче содержание, тем развитее художественная форма, в которой оно реализуется. В этом отношении чрезвычайно показательны высказывание Л. Толстого в «Анне Карениной»: «Самый опытный и искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания». Подчеркивая ведущее значение содержательного, идейного начала необходимо вместе с тем сразу же показывать как специфичность этого содержания, так и особые средства его выражения.

Современные зарубежные критики и теоретики искусства, стоящие на идеалистических позициях, самым решительным образом возражают против определяющего значения содержания в искусстве. Критик Джон Олдридж, например, писал о прозе американских писателей, представленных в «Антологии произведений художественной литературы США 50-х годов»: «...что же касается содержания, то оно не играет особенно важной роли, поскольку темы этих рассказов почти неизменно представляются менее значительными, чем претендуют авторы... Создается впечатление, что мы по существу являемся свидетелями всестороннего вопло-

щения устремлений Флобера, который выражал желание создать прекрасное произведение ни о чем»⁷.

Но в действительности «чистой» формы также не существует, как не существует содержание вне тех или других способов и средств понятийного или художественного мышления. В последнем случае нам бы пришлось иметь дело с мистическим существованием истины.

И хотя алхимикам от искусства так и не удалось найти тот «философский», а вернее, «эстетический камень», который бы превращал ничто в идеал прекрасного, теоретики хлопочут о подведении базы под это требование. Отправляясь от кантовской целесообразности без цели, они пошли дальше и создали так называемую теорию «ценностей» (Ч. Моррис, Г. Рид, Р. Фрей), согласно которой художник — это создатель, творец формы, а художественное произведение — особо организованная структура, обладающая самостоятельной эстетической ценностью. Отсюда получается, что лучшие художественные произведения те, которые обладают лучшей формой, и одна форма лучше другой постольку, поскольку она вызывает у нас более приятные чувства. Выдвигается также тезис о форме, объективно лишенной содержания, о «одухотворении» ее воспринимающим, на этом строится теория «вчувствования», обоснованная Т. Липсом, В. Ли и развиваемая применительно к прекрасному Д. Сантояной; эти теоретики принимают под эстетической формой лишь «объективацию наслаждения».

Единство содержания и формы, при ведущем значении содержания, является главным законом образного мышления, источником его художественной сущности. Однако из этого правильного положения часто делается прямолинейный вывод о «первичности критерия содержания в сравнении с критерием формы» для определения художественных достоинств произведения⁸. На первый взгляд ошибочность формулировки не заметна. Более того, как будто только так и может ставить вопрос каждый, кто полемизирует со знаменитым шиллеровским положением: «В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничто — от содержания...»⁹. Или еще более решительно: «Настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание»¹⁰. Добрые намерения руководят авторами тезиса о первичности критерия содержания, они стремятся занять выгодные позиции против формалистического идеализма, согласно которому «только форма отличает произведение художественное от нехудожественного и, следовательно, только она одна может служить критерием при отнесении поэтического произведения к области поэзии»¹¹.

Тем не менее положение о первичности обособленного критерия содержания *только по видимости* опровергает формалистический принцип, согласно которому форма в искусстве имеет абсолютную ценность, а содержание относительную (как это считал, в частности, Поль Валери). На деле же в этом можно увидеть неосознанную солидарность с формализмом в признании «автономного» существования идейности и художественности.

Обособление критерия содержания от критерия формы как бы санкционирует наличие двух разных типов художественности. Вполне обоснованно создается представление, будто существуют писатели — мастера мысли, идеи — и писатели — мастера формы, приема, стиля. Если встать на такую позицию, придется согласиться, что в случае несовпадения названных моментов возникает два вида искусства — с одной стороны, идей-

⁷ «New-York Times», 6.XII 1959.

⁸ См., например, В. Ванслов. Содержание и форма. М., 1956.

⁹ Ф. Шиллер. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1957, стр. 325.

¹⁰ Там же, стр. 326.

¹¹ А. Евлахов. Введение в философию художественного творчества. Варшава, 1910, стр. 372.

ное, но необязательно высокохудожественное, с другой — высокохудожественное, хотя может быть и безыдейное.

Вот почему не стоит всерьез повторять ошибки, извинительные для начала XIX в., когда поэт-радищевец Пнин допускал, что «хорошим» может быть и такое сочинение, которое и «худо написано», но имеет цель полезную.

Всякое обособление критерия содержания является выражением крайности — отрыва содержания от формы и, следовательно, утверждением самостоятельности критерия формы. На этой основе и возникает дуализм полярных, но одинаково ложных взглядов на сущность искусства; с одной стороны — видят в нем лишь иллюстрацию готового извне данного содержания, с другой — проповедают «чистое» искусство.

Кайности сходятся: содержание, существующее до формы, такая же фикция, как и форма, не открывающая никакого *нового*, т. е. только в нем и открывающегося содержания¹².

Вот почему без понимания формы невозможно понимание искусства. И всякий раз, когда об этом забывают, возникает «интроекция», приписывание книге содержания, которого в ней нет и не может быть, если исходить из конкретной художественной данности. Сошлемся на статью Л. Тимофеева, проанализировавшего ошибки подобного рода в оценке и интерпретации поэмы Александра Блока «Двенадцать»¹³. Фактам такого рода нет конца. Однако следует различать случаи субъективного произвола в истолковании творения искусства и объективных возможностей открытия различных аспектов и граней образа, исходя из многосторонности и богатства художественного содержания. Но об этом ниже.

Итак, подлинно художественное произведение возникает тогда, когда происходит не примирение, а диалектическое снятие «сосуществования» жизненного содержания и образной формы. Именно художественность свидетельствует об истинности словесного, живописного или музыкального образа. А признание единства содержания и формы исключает возможность существования двух соответствующих критериев.

Достижение высоких уровней художественности предполагает создание прекрасного произведения как содержательной художественной формы. Художественный образ не может быть *персонификацией* готовой идеи, он — само бытие идеи.

Из признания единства содержания и формы, диалектической неотторжимости их друг от друга вовсе не следует, будто, как это считал Б. Кроче, произведение — монистический тоталитет и бессмысленно его подразделять на форму и содержание, потому что форма есть содержание искусства, а содержание ничего иного из себя не представляет, кроме эстетического факта — или, иными словами, опять-таки формы, помимо которой в искусстве нет ничего.

Совершенно с других позиций подверглось нападкам «школьное разделение произведения на содержание и форму» со стороны некоторых рапповских теоретиков. Если формалисты приносили содержание в жертву форме, то вульгарные социологи вместо единства содержания и формы выдвигали в качестве «объективного признака художественности» требо-

¹² Не кто иной, как Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 535). Как при таком условии говорить о критерии содержания отдельно от критерия формы? Очевидно, само это условие — слитность, неразложимость, химическое сцепление элементов, дающих в соединении новое свойство, — и есть критерий художественности. Не случайно В. И. Ленин отмечал: «Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 7, стр. 360).

¹³ «Вопросы литературы», 1960, № 7.

вание некоего социологического эквивалента бытия. Рассмотрение проблемы соотношения содержания и формы с позиций их нерасторжимости квалифицировалось как «эстетический идеализм».

Чтобы избежать упреков в «традиционном дуализме», оставалось превратить произведение в неразложимое структурное целое, изгнать из него всякое содержание, кроме содержания формы. Сведение содержания к форме лежит в основе современного формализма и структурализма. Р. Уэллек и О. Уоррен берут за исходные компоненты произведения материал и структуру, относя к первому «неэстетические элементы», а ко второму — «манеру, придающую эстетическое значение материалу»¹⁴.

Так из искусства изгоняется его «душа» — содержание, отражаемая реальность, предмет художественного осмысления, делается ненужным понимание *ведущего* начала в подвижном противоречии содержание — форма, возникающая теории «органической формы» (К. Брукс, С. Лангер, У. Уимсатт), «нейтральной формы» и т. д.

Эстетика реализма исходит из диалектики всех сторон художественного образа, воссоздающего объективный мир не только по законам необходимости, но и по законам красоты. При этом содержание ведет за собой форму с той неумолимой необходимостью, которая свидетельствует (при самых различных допустимых амплитудах колебания) о единстве противоположностей, без чего данное явление просто перестает существовать, лишается движущих сил развертывания образа, источника его самодвижения.

Из монистического принципа следует существенный вывод: высокохудожественное произведение обладает большей идейной емкостью, чем менее художественное. Приведем мысль М. Горького, который, учитывая опыт классической литературы, а также литературы социалистического реализма, считал: чем значительнее тематика и проблематика произведения, тем более высокого художественного качества оно требует.

Вот почему представляется верной и плодотворной такая постановка вопроса, которая гласит, что «проблема формы является в конечном счете и проблемой правды в искусстве»¹⁵. Перед нами далеко ведущая посылка. Она делает *двучленное* единство (содержание — форма) «открытым». И это очень существенно. Если иметь в виду формальное единство, то всякое произведение окажется единством содержания и определенной формы, будь то античная трагедия, средневековая мистерия или реалистический роман. Подобная констатация единства содержания и формы грозит превратиться в абстрактное условие, которое ничего не дает для понимания проблемы художественности.

Идея и образ, содержание и форма — категории, которые не могут претендовать на что-то большее, чем они есть на самом деле, а именно отражение реальной действительности в формах художественного сознания. Вспомним известное положение, что искусство в отличие от религии не претендует на действительность своих образов. Искусство получает объективное содержание от действительности, и в этом смысле и идея, и художественные средства выражения обладают реальным содержанием постольку, поскольку они раскрывают содержание реальности.

В результате возникает потребность выйти за пределы двучленного единства содержание — форма. Положительное решение заключено в уже сформулированном выше тезисе: проблема формы при определенном повороте становится проблемой правды в искусстве. Двучленное единство не в состоянии устоять под натиском жизни и обнаруживает более сложное образование. Самое идеальное единство, самое гармоническое сочета-

¹⁴ R. Wellek and A. Warren. *Theory of Literature*. N. Y., 1956, p. 128.

¹⁵ Сб. «Русская советская литература 1954—1955 гг.», М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 243.

ние двух начал не имеет непосредственного отношения к искусству (ведь можно говорить об единстве идеи и формы гоночного автомобиля и инвалидной коляски) до тех пор, пока оно не становится условием образного отражения и познания жизни, его эстетическим освоением — другими словами — условием трансформации правды жизни в правду искусства.

* * *

Худ. правда

Имеются все основания для того, чтобы говорить о *трехчленном* единстве, или, точнее, о таком единстве содержания и формы в настоящем искусстве, благодаря которому возникает художественная правда. И она-то и есть тот третий член, тот специфический предмет изучаемой проблемы, который до сих пор обозначался нами как синтетическое качество искусства.

Понятие художественной правды употребляется и в материалистической, и в идеалистической эстетике, но смысл, вкладываемый в него, при этом весьма различен.

Данный термин используется часто для противопоставления искусства жизни. Под художественной правдой понимается как раз то, что не совпадает с правдой жизни. Такой взгляд на вещи берет начало из глубины веков от Платона и его последователей. Как известно, великий ученик Сократа считал, что по самой своей сущности искусство не может быть чем-либо иным, кроме как иллюзией — тенью теней, ибо весь реальный мир, согласно этой философской системе, — бледное отражение потусторонних идей. Последователи Платона выдвинули получившую широкое распространение мысль: искусство это то, что прибавляет художник к природе. Такая посылка и приводит к утверждению: художественность — это все то, что сверх реального, что делает искусство красивее жизни или непохожим на нее. Задача искусства определяется при этом совершенно недвусмысленно — создание «сладостной легенды». Гносеологический постулат об отражении жизни искусством предлагается заменить идеей творческого преобразования действительности, требованием активно-субъективного отношения художника к окружающему.

Если в повседневной своей практике или научных построениях человек вынужден считаться с объективными закономерностями, подходить с прищущей к данному предмету мерой, оставаться в границах необходимости и логики отношения причин и следствий, то, по мысли сторонников этого тезиса, художнику открывается величайшая свобода — творить по собственному усмотрению.

Подобной системе взглядов, казалось бы, логично противопоставить утверждение об идентичности художественной правды и правды жизни. Но на деле все обстоит гораздо сложнее. Попытки такого отождествления и в художественной практике¹⁶, и в теории оканчивались торжеством фактографизма, натурализма.

Художник привносит и не может не привносить творческое начало в изображение жизни, в передачу фактов и событий, и тем самым правда искусства отличается от правды жизни, не равна ей, не копирует и не дублирует изображаемый объект. Но художественная правда немислима вопреки реальному. /

¹⁶ Гегель писал: «Нарисованные Зевксисом виноградные лозы приводились в античном мире и позже как пример триумфа искусства и вместе с тем принципа подражания природе, потому что, как рассказывают, живые голуби пробовали клевать их... Но в этих и других подобного рода примерах нам должна, по крайней мере, тотчас же прийти в голову следующая мысль: вместо того, чтобы хвалить художественные произведения за то, что они обманули *даже* голубей и обезьян, следовало бы лишь порицать тех, которые воображают, что прославляют художественное произведение, утверждая, что такое произведенное им жалкое действие является его последней и высшей целью» (Сочинения, т. XII, стр. 46).

Уже Гесиоду было ясно, что искусство имеет дело с «вымышленным, которое по виду похоже на истинное» («Теогония»). В столь лапидарной формулировке заложены намеки на отличие искусства от научного мышления, где вымышленное несовместимо с истинным. Вместе с тем здесь содер­жится и другой оттенок: искусство не должно быть копией действительности, оно не может уйти и в сферу безусловно неправдоподобного.

И тут-то и обнаруживается вся сложность вопроса.

Аристотель ввел в тезис о сходстве изображаемого с истинным момент необходимого соответствия. Он считал, что трагедия должна заключать в себе столько необходимых и правдоподобных фактов, сколько их необходимо для уяснения происходящего. Зритель должен не только поверить, но и понять весь механизм событий и внутреннюю логику, благодаря которым счастливый, например, человек превращается в несчастного. Причем искусство имеет дело не с каким-то определенным, единичным, действительно жившим человеком и с фактами его жизни, как они были на самом деле, а с тем, что могло бы произойти при известных условиях. Внесение в теорию подражания принципа условного, гипотетического, возможного не отрицает причинности, необходимости, а тем самым и правдивого, но объясняет обобщающую функцию и творческую сущность образного мышления. Не случайно Аристотель считал литературу философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия говорит более об общем, тогда как история — о единичном¹⁷.

Лессинг, Дидро, Белинский, Чернышевский, отправляясь от теории подражания, создали концепцию художественного воспроизведения жизни по законам вероятности.

Марксистская теория отражения также не сводит художественный образ к простому «снятию слепка» с вещи, хотя уже само по себе «снятие слепка (= понятия)» по существу «не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни»¹⁸. Собственно говоря, нельзя отрицать роль фантазии даже в самой строгой науке. Особую творческую функцию фантазия выполняет в искусстве. Осмысление жизни средствами литературы происходит в вымышленном повествовании — будь то фантастическая панорама Дантова ада или, казалось бы, «доподлинно» достоверное повествование Эмиля Золя. Даже в произведении, основанном на исторических событиях или дающем портретную зарисовку, художник обязательно «додумывает», осмысляет факт, создает творческую концепцию изображаемого.

В самом деле, если допустить, что художественная правда и правда жизни — явления однозначные, равные друг другу, то что останется от величайших творений искусства, вроде «Илиады» и «Одиссеи» или «Божественной комедии»? Передача разрозненных фактических сведений о жизни, быте, обычаях далекого прошлого? Конечно, гомеровские поэмы предоставляют в распоряжение историков культуры, археологов, этнографов много ценного уникального материала. Но ведь это же не прямая, а так сказать «служебная» роль любого памятника культуры, и в этой своей ипостаси гомеровская поэма мало чем отличается от всякого другого, например, исторического источника. И разве подобной творческой задачей вдохновлялся ее создатель? Художественные произведения прошлого — будь то «Илиада» или «Слово о полку Игореве», трагедии Эсхила или Шекспира — продолжают жить особой эстетической жизнью, потому что в них бьется пульс жизни, открывается живой мир художественной правды.

Нужно было обладать титаническими творческими силами, чтобы воссоздавая новые миры, показать «грубо, зримо» реальность со всеми ее

¹⁷ См. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 68.

¹⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 370.

действительными страстями и сгустками человеческих характеров и вдохнуть в человека веру в свою собственную природу, возведенную к идеалу.

О проникновении в смысл жизни с помощью смелого полета фантазии, которая отнюдь не мешает, а помогает раскрыть существенное явление, свидетельствует весь опыт мировой литературы, в том числе и реалистической. Осмысление действительности осуществляется в реализме посредством типических характеров в типических обстоятельствах. Это ведет к новому качественному сближению литературы с жизнью, но не дает оснований говорить об отрицании художественной правды, об умалении творческого вымысла. С появлением типического характера в эстетику вошло представление о прототипе, но необходимость последнего в том и заключается, чтобы, закрепив реальное содержание образа, подчеркнуть существование разницы между фактом и обобщением.

Подчас под художественной правдой понимают только условное, фантастическое содержание искусства. Конечно, «Медный всадник» Пушкина, петербургские повести Гоголя, «Демон» Лермонтова, мистерии Байрона, «Фауст» Гете, лирика Гейне, сатира Салтыкова-Щедрина, театр Маяковского и Брехта дают широчайший простор для наглядного представления об отлете фантазии от жизненного правдоподобия. Но и в «Старосветских помещиках» Гоголя и в «Госпоже Бовари» Флобера, и в «Чапаеве» Фурманова, и в «Молодой гвардии» Фадеева не только отражен в каждом случае свой жизненный материал, но и создан особый законченный образ реальной действительности, идейно-эстетическая концепция, несущие огромное жизненное, идейное, эмоциональное и эстетическое содержание, жизненную правду, переплавленную в правду художественную.

Поясним основную мысль примером из Д. Голсуорси. Писатель заставляет одного из героев «Саги о Форсайтах», молодого Джолиона пересказать чуть ли не все основное содержание первых трех романов форсайтского цикла. Невольно напрашивается предположение: помещая обширное письмо Джолиона сыну, в котором повторяется *уже известное*, не поступает ли писатель неэкономно. Не допущен ли тем самым художественный просчет? Нужно ли беглое повторение фактов из жизни Сомса, Ирэн, Боснии, если все это не только уже известно, но и пережито читателем?

Обратимся к письму. «Человек, за которого вышла твоя мать... — говорит здесь, — однажды ночью... насильственно совершил над нею свои супружеские права. На следующий день она встретилась со своим любовником и рассказала ему об этом. Совершил он самоубийство или же в подавленном состоянии случайно попал под омнибус, мы так и не узнали; но так или иначе — он погиб. Подумай, что пережила твоя мать, когда услышала в тот вечер о его смерти. 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».

Налицо краткий пересказ событий, связанных с одной из основных сюжетных линий «Саги». Он не только ничего не прибавляет, но и не идет в сравнение с теми страницами, где непосредственно передано происшедшее.

Вспомним потрясающую сцену последних минут пребывания Ирэн в доме человека, исковеркавшего ее жизнь. Она тихо сидит в уголке дивана не шевелясь и не отвечая ни слова на вопросы Сомса: «Тут он разглядел ее лицо — такое бледное, и застывшее, словно кровь остановилась у нее в жилах; глаза большие испуганные, как глаза совы, казались огромными».

В серой меховой шубке, забившись в угол дивана, она напоминала чем-то сову, комком серых перьев прижавшуюся к прутьям клетки. Ее тело, словно надломленное, потеряло свою гибкость и стройность, как будто исчезло то, ради чего стоило быть прекрасной, гибкой и стройной».

Дальше идет сравнение со смертельно раненым животным, которое возвращается в логовище, не понимая, что делает, не зная, куда деваться. Образ серой раненой птицы, прижавшейся к прутьям клетки, не только передает состояние Ирэн, но и придает определенную эмоциональную тональность сцене, вызывает соответствующую реакцию у читателя и объясняет поведение Сомса. Видя, что жена вернулась в его дом, словно в клетку, Сомс хочет выгнать ее и тут же, наперекор невыговоренным словам, удерживает ее. В нем идет борьба. Он любит жену, страдает за нее, жалеет себя, знает, что положение его безнадежно — и разражается рыданиями. Неожиданный визит молодого Джолиона с просьбой повидать Ирэн еще раз преображает Сомса, — вместо несчастного человека перед нами опять собственник: «Сомс протиснулся мимо него, загородив вход. — Она никого не принимает, — снова сказал он. Молодой Джолион вдруг посмотрел мимо него в холл, и Сомс обернулся. Там в дверях гостиной стояла Ирэн; в ее глазах был лихорадочный огонь, полураскрытые губы дрожали, она протягивала вперед руки. При виде их обоих свет померк на ее лице; руки бессильно упали; она остановилась, словно окаменев.

Сомс круто обернулся, поймал взгляд своего гостя, и звук, похожий на рычание, вырвался у него из горла. Подобие улыбки раздвинуло его губы. — Это мой дом, — сказал он, — я не позволю вмешиваться в мои дела. Я уже сказал вам, и я повторяю еще раз: мы не принимаем. И захлопнул перед молодым Джолионом дверь».

Чтобы прокомментировать эти фрагменты, чтобы раскрыть смысл того, что за всем этим стоит, потребовалось бы немало страниц. Каждый штрих не просто деталь рассказа, еще один мазок в яркой картине, но и характер людей, история их взаимоотношений, итоги прожитого и мотивировка последующего. Подавленное рычание Сомса, сопровождаемое подобием улыбки в силу правил хорошего тона, или это: «она никого не принимает», сменившееся красноречивым «мы» тогда, когда Ирэн бросилась навстречу Джолиону, — целый драматический клубок, из которого возникает вся «Сага». Приведенные фрагменты не так и велики по объему, они вполне соизмеримы с соответствующими цитатами из письма, но насколько больше сказано в них о жизни и людях!

И теперь, пожалуй, можно вернуться к вопросу о целесообразности, более того — о художественной необходимости параллельного эпистолярного и непосредственного изложения событий. Голсуорси решал определенную творческую задачу.

Мы видим, как трудно отцу и матери пережитое ими сделать достоянием сына. Рассказанное в письме остается для Джона «чужим опытом», «чужой» жизнью, непонятной и ненужной ему при всей огромной его любви к родителям. Письмо просто констатирует, называет факты, но этого так недостаточно для того, чтобы они «заговорили». И читатель прекрасно видит преграды между родителями и Джоном из-за вставшего между ними непонимания, видит, что опыт своей жизни не передать на словах даже близкому человеку. И раз это осознано читателем (а это именно так), то оказывается, что «чужой опыт» Ирэн и Джолиона — чужой для Джона, вовсе не чужой для читателя. В результате художественного волшебства жизнь героев становится *собственным опытом* читателя. Правда факта, о котором рассказывается в письме, и правда жизни в произведении, ставшая его художественной правдой, оказываются далеко неодинаковыми по значению, характеру и художественному смыслу.

Ни в содержании письма, ни в его форме, стиле нет ничего поэтического. Напротив, уже в приведенных отрывках есть то, что без колебания заставляет определить «Сагу о Форсайтах» как произведение «поэтическое в самом себе» (Гегель). Откуда взялась эта поэтичность, это эстетическое качество? Очевидно, не просто из описания возмущающей душу сцены

между Джолионом, Сомсом и Ирэн. В противном случае «поэтичность содержания» дала бы о себе знать и в письме при простом изложении фактов. Опрометчивым было бы видеть источник поэтического в особых художественных приемах, например, в сравнении женщины с большой серой птицей, сидящей неподвижно в клетке, хотя развернутое сравнение и придает сцене особый эмоциональный тон, помогает понять многое в произведении.

В письме возмущающая душа правда факта; что же касается непосредственно художественного воспроизведения событий, то они обладают гораздо большим смысловым содержанием, чем это дают приведенные фрагменты при тематическом подходе к ним. Перед нами возникает эстетическая антитеза прекрасного и безобразного, естественного, человеческого и эгоистической цивилизации, и все это служит исходным моментом как для воссоздания жизни, так и утверждения эстетического идеала. Художественность в конечном счете и является не чем иным, как правдой жизни, *реализованной* в свете больших задач, встающих перед человечеством, в свете высоких эстетических идеалов, которым это произведение служит. В этом отношении прежде всего имеет смысл говорить о художественной правде.

Когда теоретики классицизма видели миссию искусства в изображении «прекрасной природы», — один из основных вопросов эстетики решался просто: прекрасным произведение было уже потому, что, при условии соответствующего мастерства художника, оно воспроизводило прекрасный объект и тем самым трансформировало данное, имеющееся уже в наличии качество в качество произведения.

В «Философии искусства» И. Тэна значение и ценность творения художника также поставлены в прямую зависимость от объекта изображения: то из них будет интереснее и значительнее, которое воспроизводит более значительного, более «идеального» героя. Строгая иерархия произведений мировой литературы, по Тэну, может быть определена в прямом соответствии с положительностью выведенных характеров. Но как же быть с эстетическими свойствами творений искусства, посвященных отрицательным, неприглядным явлениям жизни и характерам, подобным Макбету, Гобсеку, Чичикову, Головлеву, Самгину?

Произведение искусства оказывается «поэтическим в самом себе» тогда, когда оно, образно говоря, не только поглощает лучи, но и испускает их, подобно драгоценным кристаллам — источникам самородного света. Это значит, что в любом правдивом произведении должен присутствовать эстетический идеал, тогда, как бы ни была беспощадна правда в передаче «свинцовых мерзостей», она не превратится в средство деэстетизации и дегуманизации искусства.

«Секрет художественности» прекрасно знали такие беспощадные обличители, как Гойя и Гейне, Свифт и Бальзак, Гоголь и Щедрин. Только с позиций борьбы за человека безобразное и бесчеловечное может стать достоянием эстетического освоения. Лишь тогда, когда прекрасное эстетически утверждается, а безобразное отрицается, — возникает эффект художественности. В художественном изображении верная передача существенных сторон объекта оказывается неотделимой от эстетического идеала, от верного осмысления безобразного и прекрасного в их объективном, общественном, общечеловеческом значении.

Стало хрестоматийной истиной разграничение между эстетическим и художественным, между прекрасным объектом изображения и прекрасным произведением.

Высказывание Н. Г. Чернышевского, отметившего отличие, существующее между изображением прекрасного лица и прекрасным изображением лица, требует известного дополнения. Приведенная мысль обычно получает следующее истолкование: прекрасное является категорией **содержа-**

ния произведения — выступает в виде эстетического качества, в равной степени присущего как действительности, так и искусству, художественность — это качество произведения, его формы, и, следовательно, уже дело рук художника, его мастерства. При таком членении, безусловно оправданном, однако, нет места проблеме художественности в том понимании, о котором речь идет в данном случае, когда эстетическая ценность произведения не определяется только предметом изображения и не сводится к чисто профессиональному мастерству, к «технологии ремесла».

Художественная правда может быть понята как правда жизни, в том случае, когда произведение предстает перед нами *осуществлением* — в себе и через себя в жизни — эстетического идеала. Художник утверждает красоту как необходимость, и это позволяет ему построить подлинно художественное произведение с любой тематикой по законам красоты.

То, что сказанное не отвлеченно-умозрительный вывод, свидетельствует богатый опыт, в частности, советской литературы. Она характеризуется новым качеством художественной правды, неразрывно связанным с новым содержанием эстетического идеала. Достаточно назвать «Чапаева» Д. Фурманова, «Педагогическую поэму» А. Макаренко, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодую гвардию» А. Фадеева, «Сына» П. Антокольского и «Зою» М. Алигер. Факты свидетельствуют о сближении литературы с жизнью, о том, что литература стала ближе к действительности, и сама действительность, если можно так сказать, шагнула навстречу литературе. Вместе с тем было бы глубоко ошибочно видеть новаторскую особенность искусства социалистического реализма в обращении к «невыдуманному» событиям и людям, в отказе от идеального содержания и художественной правды, отличной от правды факта.

Известно, сколь серьезными раздумьями и трудными поисками сопровождалось создание «Чапаева» Д. Фурманова, романа Н. Островского или поэмы о В. И. Ленине Маяковского. Каждому писателю прежде всего для себя пришлось решить творческую задачу преобразования непосредственного опыта в большую правду искусства, развивающегося на новой жизненной основе. Большинству молодых художников и поэтов революции поначалу казалось, что надо предоставить слово самой жизни, до минимума сведя выдумку.

Но дело оказалось гораздо сложнее, чем это представлялось. Приявшись за книгу, Д. Фурманов столкнулся с нелегкой творческой задачей: как воссоздать колоритный характер Чапаева, передать его в движениях и противоречиях? Казалось бы, в его жизни нет ничего внешне примечательного, и тем не менее он — народный герой, подстать Пугачеву, Разину, Ермаку, словом чуть ли не «сказочная фигура».

Легко было впасть в крайность: прибегнуть к ложной героизации или скатиться к натурализму. Верное художественное решение искал Фурманов, чтобы воссоздать облик Чапаева в повседневной обстановке, в изломах характера, на который наложила отпечаток тяжелая жизнь человека из народа, и показать подлинного Чапаева, человека богатых возможностей, военачальника, рожденного революцией. Ни идеализация в легенде, ни старательное и добросовестное копирование событий и фактов не могли привести к успешному результату. Писатель отбрасывает эти две возможности, чтобы на основе глубокого соответствия жизни воссоздать художественную правду изображаемого. По этому поводу он писал: «Обрисованы исторические фигуры — Фрунзе, Чапаев. Совершенно неважно, что опущены здесь мысли и слова, действительно ими высказанные, и, с другой стороны, приведены слова и мысли, никогда ими не высказывавшиеся в той форме, как это сделано здесь. Главное — чтобы характерная личность, основная верность исторической личности была соблюдена, а детали значения не имеют. Одни слова были сказаны, другие могли быть

сказаны. Не все ли равно? Только не должно быть ничего искажающего верность и подлинность событий и лиц»¹⁹.

Фурманов глубоко проникает в сущее через возможное и додуманное. Возникает правдивая неповторимая идейно-эстетическая концепция, несмотря на то, что писатель прибегает к традиционному приему, основанному на несоответствии представления о герое, с тем, что представляет человек на самом деле. Портрет комдива дан в присущем Фурманову тоне документально сдержанной точности: «Обыкновенный человек, сухощавый, среднего роста, видимо, небольшой силы...». Но какой контраст между этим «обыкновенный человек» и тем нетерпением, с которым Клычков ждал встречи с Чапаевым, той жадностью, с которой его рассматривает: «Так темной ночью на фронте шарит охочий сыщик-прожектор...» Эмоциональная оценка, таким образом, закреплена уже в самой поэтике произведения. Дальнейшее развитие действия не приводит, как можно было бы ожидать, опираясь на богатую литературную традицию, ни к разочарованию в легендарном герое, ни к признанию ошибочности своего первоначального впечатления. Фурманов идет другим путем. Он, не снимая утверждения об «обыкновенности» Чапаева, показывает, что тот «совершенно особенный».

● Что же в конце концов представляет из себя Чапаев? Таков вопрос, поставленный в книге, разрешение которого сопровождается напряженными поисками и окончательный ответ на который читатель получает в финальных сценах. Раскрывая образ Чапаева, писатель настойчиво сопоставляет сильные и слабые стороны героя, истинное, легендарное и достоверное в представлениях о нем.

Вспоминим, как в этом отношении близко к Фурманову подошел Маяковский, стремившийся воссоздать образ Ленина. Любопытно, что и Фурманов и Маяковский вносят процесс решения творческой проблемы непосредственно в произведение. В поэме о вожде лирическому герою принадлежат раздумья о «самом земном из всех прошедших по земле людей», и о необходимости показать эпохальный характер дел этого человека. В романе о легендарном комдиве сходные по характеру размышления определяют отношение Клычкова к Чапаеву, характеризуют стремление во что бы то ни стало понять все до конца в нем (и в этом отношении особый смысл получает сравнение пытливого взгляда Клычкова с прожектором).

Действительная сложность характера, взятая в качестве творческой проблемы, и вызывает главный эстетический интерес.

В результате подобного подхода у Фурманова рождается не фактографический, а художественный образ, не очерк, а историко-революционный роман, а у Маяковского не ода, а поэма.

Воссоздание действительности должно быть не только точным, но и эстетически значимым, эстетически убедительным. Лишь в этом случае удастся передать читателю большой опыт истории так, что он станет и его, читателя, собственным опытом. Раскрывая необходимое через возможное, а идеальное через реальное, искусство приходит к созданию большой, емкой, выразительной, эстетически значимой художественной правды.

Определяя художественную правду как правду жизни, реализованную в искусстве и средствами искусства (отражение никогда не равно отражаемому), мы действительно имеем дело с явлением сложным и противоречивым. Отстаивая каноны христианской эстетики, Августин высказал интересную мысль: искусство правдиво благодаря своей ложности, иллюзорности, притворного сходства с правдой. Обманчивый внешний вид, согласно этому взгляду, является необходимым условием для правдивого

¹⁹ Д. Фурманов. Сочинения в 3 томах, т. 1 М., Гослитиздат. 1952, стр. 26.

изображения²⁰. Из сказанного не трудно сделать вывод и о возможности использования видимости правдивого изображения для выражения ложной идеи, для воссоздания иллюзорного мира. Фантазия — могучее средство художественного анализа жизни и вместе с тем источник эстетических иллюзий.

Эстетическая иллюзия имеет многие признаки искусства, но не выдерживает проверки жизнью, лишена достоверности, доказательности, в конечном счете истинности. Единственным аргументом в пользу изображаемого остается довольно шаткое утверждение: для меня мир таков. Объект лишается «права голоса», он не может быть самим собой, а лишь таким, каким кажется. Так, в модернистских течениях происходит изгнание объективного и закономерного, упрадняется художественный образ, а вместе с тем и мышление в образах. Подлинное искусство всегда опровергало эстетические иллюзии, в частности, такие, как большие и малые робинзоны, изолированный человек у М. Пруста или «миллионы одиночек» у А. Камю.

Современная зарубежная искусствоведческая мысль усиленно развивает теории эстетической иллюзии, защищает абсолютную свободу воображения художника. Неотомист Ж. Маритен доказывает, что действительность — стимул и препятствие для художника. Поэтому эстетическая сущность искусства якобы состоит не в акте познания действительности и не в воссоздании того, что есть; она независима от совершенства подражания и соответствия чему-то реальному, от правдивости изображения. Отстаивая теорию художественной иллюзии, «блеска формы», идеалистическая эстетика выступает против искусства как формы отражения объективной действительности, отказывает ему в познавательной и идейной функции («...если бы искусство было средством познания, оно было бы намного ниже геометрии»²¹, — заявляет Ж. Маритен). Художественный образ приравнивается к трансцендентальному символу и трактуется в плане преобладания бесконечного над конечным. Так, теория, исходящая из признания эстетической иллюзии, приходит к символизму. И это вполне закономерно.

Акцентируя условное изображение реальности, доводя его до самоцельного неправдоподобия, футуризм, кубизм и т. д. срывались в мир произвола фантазии точно так же, как в эту бездну в свое время низринул субъективный романтизм и искусство декаданса, пытались выразить невыразимое. И потому стих Брюсова «Всходит месяц обнаженный при лазерной луне» — вовсе не смелое заострение, не свободное обращение с реальностью (как, например, у Рубенса, на одной из картин которого тени от деревьев ложатся на две стороны, что нужно художнику для усиления светового эффекта в передаче реальности), а всего лишь демонстративный жест разрыва с правдой жизни.

Художественная правда — это правда творческой фантазии, это истина в образном мышлении, и она возникает лишь тогда, когда воображение художника не порывает с фактами реальной действительности, а проникает в них. Вот почему поэзия не может быть определена по Шелли как «выражение воображения»²², хотя здесь и подчеркнута творческая роль воображения, его необходимость. Точнее было бы сказать, что она не «выражение воображения», а выражение воображением; это не мир, произвольно творимый художником, игрой воображения, а мир, созданный в воображении. Вымысел — не содержание поэзии, а лишь средство воспроизведения жизненного содержания.

²⁰ См. К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. М., 1960, стр. 144.

²¹ «Современная книга по эстетике». М., ИЛ, 1957, стр. 92—94.

²² Шелли. Сочинения, вып. 4. М., 1894, стр. 72. Ближкое по мысли определение находим и у Фолькельта: «Искусство есть прирак нашего воображения» (И. Фолькельт. Современные вопросы эстетики. СПб., 1900, стр. 74).

Фантазия человека способна порождать бессмысленные образы и фантазмагории, но она и необходимое начало в создании художественного образа, даже фактографического (и математику необходима фантазия!). Но разве опасные для жизни дозы лекарственных средств могут быть аргументом против их целебных свойств? С помощью фантазии были вызваны к жизни самые мрачные и уродливые образы современного модернизма, но она же сняла мраморные покровы с Венеры Милосской, вызвала к жизни симфонии Бетховена и огромные миры «Фауста» Гете, «Войны и мира» Л. Толстого, «Жизни Клима Самгина» Горького. С помощью смелой мысли и ясного взгляда писатель воссоздает мир художественной правды по законам красоты, т. е. опять-таки не по произволу, а в соответствии с мерой каждого вида, прилагая к образу соответствующую, обусловленную объективными данными мерку²³.

Невыдуманное требует самой смелой выдумки, лишь бы вымысел не уводил, не затемнял, а помогал понять жизнь в ее скрытых возможностях. Известны многочисленные примеры, когда домыслы далеко уводили от правды жизни, но творческое воображение, направленное не в сторону от действительности, а на ее осмысление, становится плодотворным средством образного мышления.

Для искусства было бы смерти подобно изгнание воображения из художественного творчества, замена правды жизни — правдой факта, обобщения — протокольной фактографичностью. Художественная правда — это *эстетическая гипотеза*, это моделирование жизни посредством или языка, или красок, или звуков.

Сторонники правды факта прешили натурализмом и социологическим позитивизмом, — стоило им отождествить эстетический идеал с идеализмом, а художественную фантазию с поэтической неправдой и попытаться на этом основании их изгнать за пределы искусства, как вместе с тем улетучивалось всякое идейное содержание произведения, которое без идеала, обобщения и эстетической оценки превращается в цитаты из общественных наук.

В последнее время у нас много писалось и говорилось об ошибочности видеть в реализме безличный «диктат действительности», а в поэзии только самовыражение художника. В подлинном произведении искусства обязательно звучат голос жизни и голос художника как своеобразный дуэт. Но попробуйте в творениях Гомера или Шекспира разделить эпоху и писателя... Эпоха говорила их устами, их же творения стали эпохой в искусстве.

И художественная правда в искусстве не может быть понята вне этой сложной диалектики объективного и субъективного. Было бы бесполезным искать дозировку этих начал. Практика искусства знает огромные диапазоны отлета воображения от правды факта, дает бесчисленные соотношения объективного и субъективного, всегда уравнивая это подвижное единство художественно выверенной гармонией, которая и выступает как бы той точкой отсчета, отправляясь от которой, в самом фантастическом образе можно прощупать глубокое жизненное содержание.

Правда искусства — это целостный художественный образ объективного мира в его эстетической интерпретации. Это образ, который не отгораживает, а приближает нас к знанию, пониманию и осмыслению действительности особыми средствами. Воображаемое в искусстве — то поэтическое увеличительное стекло, которое делает доступным скрытый смысл явлений, открывает общественное и эстетическое значение объекта, позволяет понять связь между действительностью и идеалом, проверяет идеалы жизнью, а жизнь оценивает с позиций идеала.

²³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, 1956, стр. 567.

Так искусство позволяет увидеть вместе истину и красоту.

Подлинное искусство и не могло претендовать на признание его произведений за действительность, потому что оно всегда стремилось к познанию, осмыслению и эстетическому освоению реальной действительности. Без этого искусство превращается в свою противоположность, становясь неправдой, обособленным от жизни миром, второй действительностью и перестает быть самим собой.

Правда жизни выступает его содержательным началом и, будучи закрепленной, выраженной, объективированной в художественной форме, становится эстетической реальностью. Чувственная конкретика образа дает право пользоваться этим термином, не придавая ему значения второй действительности²⁴ и не сводя искусство к простому воспроизведению «видимости вещей».

Здесь мы подошли к наиболее сложному вопросу выявления сферы художественной правды. Этим вопросом занимался уже Аристотель. В «Поэтике» сказано: «...в поэтическом произведении предпочтительнее невероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное...»²⁵. На первый взгляд, налицо неразрешимая антиномия — вероятное невозможное и невероятное возможное. Но под трудной терминологией скрыт глубокий смысл. Аристотелевский тезис означает: невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочесть возможному, не вызывающему доверия.

В условиях античного искусства и границы и характер художественной правды были в значительной степени иными, чем теперь, но основные закономерности художественного освоения жизни прокладывали себе дорогу уже весьма определенно.

Посредником между несовместимыми внутри себя крайностями — между тем, что соединяет антагонистические элементы в понятия, разные по содержанию, в зависимости от смысла сочетания исходных начал, является акт художественного обобщения.

Названные крайности могут быть определены как границы художественной правды. Внутри них находит свое выражение правда жизни в искусстве, ими определены пределы подлинного искусства. Склоняясь к предпочтению «вероятного невозможного», Аристотель отдал дань метафизическому методу. Именно поэтому греческий философ противопоставляет две крайности как нечто несоотносимое, внеположенное друг другу и отдаст предпочтение одной из них за счет другой.

При диалектическом подходе выявляется связь между крайностями. Есть все основания названные моменты рассматривать не изолированно, а в качестве живого противоречия, которое является источником «самодвижения» художественного образа. Невозможная реальность, в буквальном смысле — абсурд, но как момент в диалектике художественной правды — реальный факт. Подобно тому как подвижная неподвижность — абсурд, но как диалектическая непрерывность покоя и перемещения — реальная природа движения.

Если художественный образ убедителен, обладает художественной истинностью (чему такое значение придавал Белинский в искусстве), то он, как бы фантастичен ни был, следовательно, «зачерпнул» и несет в себе посредством специфических присущих искусству возможностей жизненное содержание.

В этом смысле художественный образ не копирование факта, а его особое воссоздание, эстетический аналог действительности, который подчиняясь специфическим законам искусства, воспроизводит, или, если можно так сказать, «моделирует» жизненное содержание. В силу этого

²⁴ Правильный смысл в термин «эстетическая реальность» вкладывает, в частности, Т. Павлов в книге «Основные вопросы эстетики». София, 1949 (на болгарском языке).

²⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат. 1957, стр. 133.

подлинно художественное произведение несет в себе познание сущего в его эстетической интерпретации. Возникает художественная гипотеза, отвечающая как законам необходимости, так и законам красоты (вспомним сказанное об эстетическом идеале). Достоверность художественной гипотезы возрастает в прямой зависимости от убедительности изображаемого. В искусстве доказать — значит убедить читателя в происходящем, заставить пережить как собственный опыт.

Художественный образ живет и развивается из противопоставления и диалектического снятия идеального и реального, сущего и должного, прекрасного и необходимого. Художественная правда останется нереализованной, если идеализация пойдет в ущерб правде жизни, в ущерб выявлению существенного в объекте типизации. Художественный образ вернее самой действительности, «жизненнее», чем то явление или характер, с которыми мы каждодневно сталкиваемся. Вот почему истинность образа выверяется не только соответствием правде жизни, но и достоинством идеального содержания, заключенного в нем в качестве неотъемлемого содержательного момента.

Выявленные писателем тенденции развития превращаются из необходимого (в смысле исторически необходимого) в должное (в смысле субъективно утверждаемого), будучи выверенными также критерием прекрасного.

Объемы понятий художественной и жизненной правды, как видно из всего сказанного выше, — различны. Правда искусства — это правда образной концепции. И «Божественная комедия» Данте — не гипотеза о существовании загробной жизни, а смелый поиск смысла человеческой жизни и его счастья. Невероятное изображение сущего дает лишь большой простор расчленению жизни, смелой ее трансформации для выявления закономерного, но скрытого и требующего особого аспекта рассмотрения.

Итак, на одном полюсе творческого процесса находится правдоподобное изображение невозможного («Ад» Данте), а на другом возможное, реальное, которое получает условное изображение, лишено своего истинного лица (например, раздвоение характера в пьесе «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта). Это и будет двумя крайними проявлениями природы художественной правды.

Сколько жизненной правды, например, в картине Рембрандта «Христос в Эмаусе». Но фигуры освещены так, что необходимо предположить, будто лампа находится не на столе, а там, где никак не может помещаться, — в стене. Художника, видимо, не беспокоил вопрос о правдивой передаче местонахождения источника света. Все художественные средства должны воссоздать напряженную ситуацию, глубоко обрисовать характер. И особый живописный колорит, возможный благодаря художественной находке, нужному освещению, создает напряженную эмоциональную атмосферу, делает изображаемое убедительным и неповторимым.

Если обратиться к «Потерянному раю» Мильтона, «Прикованному Прометею» Шелли или «Демону» Лермонтова, то вряд ли можно думать, будто каждый из этих художников стремился убедить читателя в реальности потустороннего мира. Однако сколь достоверны и впечатляющи нарисованные ими фантастические картины. В самом деле, когда у Гофмана открывается дверь и входит черт, — «веришь», а у другого подчас «не веришь» даже тогда, когда входящий всего навсего Иван Иванович Иванов.

Сказанное одинаково справедливо и в большом, и в малом. В самом деле, возьмем такую деталь, как «резвая искорка на одной ножке», которая перескакивает у героя Фадеева из одного глаза в другой. Сколько в счастливо найденной детали смысла, раскрывающего оптимистическое, озорное, веселое в характере героя! И совершенно другой пример. Н. Подгодин в «Янтарном ожерелье» говорит о героине: «Глаза ее отражали

солнце и были как два красных угля». И вот вопреки желанию писателя вызвать симпатию к Ирине («восхищаясь солнечным лучом, горевшим в глазах Ирочки...») «Красивые угли в глазах погасли») перед нами несимпатичный, даже отталкивающий образ человека с глазами кролика.

Теперь все чаще можно встретить утверждение, что документально достоверный факт вполне может оказаться в искусстве неубедительным. Тогда как почти легендарный вымысел в состоянии передать совершенную истину.

* * *

Задача художника метко схвачена в одном из афоризмов Гете: «Владеть всем миром и найти ему выражение».

В опрделенном аспекте художественная правда — как акт обобщения жизни в свете эстетического идеала — и есть не что иное, как идейная концепция произведения в своем объективном, так сказать, «материальном», т. е. образном выражении. Поэтическая или конкретная идея получает жизнь в художественной структуре, развивается и выговаривается через логику образов, через систему характеров, через отношение их с типическими обстоятельствами, а значит через сюжет и композицию, стиль и язык.

Будучи сведенной к своему логическому эквиваленту, художественная идея теряет эстетическое содержание и в силу такой операции лишается подлинного содержания, благодаря которому оно только и существует. Не случайно и Гете, и Л. Толстой, отказывались сформулировать «идею» своих произведений в виде сентенции или логического постулата.

Отсюда не следует, что художественная идея противостоит понятийному мышлению, что мышление образами — явление в чем-то иррациональное. Речь идет совершенно о другом. Отражение реальности во всех своих формах подчинено общим гносеологическим законам. Но если бы наука и искусство, а точнее, понятийное и образное мышление, были идентичны и по характеру, и по тем результатам, которые они в состоянии дать, то самостоятельное существование того и другого — явление необъяснимое и в свою очередь иррациональное. Искусство равноправная и особая форма мышления. И если эстетическое познание не может дать того, что даст наука, теория, то и понятийное познание не в состоянии заменить собой образного мышления.

Художественный образ прорастает смысловыми побегами в разные стороны. Он — «многомерен» в своем единстве, тогда как понятие, при всем богатстве стоящего за ним реального содержания, — не может быть многозначным, если оставаться на прочных логических основаниях. Более того, Гегель отмечал: чем универсальнее закон природы, установленный наукой, тем беднее в понятийном выражении наличное в нем конкретное содержание. Универсальные законы математики потому и применимы к любой сфере бытия, что они абстрагированы от всякого определенного качества и материала, с которым приходится иметь дело на практике. В искусстве, наоборот, смысловая и эстетическая емкость образа тем больше, чем богаче его жизненное содержание, его конкретное наполнение.

Свет на эту трудную проблему проливает мысль К. Маркса: «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 определения, на втором пути абстрактные определения ведут к воспроизведению конкретного посредством мышления»²⁶.

²⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 727.

Многообразие научных определений дает представление о конкретном, конкретное же, являясь объектом изображения в искусстве, выступает в своем общем значении, в «единстве многообразного». Сказанное дает ключ к пониманию специфики науки и искусства, общности их познавательной природы. Отрицая иррациональное в художественной идее, вместе с тем необходимо помнить, что наука и искусство не в состоянии заменить друг друга. В. И. Ленин писал о бессмысленности попыток «внести в общее понятие все частные признаки единичных явлений», — подобные попытки свидетельствуют «просто об элементарном непонимании того, что такое наука»²⁷.

Чтобы дать представление об отдельном человеке как о конкретном индивидууме посредством научного мышления, необходимо рассмотреть его в качестве объекта многих наук — биологии, анатомии, физиологии, истории, социологии, этнографии, этики, психологии, антропологии и т. д. И при том следует учитывать все эти данные применительно к конкретному человеку со всеми индивидуальными его особенностями. Конкретность данного объекта исследования будет пределом, к которому стремится бесконечность определений его с разных сторон. Понятно, что подобная операция практически осуществима быть не может.

Не менее бесперспективным было бы пытаться передать в художественном произведении сумму знаний, накопленных, например, этнографией, антропологией или психологией. Для понимания психологии, в частности, патологических отклонений от нормы сознания большим подспорьем могут быть романы Достоевского, но они не заменят простого учебника.

В этой связи большой интерес представляет высказывание И. Павлова. По его мнению, 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»²⁸. Дело, таким образом, не в иррационализме художественной или конкретной идеи в искусстве, а в ее специфическом отличии, в особом отражении жизни. «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»²⁹, — отмечал Белинский.

Интересная мысль о конкретном как единстве многообразного, как сочетании многочисленных определений получает развитие у Л. Толстого в «Анне Карениной» в размышлениях художника Михайлова. Он выслушивает мнение о своей картине: «То, что это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были бы верны, не уменьшило для него значения замечания Голенищева». И далее по поводу высказывания Анны Карениной о той же картине: «Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине...» В другом месте и в другой связи Л. Толстой писал: «Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений»³⁰.

Произведение неисчерпаемо в своем содержании, потому что оно посредством образа «открыто» для неисчерпаемого богатства жизни. В подлинном художественном произведении многосторонность картины жизни не снимает определенности идеи, а придает ей богатство и глубину, в ма-

²⁷ В. И. Ленин. Сочинения, т. 5, стр. 130.

²⁸ И. П. Павлов. Полн. собр. соч., т. 3, кн. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 213.

²⁹ В. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 53.

³⁰ Л. Толстой. Полн. собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1936, стр. 306.

лохудожественном — приводит к неопределенности, неясности, противоречивости.

Чтобы избежать тяжелых просчетов, художник обязан помнить, что за эстетической многозначностью слова, особенно в поэтическом контексте, стоит многосторонность жизни, ее реальных проявлений и свойств, а не писательский произвол, не погоня за необычным вопреки смыслу. Употребление слов, по замечанию И. П. Павлова, требует постоянного самоконтроля, с тем, чтобы за словами разумелась действительность. За художественным словом стоит действительность, реальность, конкретика и вместе с тем слово неотъемлемый элемент человеческой мысли.

Существует крылатая фраза Станиславского: для художника понять — значит почувствовать. Художественность и выступает как «стык» рационального и эмоционального, и художественная правда произведения есть его художественная идея. Но для этого необходимо, чтобы в образе было отражено, схвачено и закреплено определенное объективное содержание, даны эстетическая интерпретация и оценка изображаемого, несущие вполне определенную смысловую нагрузку. В результате, собственно говоря, и возникает целенаправленность произведения.

Слабая сторона трансцендентальной эстетики заключается в том, что художественный образ в лучшем случае рассматривается лишь как реализованная эстетическая идея, взятая безотносительно к жизненному содержанию, объективно заключенному в нем. Другую крайность представляют позитивистские эстетические системы, которые изгоняют из искусства идею как проявление идеалистического мистицизма и пытаются обрести прочную почву в эмпирической констатации фактов.

Понятие художественной правды позволяет поставить идею и образ во взаимоотношенную систему, показать неразложимое единство отражения и осмысления жизни в искусстве. Здесь завязывается тугий узел между разными сторонами образа, благодаря чему логика жизни переходит в логику образов, а система образов становится художественной идеей. Произведение как целостный большой образ дает «синтетическое» изображение действительности, которое раскрывает «закон жизни, столь единый и цельный, что он становится новой формой мира» (С. Цвейг). Художественная правда, выступая в качестве «новой формы мира», вместе с тем есть и идейно-эстетическая *формула* мира, его закономерностей. Писатель не только аккумулятор идей, с которыми он идет к фактам, но и генератор новых идей, открытий в эстетическом освоении действительности.

Как уже отмечалось, начиная с Аристотеля упорно велись поиски границ художественной правды. В ходе исторического развития искусства «крайности» возможного изображения действительности средствами художественного образа претерпели известную трансформацию, стали внутренним противоречием, определяющим развитие образа, его характер, направленность. Но названное противоречие еще нельзя понять, если не видеть его источник во внутреннем «напряжении» образа, возникающем в результате нахождения последнего между двумя полюсами — правдой жизни и эстетическим идеалом. Причем и то и другое — полюса единого целого. «Они, — говоря словами К. Маркса, — представляют собой *дифференцированную* сущность. Они суть то, что они суть, *лишь* как различенное определение, и именно как *это* различенное определение сущности. *Истинными, действительными* крайностями были бы полюс и не-полюс, человеческий и не-человеческий род. В одном случае различие есть различие *существования*, в другом — различие между *сущностями*, различие *двух сущностей*»³¹.

Художественная правда и есть наличное выражение единой сущности правды жизни и эстетического идеала в искусстве. И то и другое факторы

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 321.

человеческого бытия в их художественном осмыслении. Вот почему утверждение идеала за счет жизненной правды есть «угасание» художественной правды — идеализация и прикрашивание жизни. И, наоборот, попытки выдать за подлинное искусство правду факта и ниспровергнуть категорию эстетического идеала приводят к торжеству натурализма. В подлинном искусстве, учитывая различия художественных методов и направлений, эстетический идеал могучее средство постижения и осмысления жизни, ее потенциальных возможностей, ее тенденций развития, а правда жизни — необходимое условие правды идеала, жизненности его содержания, его действительности. В этом единстве возникает «эстетическое поле» соотношения сущего и должного, изображения жизни как она есть и какой она должна быть. Действительность благодаря эстетической оценке изображаемого выступает в своем истинном свете не как удвоение факта, а как *идейно-эстетическая проблема*.

Не имея возможности проследить всю цепь, звено за звеном, от концепции характера к конфликту и от него к сюжетной организации эпического произведения, ограничимся констатацией процесса перерастания на этой структурно-образной основе эстетической оценки в тенденцию, а последней — в разветвленное, многоплановое, подчас противоречивое идейное содержание книги. В самом характере изображения (начиная с того, что изображает писатель, и кончая тем, как изображает объект, точнее — каким образом, во имя чего) заложен источник осмысления жизни. Не образ и идея, как бывает в школьной теории литературы, а идея в образе позволяет правильно понять сущность и природу художественной правды.

Поэтому тип в искусстве не отретушированный двойник прототипа, а концепция человеческого характера; конфликт — не просто социальное противоречие, находящееся перед глазами у каждого, а раскрытие движущих сил общества; сюжет не только отражение каких-то причинно-временных связей в жизни, но и художественная формула определенных жизненных тенденций и коллизий.

В связи с вопросом об идейной направленности образа, вернемся к «Саге о Форсайтах». Голсуорси «просто» воспроизводит объективную картину жизни английского буржуазного общества на рубеже XIX—XX вв. Может показаться, что его занимает изложение фактов жизни, только фактов, и вместе с тем воссоздаваемая им картина является огромной образной концепцией изображаемого, его идейно-эстетической интерпретацией, в ряде моментов противоречивой, но тем не менее наделенной большим объективным содержанием.

И вряд ли правы те, кто считает характер Ирэн неясным, видят в нем много недосказанного, якобы в силу того, что она служит для Голсуорси олицетворением красоты. Но упрекать писателя за то, что вполне определенный характер Ирэн может быть и олицетворением красоты, значит возражать против того, что Голсуорси не только повествует о фактах жизни, но и дает четко выраженную трактовку фактов: творческая концепция форсайтского цикла действительно строится на конфликтном противопоставлении, на эстетической антитезе красоты и собственности. Показательна позиция А. Чичерина. Он прав, что Сомс — не абстрактное олицетворение собственничества. Но Ирэн в такой же мере не является ходульной иллюстрацией какой бы то ни было абстракции. И, конечно же, А. Чичерин глубоко неправ, предполагая, будто в образе Ирэн главное — не конкретное содержание, не явление действительной жизни, а «общие идеи художника, его идеалы отвлеченной красоты, не проясненные ни жизнью, ни философски»³².

³² А. Чичерин. Пересмотр суждений о форсайтском цикле.— «Вопросы литературы», 1958, № 1, стр. 164.

Исследователь также неправ, безоговорочно отрицая мысль, будто образ Сомса «никогда и не был олицетворением чего бы то ни было. Сомс собственник, собственническая психология у него, как и у его отца, как и у его дядей, проникает во все поры, отравляет все проявления жизни». Здесь Сомс рассматривается только «как данный человек», но не как определенный литературный характер, несущий большое смысловое содержание и в этой своей функции являющийся реалистическим «олицетворением», формулой, концепцией мира собственности (особая акцентировка этого момента наличествует уже в самом названии первого романа, в истории строительства дома в Робин Хилле, в двойственном отношении Сомса к искусству и, наконец, к Ирэн).

Ирэн в такой же мере не олицетворяет красоты, в какой Сомс, будучи типическим характером в типических обстоятельствах, не носитель абстрактной идеи собственничества. Но образ Сомса в такой же мере заключает в себе осмысление и разоблачение мира собственности, в какой образ Ирэн — непосредственно утверждение красоты, человечности, естественности, свободы и бескорыстия прекрасного человеческого чувства.

Идея красоты несколько не заслоняет конкретного содержания образа Ирэн, его социальной, психологической мотивированности, жизненной достоверности, а помогает понять их «общий» смысл, точно так же, как концепция характера Сомса начинает складываться, благодаря тому, что он собственник с головы до ног. В результате оказывается возможным тот глубокий эстетический контраст мира красоты и мира собственности, человеческого и бездушного, который раскрывает смысл «Саги», выступает в качестве одного из ведущих идейно-эстетических компонентов цикла романов о Форсайтах. Было бы странным видеть сильные и слабые стороны взглядов Голсуорси не в самом противопоставлении и собственно в трактовке того или другого характера, а в метафизической противопоставленности удачного образа неудачному.

Эстетика реализма свободна от нормативности. Она допускает самый широкий диапазон соотношения облика и смысла в реалистическом образе.

Полную противоположность «объективно-реалистическому» показу действительности, казалось бы, представляет сатирическая панорама жизни в «Помпадурах и помпадуршах», в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Гораздо труднее представить существование на свете людей с органчиком в голове или с фаршированной головой, чем «обыкновенного» Сомса или гордого Демона Лермонтова. И тем не менее Салтыков-Щедрин дает не только верное сатирическое разоблачение сущего, но и верное, хотя условное изображение призрачной действительности самодержавия. Не соответствуя «видимости вещей», образы Салтыкова-Щедрина отражают проявление сущности вещей, схватывают и передают самый дух эпохи, и в этом смысле они «похожи» на объект отражения³³.

Цепь наших рассуждений замыкается. Проблема формы в конечном счете нераздельно связана с проблемой правды жизни, а проблема правды жизни ведет за собой такие показатели, как удельный вес изображаемого, его значимость, современность, идейная актуальность, народность, партийность.

* * *

Определив, что правда настоящего большого искусства — аналог правды жизни, средство ее познания, осмысления и эстетической оценки, приходим к закономерному выводу: критерий правдивого изображения жизни

³³ В частности, у И. Канта говорится о существовании известного сходства между ручной мельницей и деспотическим государством. Напрасно мы стали бы здесь искать реальное сходство. В образном сопоставлении, однако, может возникнуть гораздо более глубокое и очевидное соответствие по функциональному сходству, поддержанное в произведении художественным контекстом.

обладает объективным содержанием и является основным критерием художественности. С этим положением можно соглашаться или не соглашаться, как это делают идеалистические эстетики, но трудности начинаются дальше. А именно тогда, когда исследователь приходит к признанию метафизического характера представлений, будто правдивое изображение жизни в искусстве что-то неизменное и раз навсегда данное. Именно о такой правдивости изображения жизни во всех веках, у любых народов говорят сторонники «извечного» реализма, проявления которого они находят в наскальных рисунках. Но верное правдивое изображение жизни, художественная правда гомеровского эпоса и эпопеи Л. Толстого — явления разного порядка. Не принимая во внимание исторического момента, легко скатиться к пресловутому утверждению буржуазной эстетики, будто «после Гомера в искусстве не было по существу никакого прогресса»³⁴.

На протяжении истории литературы качество художественной правды претерпело огромные изменения. За правдивое искусство, как известно, в свое время выступал Буало, осуждая бурлескную литературу; Гюго во имя правды жизни нападал на классиков; с тем же требованием, но уже против Гюго выступил Золя. И всякий раз в это требование вкладывалось свое особое содержание.

Закономерное, обусловленное историческим процессом видоизменение характера и углубление художественной правды в искусстве объясняет, почему последовательно менялись кодексы оценки произведения, закрепленные в «Поэтике» Аристотеля, в «Послании к Пизонам» Горация, в трактате Буало, в эстетике романтизма, а затем реализма и социалистического реализма.

Критерии оценки на первых этапах развития эстетики находят выражение в практически формулируемых правилах о том, каковым должно быть произведение (уже у Аристотеля в «Поэтике» излагается целый ряд конкретных различий между «хорошей» и «дурной» трагедией, регламентирующий характер носят стихотворные трактаты Горация и Буало). Многие из «правил» имели временный, условный, относительный характер. Они снимаются последующим развитием искусства, отрицаются эстетикой, идущей на смену старому толкованию. Так происходило утверждение, например, романтизма в борьбе с классицизмом.

Но в той же «Поэтике» Аристотеля, как известно, заложены основы теории подражания, художественного мышления по законам вероятности, сохранившиеся видоизмененно и в эстетике реализма. Зачастую «нормативность» проистекала из абсолютизации и закрепления творческого опыта своего времени, утверждала *тип* художественной правды эпохи. Но опыт предшествующего развития оказывается необходимым моментом последующего. Как бы ни менялся характер художественной правды, специфики образного мышления, как бы ни были относительны принципы эстетики классицизма или романтизма, в них схвачены и-какие-то более общие законы искусства и закреплены не только условность искусства своего времени, но и безусловные достижения в образном познании действительности, то объективное содержание, выражению которого служило это искусство, те объективные стороны художественной правды, благодаря которым искусство прошлого остается неповторимым и вечным.

Реализм прочно закрепил нерасторжимость больших общественных и эстетических идеалов с трезвой правдивостью, с верным изображением жизни как она есть. Писательское мастерство стало искусством передачи правды жизни, задачей художника — донести жизненную правду до читателя, придав ей обобщенно-художественное значение.

Подобные формы художественного познания и эстетического освоения жизни проявились по-своему уже в мифологических образах, наглядно

³⁴ См. И. Кош. Общая эстетика. Пг., 1921, стр. 33.

сочетающих в себе условность замысла с полновесной, можно сказать, скульптурной пластикой. Гомеровский эпос и античная трагедия возвели человека на ступень эстетического идеала.

В. Жирмунский предлагает разделить становление искусства на этапы соответственно тому, как сказочная идеализация сменяется героической, а героическая, в свою очередь, — идеализацией поэтической³⁵. Последняя получает распространение в эпоху Возрождения и тесно связана с возникновением реализма в эпоху Возрождения, когда появляется образ человека как гармонически развитого, всесторонне раскрывшегося в своих богатых возможностях индивидуума. И триумф человеческого начала в искусстве оказывается триумфом художественности, верного изображения действительности и глубоко поэтического утверждения прекрасного. Возрождение, наряду с раскрепощением личности, раскрепостило художественную фантазию и поставило ее на службу человеку. Творческое воображение становится важным моментом воссоздания художественной правды. «Освобождение» фантазии шло одновременно с процессом разработки и углубления реалистической мотивировки, детерминированности образа. Фантазия уже не претендует на признание ее за действительность, но требует верного, яркого и впечатляющего постижения действительности.

В противовес этому в романтизме, особенно в том его варианте, который явился реакцией на эпоху Просвещения, — фантазия получает самостоятельное значение, становится демиургом действительности, требует признания своих плодов за высшую действительность.

В теории классицизма подражание «изящной» природе, которое провозгласил Батте, считалось неоспоримым законом искусства. Но в отличие от Возрождения устанавливались строгие рамки искусства, поэтому принцип «подражания» получает все более оттенок искусственности. Известно, в частности, какую сковывающую роль в смелом овладении правдой жизни играло пресловутое требование «трех единств».

Но «правила», втискивавшие воображение художника в прокрустово ложе условности, были призваны способствовать созданию максимума убедительности, по возможности полной иллюзии действительности происходящего на сцене. Классицизм пытается достичь правдоподобия жизни путем известной синхронности временной протяженности событий на сцене и реального времени зрительного зала, путем локализаций действия в одном месте, наконец, путем единства действия как сюжетной локализацией изображаемого.

Эстетика классицизма представляет интерес в качестве одной из первых теоретических и практических попыток осмыслить значение факторов пространства и времени в качестве объективного формообразования художественной правды. И вместе с тем уже в XVII в., задолго до появления натурализма, наглядно оказалась продемонстрировавшей несостоятельность уравнивания художественной правды с простым соответствием искусства этим реальным факторам.

При рационалистической условности искусства Просвещения, тесно связанного с эстетическим наследием классицизма, именно просветители поняли важность вовсе не внешнего соответствия правды фактов правде искусства. Дидро заявил, что мир сцены отражает мир действительности, но отражает совершенно непохоже на свой образец. Вымысел еще раз отказался претендовать на непосредственное соперничество с действительностью.

В отличие от Возрождения, когда творческая фантазия художника искала осуществления идеала в самом человеке, романтики устремились к утверждению и воссозданию идеального миропорядка, и тут открылся

³⁵ См. В. М. Ж и р м у н с к и й. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 28.

новый простор воображению. Отныне, если оставить в стороне претензию интуиции и воображения на постижение мистического и потустороннего смысла бытия, на долю фантазии (если она не хотела идти этим бесперспективным путем или отказаться от самой себя) оставались особые права на смелое проникновение в существенные стороны действительности, недоступные непосредственному наблюдению, и на постижение идеального и возможного.

Романтизм не был уходом от жизни, а только от правдоподобного изображения жизни, как она есть, от внешней «видимости вещей». Он стремился к выражению идеала, утверждающего идеализированное прошлое или идеализированное будущее. И в том и в другом случае романтизм претендовал на активное вторжение в современность, в политическую борьбу. Подчас романтизм далеко отходит от правдоподобного изображения действительности, но демонстрирует повышенную чувствительность к реальным запросам и потребностям жизни. Правдоподобие уступает в прогрессивном романтизме место правде идеи. И в этой форме, в этом качестве правда жизни компенсируется по-своему. Значимость образа Прометея у Шелли заключается не в передаче нравственных или физических мук титана, а в глубоком и энергичном выражении *художественной идеи* тиранинства, идеи свободы. То же можно сказать о мистериях Байрона или «Демоне» Лермонтова, где художественная правда выступает в качестве правды художественной идеи, выраженной ярко и убедительно в романтическом или символическом образе.

Огромный эстетический заряд прогрессивного романтизма и заключался в глубоко правдивом «решении» идеи, в создании правдивого (по своим историческим тенденциям, хотя бы в общем виде) идеала, положительного героя как примера для подражания. Романтизм противопоставил в известной степени правду идеала мелочам повседневной жизни, текущей реальности, по это не помешало именно романтикам ввести *color localae* и с большим художественным эффектом его использовать. В романтической эстетике возникли также проблема народности и интерес к историческому прошлому народа.

Прогрессивный романтизм продолжил раскрепощение фантазии, начатое эпохой Возрождения. Долго сдерживаемое догматами классицизма, художественное творчество подчеркнуто афишировалось в манифестах романтиков полную свободу художника-творца, необузданный полет фантазии, отказ от правил и канонов. В этом была своя логика, хотя и возникало новое противоречие. Чем условнее становилось реальное время и место действия на подмостках театра, обратившегося к опыту драматургии Шекспира, а затем романтической драмы, тем глубже (хотя и с разных позиций в романтизме и реализме) шло проникновение в правду идеала и в правду жизни. Внутри этого противоречия развитие художественной правды могло совершаться до определенного предела. Субъективность фактора времени у художника-романтика пришла в столкновение с необходимостью показа человеческого характера в развитии, смену событий как ход истории.

Под пером Вальтера Скотта, творчество которого знаменует переход от романтизма к реализму, на новой художественной основе возникает историзм. Если романтизм подверг действительность испытанию идеалом, то реализм приступил к испытанию идеала действительностью. Современный роман, как известно, берет начало от «Дон Кихота» Сервантеса, где в ярких художественных образах бедного, но благородного идальго и его верного оруженосца по-новому остро была поставлена проблема идеала и действительности.

Внимание художников-реалистов сосредоточивается на освоении хода времени, движения истории. Реализм сделал попытку связать воедино достоверность реального существования и истину идеального содержания.

Именно этот творческий метод целиком тяготеет к изображению человека и человеческой жизни в их реальных проявлениях, а творческое воображение здесь становится средством постижения и изображения в художественном образе правды жизни. Типический характер становится главным предметом и ведущей эстетической категорией литературы.

Дальше в специальном разделе проблема становления концепции характера будет рассмотрена. Здесь же необходимо отметить лишь, что типический характер — это свернутая формула: человек и мир, личность и эпоха. Причем глубина проникновения во внутренний мир человека или широта охвата действительности не должны приводить к распаденю характера.

Открытие типического характера позволило Пушкину создать «энциклопедию русской жизни», помогло Бальзаку и Золя развернуть панораму французского общества. Каждый отдельный роман «Человеческой комедии» и цикла «Рюгон-Маккаров» представляет срез французской действительности, в реальных пространственных и временных границах обнажающий тот или иной социальный пласт.

Однако романы Бальзака и Золя не были последовательным повествованием, а скорее фиксировали отдельные точки поступательного движения истории.

Иначе показано движение исторических событий, неразрывно связанных с жизнью общества, у Л. Толстого в «Войне и мире». Здесь воедино слит поток времени, реализованного в эпопее через последовательное развитие характеров, и ход истории. Толстовский синтез сделал возможным появление монументальных полотен Ромен Роллана и Голсуорси.

В «Саге о Форсайтах» ход времени получает «наглядное», почти осязаемое выражение. Правда типических характеров находится здесь в глубокой зависимости от преемственности поколений, от духа времени, которое не только длится в романе, но и находит свое овеществление в характерах, входит в них как реальное жизненное обстоятельство, — тогда как решающее для страны и эпохи событие, первая мировая война, остается на периферии изображаемого. И это не случайно. Если люди в романе вставлены «в раму» своей эпохи, движутся вместе с ней, то эстетический идеал «Саги о Форсайтах» находится в совершенно иной плоскости с поступательным ходом жизни. Эмоциональным ключом концепции Голсуорси можно считать спену прекрасной смерти старого Джолиона. Необратимая сила времени направляет поток жизни как бы мимо прекрасного. Настоящее «острова фарисеев» враждебно красоте, любви, щедрым человеческим чувствам. Ромео и Джульетта XX в. — Джон и Флер — в чистом человеческом порыве сталкиваются с эгоизмом формации, которая на новом основании воспроизвела разобщение людей. Подобно Ромео и Джульетте, они поставлены перед трагическим выбором между «правдой» этой формации и истинно человеческим проявлением своих характеров. Перестав быть самими собой, они обречены на тягостную буржуазную драму. Время у Голсуорси удаляет героя от идеала, оно играет, таким образом, лишь негативную роль.

Переходя к искусству социалистического реализма, где поступательное движение времени всегда насыщено позитивным качеством, утверждает должное, отметим немаловажную закономерность. Идеал разумно устроенного общества разумных людей, первоначально условный, выражался и в территориальной условности — это сказочные страны, вроде золотого Эльдорадо, острова Утопии или города Солнца. Но по мере того как с географической карты исчезают белые пятна, разумное устройство человеческой жизни начинает связываться уже не со случайной случайностью путешественника, а с будущим. Местопребывание идеального общества и «нового» человека переносится из неведомой страны в неведомое будущее. Но и здесь фактор времени остается случайной мотивировкой должного, литературной условностью вроде «машины времени» Герберта Уэллса.

Качественно новой чертой художественной правды искусства социалистического реализма, позволившего художнику глубже заглянуть в самую сущность поступательного развития жизни, явилось превращение временного фактора в реальную мотивировку осуществимости эстетического идеала.

Время в «Климе Самгине» Горького в этом отношении несет положительное содержание, — не так, как это было у Голсуорси. У Горького время, ведущее к осуществлению великих социалистических идеалов, движется мимо призрачной фигуры героя, оказавшегося сторонним наблюдателем происходящего. Принципиальное отличие в этом отношении романов Голсуорси и Горького воспринимается особенно остро потому, что они имеют много общего в композиционно-сюжетном осмыслении хода времени: последовательная смена людей и событий на протяжении десятилетий. Интересное и своеобразное композиционное решение, та же, что и у Горького, задача утверждения должного поступательным ходом истории присутствуют и в романе Л. Леонова «Русский лес».

Уже в 1935 г. Леонов экспериментировал в «Дороге на океан», стремясь пробиться от прошлого к будущему, соотнося изображение настоящего с непосредственно зримым воспроизведением этого будущего. Однако интересные находки на этом пути, которым пробовали идти Маяковский, и Эренбург, и Павленко, сопровождались серьезными художественными издержками. В отличие от историка, писатель не в состоянии ограничиться общей перспективой грядущего, он должен найти реальное многообразие и конкретное изображение человеческих характеров, но именно над этим меньше всего властна фантазия художника. Лев Толстой и Чехов неоднократно подчеркивали, опираясь на опыт мировой литературы, что писатель может выдумать все, кроме человеческой психологии. И хотя, как правило, все герои даже у писателя-реалиста вымышленные, он не в силах «выдумать» нового человека. Будь это возможно, и художественная правда искусства стала бы второй действительностью. Диалектика души — есть не что иное, как отражение реального мира, пересаженное в голову и сердце человека. Никакой другой диалектики, а потому и психологии, нет и не может быть. Вот почему, столкнувшись с этой задачей Л. Леонов должен был признать невозможность раскрыть характеры людей будущего. В «Дороге на океан» говорится: «Но так же, как создавая богов, дикарь наделял их человеческими свойствами, мы не сумели создать племени, отличного от наших современников».

В романтизме, и особенно в сентиментализме, наметилось вторжение во внутренний мир личности. Но только изображение типических характеров в типических обстоятельствах привело к желанному результату. Типический характер — «знакомый незнакомец», — выражение свойств отдельной личности и обобщение существенных сторон жизни. Это было огромным художественным открытием, расширившим познавательные и эстетические границы искусства. Для реалистического образа особое значение получила проблема «саморазвития» характера, детерминированности его обстоятельствами, психологического анализа и т. д.

При всей свободе художественного воображения, при всей подвижности диапазона проникновения в действительность — как уже отмечалось — есть некая постоянная, хотя и подвижная внутри себя константа, «квант художественности», — образ человека, его характер. Опираясь на эту реальную константу, Л. Леонов в «Русском лесе» сумел совершенно по-новому решить проблему соотношения прошлого, настоящего и будущего, создал произведение с прочным реалистическим фундаментом и большой временной перспективой. Хронологические, тематические и проблемные рамки романа далеко раздвинуты за пределы событий, составляющих «настоящее» — 1941 год. Писатель раскрывает образы Вихрова и Грацианского на фоне больших исторических потрясений. Время, среда, социальные

антагонизмы формируют характеры этих людей, которые обстоятельствами, логикой исторической необходимости противостоят друг другу, подобно тому, как социализм и фашизм столкнулись на фронте под Москвой, подобно тому, как «сегодня» — линия фронта между «вчера» и «завтра».

Вихров защитник «зеленого друга». Грацианский — коварный, хитрый недоброжелатель «русского леса». Первый видит в любимом своем детище символ родины, благосостояние народа, реальную предпосылку для его будущих благ. Грацианский делает из борьбы вокруг судеб леса источник своего преуспеяния, карьеры, личного благополучия. Вихров не просто герой с идеалом — он носитель мечты-деяния. Через роман проходит мотив в ряде случаев подсказывающий параллель между Вихровым и Прометеем, Грацианским и коршуном, терзавшим титана. Но было бы полным непониманием творческого метода писателя, если бы принять эти образы за олицетворение, символы заданных начал. Прометеевское начало в Вихрове — это «смысл» его образа, спрятанный так далеко, что многие критики упрекали автора в приниженности героя, в беспомощности и бессилии его перед противником.

Показывая современность как «связь времен» (как узел прошлого — настоящего — будущего) через судьбы леса — писатель сумел художественными средствами реализовать глубокую горьковскую мысль о трех действительностях, о *трехмерном* изображении жизни как необходимом условии художественной правды.

Образ леса получил в романе полифоническое звучание. Он — реалистический символ преемственности труда поколений, объект борьбы и индикатор разумности общественного устройства, в отношении к нему обнаруживается зрелость предвидения отдаленных последствий нашей деятельности.

Думая о будущем, о наших потомках, Вихров борется за лес. Он выступает полномочным представителем этих будущих поколений. Вот почему этот с виду невзрачный и скромный человек наделен красотой и силой, завоевывающими симпатии читателя.

Идеал коммунистического будущего оказывается, таким образом, реализованным в эстетическом идеале мечты-деяния.

* * *

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что художественная правда в литературе опирается на неделимость жизненного и идейного содержания образа. В этом ключ к пониманию партийности искусства социалистического реализма как его эстетического качества.

Верное осмысление и верное изображение жизни находят в реализме наиболее глубокое и перасторжимое единство. Энгельс считал: чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства, так как «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось»³⁶.

Есть все основания говорить, что именно в социалистическом реализме находят наиболее полное и всестороннее воплощение правда жизни, правда идеи, и правда идеала, на основании чего и стало возможно «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью...»³⁷

Идейность, народность, партийность — условия художественности. Однако было бы неверно поэтому предполагать, будто идейность и партийность существуют в искусстве как бы *до и вне* художественности. Истина заключается в том, что высокая художественность действительно немисли-

³⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 9.

³⁷ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 29.

ма без названных выше свойств и, следовательно, ими обусловлена, но в свою очередь является условием реализации в искусстве идейности, партийности, народности, воплощения эстетического идеала. Без определенного, условно говоря, минимального уровня художественности роман, поэма или драма остаются за рамками искусства. Их «идейность» не став эстетическим качеством, превращается сплошь и рядом в профанацию правительственных мыслей и положений.

Художественность не существует в дополнении к идейности и правдивости. Она как раз выступает показателем эффективности всех возможностей произведения. Она результат взаимосвязи и взаимообусловленности основных присущих произведению свойств. Художественность свидетельствует о высоком совершенстве его компонентов в той живой взаимосвязи, в которой они существуют в каждом конкретном случае.

Итак, художественность — это итог сложного творческого процесса, в ходе которого средствами искусства происходит познание, эстетическое освоение и закрепление объективного содержания действительности. Это как раз то, что делает произведение «поэтической ценностью»³⁸. Оно содержит в себе, следовательно, объективное основание для определения ценности произведения и его общественного значения.

³⁸ К. Маркс, Ф. Энгельс. Из ранних произведений. стр. 345.

В. Д. Сквозников

Творческий метод и образ

Художественная правда всегда нерасторжимо связана с реальной действительностью, хотя в разные исторические эпохи и у разных писателей связь эта обнаруживается по-разному. /Художественный образ — это то, в чем искусство отражает, воссоздает и познает жизнь/ С проблемой образа и художественной правды непосредственно связана проблема *метода*, потому что творческий¹ метод — это то, как принципиально воссоздается жизнь в образе, как соотносятся формы художественной правды и с историческими изменениями жизни, и с особенностями миропонимания художника.

Таков круг отношений, которые объединяются проблемой творческого метода. Это есть прежде всего проблема исторически изменчивого² типа связи данного образного единства, данного произведения и породившей его действительности. С другой стороны — это проблема художественно-единого воплощения своеобразного видения мира. Обе стороны оказываются здесь неразрывными.

Задача тем самым состоит не только в том, чтобы показать обязательное наличие какого-либо метода отражения, но и в том, чтобы установить связь его с определенным типом видения мира писателем. Иначе говоря, важной стороной проблемы творческого метода является связь метода с мировоззрением писателя, с его идейными устремлениями, с его партийностью (в условиях новейшего времени). Мы пока сможем наметить самый принципиальный контур этой связи, ибо характер ее тоже исторически изменчив, и сколько-нибудь полное представление о нем можно получить лишь в итоге исследования исторического развития различных типов образного пересоздания — различных методов.

Научное понимание метода может быть достигнуто только на основе ленинской теории отражения, которая сформулировала отношение человеческого сознания к бытию и установила непреложный критерий верности отражения бытия в сознании. Как литературоведческая категория понятие метода было закреплено в нашей критической практике начала 30-х годов.

¹ Нередко говорят о «художественном методе». Оба названия нам представляются одинаково правомерными. Однако второе (слово «художественный»), подчеркивая, что речь идет именно о художественном отражении, а не о каком-нибудь ином, вместе с тем вносит нередко соблазн подведения под метод всех так называемых «художественных особенностей» литературного произведения. Слово «творческий» острее напоминает о самом процессе образного пересоздания жизни.

² О закономерностях развития творческих методов будет сказано специально в данной книге. Сейчас же необходимо предварительно ориентироваться относительно самого понятия метода художественного отражения жизни, без которого нельзя обойтись при рассмотрении проблем образа, характера и обстоятельств, сюжета, художественной речи и т. п.

«Принцип образного отражения жизни», «принцип (способ) образной типизации жизни» — так, или приблизительно так, с тех пор и определяют обычно сущность этой категории, точнее — границы ее применения.

Однако это понятие, подобно многим иным, с самого своего возникновения не получило однозначного и общепризнанного толкования. В «свернутом» своем виде, в самой общей формулировке, вроде приведенных выше, эта категория понималась и понимается почти всеми теоретиками одинаково. Зато стремление углубить учение о творческом методе, развернуть формулу «принцип отражения», дает результаты, друг от друга отличные.

Определения творческого метода, принятые сегодня, не свободны, на наш взгляд, от одного общего недостатка: многие исследователи сосредотачивают свое внимание по преимуществу на исходных позициях писателя, на его намерениях, принципах «отбора» материала и т. п., гораздо менее учитывая то уже достигнутое писателем реальное художественное единство, которое лишь одно может говорить о том или ином методе.

Когда дело доходит до самого результата творчества, то иногда обнаруживается еще одна слабость теоретических суждений: известная недооценка творческого характера отражения, которое лежит в основе методов, художественно исследующих реальный мир. Порою у нас еще недостаточно решительно подчеркивается прямо вытекающий из ленинской теории отражения вывод, что любой по-настоящему творческий метод, возникший в любую эпоху, являясь особым принципом отражения жизни, является тем самым и особым принципом ее художественного *пересоздания*, направленного к ее познанию и оценке. Как познавательная, исследовательская, так и идеологически заинтересованная направленность присуща каждому исторически прогрессивному методу.

Отношение, которое всегда лежит в основе понятия творческого метода, — отношение художественной правды к истине отражаемой реальной действительности — никогда не бывает равно единице, т. е. оно никогда не бывает простым тождеством. Искусство отражает действительность, творчески воссоздавая ее. При этом следует еще раз всячески подчеркнуть, что художественное познание состоит не только в «отборе», «обобщении» и «индивидуализации» жизненных моментов и т. п., а в воссоздании самого существа процессов и отношений жизни, что творческое пересоздание осуществляется в подлинном искусстве не ради каприза или отхода от реальности, а во имя наиболее глубокого познания законов настоящего и тенденций будущего развития.

Посредством того или иного метода художественного отражения искусство не просто «подражает» жизни, но познает ее в условном образном отражении.

В этой связи прежде всего нам надо будет проследить, как в творческой мысли от Аристотеля до новейшего времени, наряду с тенденцией рассматривать искусство как метафизически понимаемое «подражание» природе, пробивается и ширится благодарная мысль о необходимости творческого воссоздания действительности.

Категория творческого метода дает теоретическое оформление той стороне литературно-художественной деятельности, которая уже издавна была предметом внимания мыслителей, хотя и не исследовалась в прошлом систематически и специально.

* * *

«...Нельзя не видеть, — писал Чернышевский в своем эстетическом трактате, — что во многих случаях современные понятия оказываются сходны с понятиями предшествующих веков. Особенно часто сходятся они с понятиями греческих мыслителей»³.

³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 80.

Еще в учении Аристотеля можно найти некий прообраз теории метода. Высказывание, которое имеется здесь в виду, обладает гораздо более широким содержанием, чем только то, что нас сейчас интересует. Но именно Аристотель говорит о различных возможностях «подражания», которые отчетливо делятся на две группы по ведущему принципу отражения: с одной стороны, вещи «как они были или есть», с другой — «как о них говорят и думают, или какими они должны быть»⁴.

Это высказывание Аристотеля, охватывающее, в сущности, всю область творческого воспроизведения жизни в искусстве и приложимое ко всем ступеням его развития, выступает также и первой отправной точкой для дальнейшего движения теоретической мысли в осознании и все более четком выделении особой проблемы метода. Однако при всей широте и универсальности этого положения Аристотеля, как и многих иных, оно не является равно благоприятным для могущих из него возникнуть путей изучения вопроса.

Как утверждает современная наука об античности, определение Аристотелем литературы (и других видов искусства) как подражания «вовсе не значит, что поэтическое произведение есть просто воспроизведение в образах, создаваемых средствами языка, самой действительности». «В аристотелевской теории слово *μιμησις* — «подражание», употребляется в столь широком смысле, что становится равнозначным слову *ποιησις* — «созидание»⁵. Действительно поэзия, по Аристотелю, не просто «подражает» природе в смысле посильного копирования ее (она лишь «частью подражает ей»), но художественно воссоздает мир, «завершая» то, «что природа не в состоянии сделать»⁶. При таком уподоблении сама природа выступает творящим субъектом по отношению к своим созданиям, подобно человеку в отношении произведений всякого человеческого «искусства», в том числе и художественного.

В «Поэтике» проводится требование подражать «вероятному», т. е. творить мир по закону «вероятности» и «необходимости». «Подражание вероятному» — это не простое подражание жизни в формах правдоподобия. Ведь вероятное (и «возможное по вероятности») есть художественное допущение, гипотеза художественного сознания («поэзия философичнее и серьезнее истории»). Значит, поэзия призвана «подражать» в формах жизни такому допущению?

Однако подобное упрощенное толкование, ведущее как будто бы к признанию оторванности художественного содержания поэзии от реальности, было бы эксплуатацией темноты отдельных мест трактата Аристотеля. Новое прочтение соответствующих мест «Поэтики» позволяет говорить о «возможном согласно кажущейся вероятности»⁷ как об утверждаемой Аристотелем основе поэтического творчества. Тем самым центр тяжести мысли переносится с предмета отражения на его метод.

И все же в трактате Аристотеля по большей части акцент сделан не на особенности поэтического «созидания», а на утверждении *должных* форм собственно подражания.

Поэтому наиболее непосредственно из учения Аристотеля о поэзии вытекала тенденция метафизически понимаемого подражания природе,

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 127. Известный намек на сходное понимание можно обнаружить в «Законах» Платона, в утверждении, что для «здорового» суда над художественным произведением надо знать не только «что именно изображено» и «хорошо ли любое изображение исполнено», но и «правильно ли изображено» («Античные мыслители об искусстве». Изд. 2. М., «Искусство», 1938, стр. 119).

⁵ А. С. Ахманов. О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля; Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 143, 153.

⁶ «Античные мыслители об искусстве». Изд. 2, стр. 141 (Физика, II, 8).

⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 143.

которая сказывалась в различных теориях и школах⁸. Тяготая к материализму, базируясь на общем здоровом материалистическом фундаменте — на требовании воспроизведения реальной жизни, эта тенденция отличалась одним общим недостатком — почти исключительным вниманием к объекту этого подражания, недооценкой активной, творческой, субъективной стороны отражения. Этот недостаток, оказавшийся весьма устойчивым⁹, проявлялся в разные эпохи с разной силой и последовательностью. Если, как известно из источников¹⁰, древние фиванцы законодательно определили, что художники должны «подражать природе как можно лучше, под страхом наказания», то в теоретических раздумьях начала нового времени, в эпоху Возрождения (по крайней мере, поскольку они нам известны) тенденция «подражания» получает уже иной, более широкий смысл.

Это и понятно: сломив «духовную диктатуру церкви»¹¹, человеческое сознание празднует раскрепощение естества, закрепляет свое родство со всей остальной природой. В эпоху, когда, по словам Маркса и Энгельса о Бэкоме, «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»¹², акцент делается прежде всего на этом родстве, на сходстве. Его можно проследить на всех сторонах духовной культуры Возрождения. В эстетической мысли этого времени особенно настойчиво звучит мотив подражания природе.

Необходимость отстаивать связь с живой человеческой жизнью от непрекращающихся покушений со стороны всякого рода противников приводила к тому, что требование связи в форме «подражания» снова всплывало в процессе исторического развития, возникало как бы впервые, заново, с той же основной, изначальной точки. Прогресс в таком случае состоял не столько в движении представления об этом необходимом «мимезисе», сколько в реальном обеспечении данной теории уровнем искусства в данный момент. То есть под исконным первоначальным требованием, иногда на этой исходной точке и останавливающимся, подразумевалось содержание большее, чем в предшествующую эпоху (например, эпоха Возрождения сравнительно с античностью или век Просвещения сравнительно с Возрождением).

В таком изначальном смысле о необходимости подражания природе говорят и патриарх Высокого Ренессанса Леонардо (например, в так называемом «Атлантическом кодексе»), и Дюрер («Лондонские рукописи», где даже фразеология напоминает Аристотеля), и поздний маньерист Федерико Цуккарро, стоящий у порога искусства барокко, и мастер рококо Ватто (в поучении Ланкре), и критиковавший его за жеманство Дидро (например, в критическом суждении о Ватто в так называемых «Разрозненных мыслях», примыкающих к «Салонам», и в статье для «Энциклопедии», в которой «подражание» определяется прямо словами Аристотеля), и классицист Винкельман, и Лессинг, и великий художник революции Давид (см. его доклад о национальном жюри искусства).

Борьба с течениями, которые уводили искусство от жизни, в которых профилировали системы разного рода извне навязанных условностей, ре-

⁸ Первоначально, у Платона и Аристотеля, как справедливо заметил Чернышевский, предполагалось «подражание» «человеческой жизни». Восприятие искусства как «подражания природе» развилось позднее (см. статью Чернышевского «О поэзии. Сочинение Аристотеля»).

⁹ И поныне мы встречаем сторонников метафизически понимаемого подражания. Критика современных адептов теории «подражания» дана, например, в статье М. Храпченко «Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя». — «Вопросы литературы», 1957, № 4.

¹⁰ См., например, Винкельман, Избранные произведения и письма. М. — Л., «Academia», 1935, стр. 95.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 143.

акция на эти условности, на религиозно-мифологический схематизм, на манерность и т. п. вынуждали нередко самых различных художников и мыслителей снова и снова начинать с отставания самого общего основания, в столь общей форме равно необходимого для всякого подлинного искусства¹³.

В XIX в., по ходу триумфального развития реализма, углублялось представление и о природе, и о правде жизни. Был внесен и поставлен во главу угла социальный критерий измерения и оценки этой правды в произведениях искусства. Чернышевский подчеркнул, как мы уже отмечали, необходимость отражения прежде всего «человеческой жизни», возвращаясь тем самым к исходной, аристотелевой мысли и вместе с тем придавая ей новый размах, обогащая ее достижениями передового общественного сознания своего времени. Извечный вопрос о подражании дифференцировался и получил дальнейшее развитие, дотоле невиданно скорое. Но элементы ограниченности «старого», домарксистского материализма сказались и в русской революционно-демократической мысли, опиравшейся на опыт мирового искусства и многовековую эстетическую традицию, в известной односторонности эстетики Чернышевского, определявшей искусство как «суррогат» действительности¹⁴.

Ошибочно было бы думать, что имена, названные выше, целиком связаны только с теориями подражания. Издавна в искусствознании и литературоведении развивается мысль, не удовлетворяющаяся лишь требованием подражания, мысль, стремящаяся преодолеть остановку перед проблемой собственно творческого метода. Издавна, хотя временами и подспудно, развивается направление, ищущее принципиальных особенностей художественного воссоздания мира, бьющееся над загадкой того, что много позже получило название творческого метода. Это направление тоже связано в значительной мере с материалистической мыслью, и связано как раз *в меру преодоления материализмом метафизической застылости и ограниченности*.

Начало этому мы находим, как отмечалось, уже в той же аристотелевой «Поэтике», именно в требовании «подражать вероятному». Эта сторона не получила у самого Аристотеля детальной разработки, осталась как бы не расшифрованной. Между тем подобные представления в своем развернутом виде должны были бы основательно расшатать метафизически одностороннюю трактовку «подражания». Но и «свернутые» они вносили в нее серьезные уточнения, закрепляя право писателя на творческие особенности видения мира при создании эстетической реальности.

Исследование ее специфики шло с различных сторон, особенно в новейшее время. При этом, если метафизические теории «подражания» приводят к упрощению и огрублению сути творчества, то все же в своей основе они всегда настаивают на самом главном — на связи искусства и реальной действительности. Наоборот, акцент на пересоздание предоставляет мысли более широкую возможность, говоря словами Гоголя, *впасть «в соблазн и обольщение» мнимой независимостью искусства от отражаемой жизни*.

Поиски качественных особенностей связи отражения и отражаемого велись по той же цепи теоретической мысли, что и самая защита «подражания», но иногда и в обход ее: права субъективного видения мира абсолютизировались, естественно, субъективными идеалистами и другими представителями эстетической реакции.

¹³ Тем самым, кстати говоря, укреплялось позднейшее представление об извечной борьбе реализма с антиреализмом, по аналогии с борьбой основных направлений в философии. При этом упускалось из вида, что лозунг подражания природе прошел почти через все основные борющиеся направления и школы, чего в философии не было и, конечно, не могло быть.

¹⁴ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 78, 79.

На магистральной линии развития теоретико-литературной мысли, начиная с античности, обе указанные тенденции нередко пересекались, выступали в противоречивом единстве.

Одним из интереснейших пунктов подобного «пересечения» представляется, например, позиция Дидро.

Общеизвестно, с какой энергией Дидро проповедовал «подражание». «Природа,— писал он, например,— всегда правдива, искусству только тогда грозит опасность уклониться от правды при подражании, когда оно удаляется от природы — либо из-за каприза художника, либо из-за невозможности достаточно к ней приблизиться»¹⁵. Относительно «каприза художника» сказано несколько невнятно, но дальнейшее развитие мысли проливает свет на эту неясность: «Есть в природе предметы, которые привлекают нас больше других; поэтому и подражание им, хотя оно может быть легче, чем подражание последним, вызывает у нас больший интерес»¹⁶.

Данная мысль отстаивает примат общеинтересного в жизни над всеми другими возможными объектами отражения. В ней даже можно усмотреть недооценку самого способа подражания, могущего на самом деле обогатить и возвысить любой малый предмет природы (как, например, сам Дидро в «Племяннике Рамо») и дискредитировать самый великий.

Словом, если можно заподозрить позицию Дидро в односторонности, то это скорее некоторая механистичность взгляда на отражение как на «подражание», а уж во всяком случае не отрыв от реальной действительности.

Тем показательнее, что Дидро, столь четко заявивший свой взгляд на художественное творчество, в той же программной статье (в восьмом томе «Энциклопедии») специально оговаривает особенности «свободного», т. е. творческого «подражания»: «Подражание бывает точным или свободным. Тот, кто подражает природе со строгой точностью, есть историк природы. Тот, кто обрабатывает ее, преувеличивает, ослабляет, приукрашивает, распоряжается ею свободно, есть поэт природы. Во всех родах подражания можно быть историком или копировщиком. Но применение человеком какой-либо манеры письма или подражания делает его поэтом»¹⁷.

Поэтичность ставится в прямую связь с наличием и обнаружением манеры,— это, конечно, находится в известном противоречии с отрицанием «капризов». Такая неувязка есть производное от более общих противоречий просветительства (например, от известной половинчатости в отношении французских и немецких просветителей к классицизму, к его условностям и т. д.). Но важно то, что понятие манеры всерьез занимает Дидро. Он специально разбирает оттенки этого понятия в статье «De la manière»¹⁸. Как метафизик он готов здесь признать преимущества прямого «бесобразия», дикости и т. д. (если они «натуральны») перед любой «манерой», готов скорее говорить о «манере» в плохом смысле слова, нежели в хорошем, нередко противореча себе. И здесь же он высказывает мысль об особенностях творческого воссоздания мира и тем самым подходит к проблеме метода.

«Существует некая первичная модель, которой нет в природе и которая живет неясная и смутная лишь в представлении художника. Между самым совершенным творением природы и этой первичной, неясной моделью — огромное пространство, дающее художникам свободу творчества. Отсюда возникают различные манеры, свойственные различным школам и отдельным выдающимся мастерам одной и той же школы...»¹⁹.

¹⁵ Д. Дидро. Избранные произведения. М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 386.

¹⁶ Там же, стр. 386—387.

¹⁷ Там же, стр. 387.

¹⁸ Переведенной у нас с заглавием: «О манере и манерности», чтобы выделить эти оттенки (см. Д. Дидро. Собр. соч., т. VI. М., Гослитиздат, 1946).

¹⁹ Там же, стр. 454.

В буквальном смысле здесь речь идет о сложности процесса познания, проходящего разные стадии, о той значительной дистанции, которая существует между непосредственными впечатлениями от разнообразных «творений природы» и образной картиной мира, уже реализованной в произведении. «Модель», о которой говорит Дидро, не сводится к какому-либо одному конкретному образу какого-либо «творения», — потому она «неясна» и «смутна». Но в «представлении» художника — и это особенно важно — она не просто возникает от случая к случаю, а именно «живет», пребывает как довольно постоянное, устойчивое свойство различных образных «представлений», как самая *предрасположенность* к определенному, единому типу образного воссоздания жизни. «Модель», живущая «лишь» в исходном представлении художника (т. е. в самом произведении непосредственно не ощутимая, потому что там она воплощается в образы) выступает и представителем определенного характера связи отражения с отражаемым и выразителем единства поэтического целого.

«Первичная модель», в понимании Дидро, есть некий первоэлемент художественной концепции явлений жизни и действительности в целом. А «огромное пространство» между этим ключевым элементом и реальным обликом явлений природы означает признание широчайших возможностей художественного отражения, происходящего в свете определенного видения мира, в свете определенной системы взглядов художника и его идеалов.

Конечно, данное суждение не свободно от известной исторической ограниченности. Дальнейшее развитие этой мысли показывает, что художественное отражение понимается довольно узко, а признание манеры как возможности различных способов отражения сводится подчас лишь к средствам передачи и т. д.

В рассуждении о передаче женской красоты, например, Дидро возвращается к взгляду на художественное воспроизведение как на простое «подражание» в правдоподобии: «Я предпочитаю красивую женщину античных художников красивой женщине современных художников, так как она женственнее. Ибо что такое женщина? Первичное обиталище человека. Сделайте же так, чтобы свойство это было заметно по ширине ее бедер и чресел. Если вы стремитесь к изяществу, к стройности в ущерб этому свойству, изящество ваше будет фальшиво, вы будете *манерны*»²⁰.

Дидро обнаруживает явную односторонность, когда заявляет, что в искусстве лжив «всякий человек, отклоняющийся от тех условий, которые определяются его положением или характером»²¹. Он еще острее противоречит своей исходной посылке, приведенной выше, и статье о «свободном подражании», написанной совсем незадолго до того, когда говорит, что, доверяя «своему собственному воображению» и «преувеличивая» природу, т. е. уклоняясь от простого непосредственного подражания, художник непременно впадает в фальшь и неспособную манерность, что в романе, например (в отличие от «Илиады»), мир, «каков он есть на самом деле», и что в нем, следовательно, нет манеры, и т. п.²²

Маркс отмечал «главный недостаток всего предшествующего» материализма» именно в том, «что предмет, действительность, чувственность берется только в форме объекта или в форме созерцания, а не как человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно»²³. При всех диалектических прозрениях, Дидро отстаивает примат «естественности» в подражании ценой многочисленных оговорок и мельчащих мысль уточнений, сильно ослабляющих исходный и чрезвычайно ценный тезис. Дидро

²⁰ Там же, стр. 454—455. Курсив Дидро.— В. С.

²¹ Там же, стр. 456.

²² Там же, стр. 457.

²³ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 1 (первый из «Тезисов о Фейербахе»).

словно не решается и на мгновение оставить читателя свободным в широкой трактовке его мысли, опасаясь торжества «капризов».

И все же всем этим не снимается главное. «Первичная, неясная модель», «которой нет в природе», но которая обеспечивает расцвет «различных манер», «различных школ» и «отдельных выдающихся мастеров», оказывается не простым первоначальным контуром в сознании, который проясняется и заполняется жизненным конкретным содержанием по мере творчества. Она выступает как предварительная стадия в выработке понятия единства художественного сознания и действительности, их синтеза. «Модель» здесь — синоним художественной концепции явлений жизни, как уже сказано.

Ценные зерна, заложенные великим энциклопедистом, сулили богатые всходы. Прямым продолжателем Дидро был Гете. Рассматривая в период штюрмерства творческий процесс как нечто стихийное, не поддающееся теоретическому осмыслению и враждебное каким бы то ни было принципам («принципы для гения вреднее дурных примеров», «школа же и принципы сковывают всякую способность познания и творчества»²⁴), Гете в более зрелые годы приходит к очень глубоким теоретическим обобщениям и, в частности, создает учение о «манере» как переходной ступени от простого подражания к «стилю».

Здесь понятие внешнего правдоподобия оказывается уделом именно «простого подражания». Манера же, которая зиждется на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, способной к творческому воссозданию этих явлений, есть «собственный лад» художника, «собственный» его «язык», создающий «характерную форму» явлений жизни. Художник манеры, утверждает Гете, способен «по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его»²⁵. Основанное на углубленном изучении природы, жизни и на (что очень важно!) все более точном знании «самого существа вещей», это воспроизведение поднимается до высшего уровня художественного создания — до качества *стиля*.

В заключение статьи Гете еще раз подтверждает свою мысль, подчеркивая, что во-первых, при всем стремлении «сохранить наиболее почетное место» за словом «стиль», слово «манера» употребляется тоже «в высоком и исполненном уважения смысле», и что, во-вторых, во всех случаях пагубно «удаляться от твердыни искусства» — природы: это ведет к опустошению и измельчанию манеры²⁶. Связь с жизнью непреложна, — только эта связь делает манеру продуктивной.

Столь основательно закрепленное и направленное суждение отличается большой научной отчетливостью. Оно звучит очень современно. Мысль Гете обнаруживает движение вперед по сравнению с просветительской постановкой этого вопроса, во многом преодолевая механистичность в понимании связи между объективной и субъективной сторонами художественного отражения жизни. В этом смысле допущение «простого подражания», т. е. подражания *без и до* всякой манеры, является известной данью личным склонностям Гете-естествоиспытателя. Говоря, например, о воспроизведении красоты розы, Гете утверждает, что «мастер станет еще значительнее и ярче, если, помимо своего таланта, будет еще и образованным ботаником». Здесь же Гете говорит и о желательности для художника быть к тому же точным классификатором явлений природы («сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям») ²⁷.

²⁴ Гете. Собрание сочинений в 13 т., т. X. М., ГИХЛ, 1937, стр. 387, статья «О немецком зодчестве», 1771 г.

²⁵ Там же, стр. 400—401 (статья «Простое подражание природе, манера, стиль», 1789).

²⁶ Там же, стр. 403.

²⁷ Там же, стр. 402.

Однако даже «простое подражание» Гете не сводит всецело к точной копировке, так как включает в него начало «выбора».

Мы задержались на этой стадии в развитии взгляда Гете на сущность и метод художественного воссоздания действительности, чтобы его более поздняя (1798) полемика с Дидро по данному вопросу предстала еще более закономерной.

Спор с Дидро об искусстве и действительности — пожалуй, наиболее интересное обнаружение позиции Гете в нашем вопросе. Мы отмечали непоследовательность и некоторую механистичность взгляда Дидро. Именно в этом направлении критикует его Гете.

В пространных примечаниях к собственному переводу «Опыта о живописи» Дидро — этой «чудесной книги», которая «еще больше говорит поэту, чем художнику»²⁸, — Гете приносит дань восхищенного уважения яркой и блестящей мысли энциклопедиста, с которой во многом согласен, подтрунивая лишь над отдельными софистическими ее ходами да над некоторым налетом дилетантизма. Но, разбирая поочередно «необычные мысли о рисунке» и «скромные мысли о краске» Дидро, его оппонент сразу же подмечает слабое место — непоследовательность взгляда на творческий характер воссоздания: «Все его теоретические рассуждения клонятся к тому, чтобы смешать природу и искусство, чтобы совершенно амальгамировать природу и искусство; наша же задача должна состоять в том, чтобы представить раздельно каждое из них в его проявлениях»²⁹. Гете видит в этом особенно существенный изъян «потому, что именно подобное смешение природы с искусством и является главной болезнью, которой страдает наше время. Художник должен знать пределы своих сил, он должен созидать себе царство внутри царства природы...»³⁰.

Мы не имеем возможности подробно проследить движение мысли Гете в этом споре. Любопытно, однако, отметить, что знаменитое изречение Фейербаха, сочувственно приводимое Лениным («искусство не требует признания его произведений за действительность»³¹), находит в лице Гете прямого предшественника.

«Искусство не стремится состязаться с природой во всей ее широте и глубине, — пишет Гете, — оно держится на поверхности явлений природы³²; но у него есть своя собственная глубина, своя собственная сила; оно фиксирует высочайшие моменты этих поверхностных явлений, обнаруживая то, что есть в них закономерного — совершенство целесообразных пропорций, вершину красоты, достоинство смыслового значения, высоту страсти»³³.

Искусство не покушается ставить даже самое прекрасное мраморное тело рядом с живым, — потому что ему не надо жить! Такое сопоставление было бы «безумной претензией». И, конечно, Дидро это понимает. Но вопрос настолько важен, что даже в столь казалось бы самоочевидных вещах необходима совершенная четкость взгляда. «...Ни один истинный художник не желает ставить свое произведение рядом с произведением природы или даже на его место; того, кто поступил бы таким образом, нужно было бы как какое-то половинчатое существо изгнать из царства искусства и не принимать в царство природы»³⁴.

Ясно, на что искусство не претендует. Но на что оно все же претендует? «Да, художник должен изображать внешнее! Но что же такое есть

²⁸ Письмо Шиллеру от 17 декабря 1796 г. — Там же, т. XIII, стр. 122.

²⁹ В. Гете. Статьи и мысли об искусстве. М., «Искусство», 1936, стр. 84.

³⁰ Там же, стр. 95.

³¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 62.

³² Понятие поверхностности в данном контексте должно быть верно воспринято. Гете имеет в виду, что искусство, в отличие от природы, не создает, например, организмов с их сложнейшим внутренним устройством и т. п.

³³ В. Гете. Статьи и мысли об искусстве, стр. 90.

³⁴ Там же, стр. 93.

внешность³⁵ живой природы, как не вечно меняющееся проявление внутреннего? Это внешнее, эта поверхность согласованы с многообразным, запутанным, нежным внутренним строением столь точно, что тем самым они сами становятся внутренним, поскольку обе сферы — внешняя и внутренняя — и при спокойном существовании, и в сильнейшем движении всегда находятся в непосредственном соотношении»³⁶. Именно поэтому «одно из величайших преимуществ искусства заключается в том, что оно может поэтически созидать такие формы, какие природе невозможно осуществить в действительности»³⁷; «и художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей, таким образом, обратно некую вторую природу, но природу, рожденную из чувства и мысли, природу человечески завершенную»³⁸.

Эти мысли Гете, венчаемые понятием «второй природы», с благодарностью возвращенной единой живой действительности, пояснений вряд ли требуют, — настолько они прозрачны. В заключение спора Гете возвращается к исходной слабости противника. Опираясь на мысль, которой Дидро завершает первую главу, — о том, что «при тщательном подражании природе» исключена была бы всякая манерность, — Гете пишет: «В результате точнейшего воспроизведения природы еще не получается произведения искусства, тогда как в произведении искусства природа может почти совсем исчезнуть, — а оно все-таки все еще может заслуживать похвалы»³⁹.

Такое утверждение весьма продуманно и очень характерно для Гете этого периода⁴⁰. И его, конечно, надлежит понимать во всей конкретности содержания. Оно исходит прежде всего из признания отражательной природы искусства. В этом смысле акцент на нетождественности обеих «правд» означает утверждение необъятных возможностей художественного отражения реальной действительности, многообразных форм художественной правды, как мы сказали бы теперь. Гете закрепляет здесь те специфические черты воссоздания жизни в искусстве, которые мы называем типизацией, творческим вымыслом и т. д. Отсюда для Гете столь важен выбор точки зрения на жизнь и традиции, в свете которых художник «уловит истинные формы, изберет настоящий стиль и создаст сам для себя всеобъемлющий метод»⁴¹.

Гете уже не устраивает понятие манеры, которое он отстаивал раньше. Более того, теперь он готов под манерой понимать нечто нарочито искусственное, поверхностное и т. д. — словом, манерность, в духе Дидро. Здесь Гете и не спорит с ним, исключительно позитивно развивая свою мысль о методе.

Художник либо сам создает свой метод, либо заимствует. Но во втором случае он его непременно индивидуально «продумывает» и «совершенствует».

«Истинный метод», возникающий на основе вдумчивого созерцания действительности, в результате восприятия предметов «в их наиболее достойном проявлении, в их живейшем действии, в их чистейших соотношениях», обладает столь притягательной силой и такой значительной внутренней инерцией, что, например, древние греки, познавшие его тайны, «не могли совершенно оставить» его — «даже тогда, когда делали шаг назад». Поэтому-то «произведения их, относящиеся к разному времени и имеющие

³⁵ Не забудем, что Гете, как и Дидро, говорит здесь преимущественно об изобразительных искусствах.

³⁶ Гете. Статьи и мысли об искусстве, стр. 101—102.

³⁷ Там же, стр. 99—100.

³⁸ Там же, стр. 91.

³⁹ Там же, стр. 116.

⁴⁰ См., например: Гете. Собр. соч. в 13 томах, т. X, стр. 443.

⁴¹ В. Гете. Статьи и мысли об искусстве, стр. 116.

различное достоинство, производят известное всем им общее впечатление»⁴².

Теперь Гете рассматривает манеру как следствие невыдержанности или прямого отсутствия «истинного метода». А стиль, за которым по-прежнему в его эстетических взглядах сохраняется самое высокое положение, выступает как «результат» лишь «подлинного метода».

Правда, по мнению Гете, манера индивидуализирует, а стиль сближает разных художников: в высшей сфере стиля — «в своих высочайших произведениях» — они приближаются друг к другу. Это естественный вывод из признания, в сущности, одного единственного «истинного метода». Сам Гете, видимо, не подразумевал под ним исключительно реализма, ибо «истинный метод» он находил в слишком разнообразных произведениях, относящихся к разным эпохам.

Как видно, представления Гете о методе художественного воссоздания с годами становились четче и категоричнее, но, по мере отхода от штирмерской, если можно так выразиться, необузданности, они становились нормативнее, жестче, теснее, Гете чутко уловил творческую сущность художественного отражения, понял необходимость единого принципа такого отражения для того, чтобы в результате состоялось органическое единство стиля (а именно в нем «материально» закреплено единство художественной мысли). Сняв единственный критерий метафизиков — сторонников «подражания» — именно точность внешнего правдоподобия, — Гете введением понятия «истинности» метода снова как бы ставил искусство перед необходимостью восстановить старый критерий: ведь при недостаточном историческом подходе только внешнее правдоподобие могло бы служить относительно однозначным показателем «истинности».

В целом концепция Гете, при всей своей недостаточной развернутости и известной, как мы видели, недоговоренности («истинный метод»), образует основу высокого теоретического качества для последующей разработки проблемы творческого метода.

Дальнейшая конкретизация представлений о специфике связи правды искусства с правдой реальной действительности тормозилась отсутствием последовательно материалистических и диалектических основ теории художественного познания. Однако в теоретической мысли продолжают поиски возможного синтеза сильных сторон тенденции «подражания» и тенденции творческого пересоздания.

Показательно, что все теоретически наиболее активные художники слова XIX в. в своих поисках, с какой бы по высоте точки они их не начинали, идут именно в этом направлении, перекликаясь с мыслями, высказанными Гете.

У нас первым Пушкин обратил внимание на роль образного пересоздания жизни, на особенности художественной правды. В набросках «О народной драме...» (1830) Пушкин замечает, что, несмотря на успехи «эстетики» «со времен Канта и Лессинга», «мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшпеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе...» «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?» «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»⁴³

Об этом размышляет и Бальзак. Писатель, чей художественный анализ социальной сущности жизни проникал подчас, как известно, глубже современного ему научного, видевший свою задачу именно в наиболее пол-

⁴² Там же, стр. 146—147.

⁴³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 177.

ном отражении жизни современного ему общества, называвший себя «секретарем» этого общества, очень решительно подчеркивает мысль о недостаточности принципа «подражания». В «Письмах о литературе, театре и искусстве» он пишет: «Я не устану повторять, что правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства; а если искусство и природа точно совпадают в каком-нибудь произведении, это значит, что природа, неожиданным которой нет числа, подчинилась условиям искусства»⁴⁴. Так Бальзак, столь тесно связавший свое искусство с действительностью, стремится поставить вопрос об отражательной роли искусства во всей его сложности, разобраться в истинном смысле связи и различия двух «правд».

Качественно новый шаг в разработке нашего вопроса был сделан русской революционно-демократической мыслью.

Уже в «Литературных мечтаниях» Белинского звучит ясный и очень верный мотив: утверждение искусства как мира фантазии, основанного на явлениях реальной жизни⁴⁵. По Белинскому, выражение жизни «до сокровеннейших глубин и биений» обязательно предполагает момент творческого пересоздания. Искусство вовсе не является перенесением явлений, их пропорций и взаимоотношений из действительности. В царстве «очарования» поэзии, которое легко «разрушает» «философ, мыслитель, моралист», свои закономерности правды: «Я люблю Карла Моора, как человека, обожаю Поэу, как героя, и ненавижу Гана Исландца, как чудовище; но как создания фантазии, как частные явления общей жизни, они для меня все равно прекрасны»⁴⁶.

Учение Белинского о художественности является дальнейшим развитием этой тенденции, следствием перехода теории на материалистическое основание. Понимание художественности Белинским проникнуто историзмом и диалектикой. Именно потому в 40-е годы оно теснейшим образом связано с теорией «натуральной школы» как особого, родового художественного явления, порожденного потребностями новой эпохи. «Натуральная школа» рассматривается Белинским и как определенный, исторически-конкретный этап в становлении реализма, и как широкое литературное направление, открывающее перспективу будущего развития.

Борясь за «натуральную школу», стремясь отстоять высокую гражданскую миссию литературы как практического средства в освободительной борьбе, утверждая гоголевское направление в противовес всем прочим, Белинский, однако, и в наиболее острые моменты борьбы за общественное служение искусства не допускает нивелировки стилей (и стоящих за ними методов) отдельных писателей, объединяемых в гоголевской школе. Достаточно вспомнить сопоставление «поэта-художника» и «поэта-мыслителя» в применении к Гончарову и Герцену. Белинский говорит о том, что романы двух писателей, принадлежащих одной «школе», не только не сходны (сходства «нет и тени»), но и «совершенно различны» по своей художественной сущности⁴⁷.

Эти мысли Белинского особенно ценны для понимания различий между методом и направлением. Анализ этих различий выходит за пределы нашей прямой задачи. Здесь можно только заметить, что отстаивая «натуральную школу», Белинский настойчиво снимает возможность слишком узкого понимания такой «школы» как нетерпимой системы догм и правил, как некоей внеисторической нормы.

«Натуральная школа» — это прежде всего «настоящая дорога», «прямой путь к самобытности», это самый «путь стремления», а не «достиже-

⁴⁴ «Бальзак об искусстве». М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 145.

⁴⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 32.

⁴⁶ Там же, стр. 33. Курсив мой — В. С.

⁴⁷ Там же, т. X, стр. 318.

ния», не результат. Это поиск, никогда не застывающий на достигнутой точке, это именно *направление*, по которому русская литература «будет идти вперед, изменяться, но только никогда уже не оставит быть верною действительности и натуре»⁴⁸.

«Натуральная школа» — направление, начатое с определенной исходной позиции «верности действительности», начатое ясной постановкой задачи: отображать самобытную русскую жизнь, наиболее важные проблемы общественного развития народной жизни и служить тем самым народным интересам. Что же касается самого способа образного раскрытия закономерностей национальной русской жизни, то в этом смысле «натуральная школа» (когда Белинский говорит о ней в этом широком смысле, как о направлении) никаких предпочтительных «правил» не предписывает. Вместо понятия некоего «истинного метода», принятого Гете, Белинский вводит понятие истинного «пути стремления».

Белинский никогда не рассматривает свой предмет изолированно. Конкретному анализу того или иного литературного явления он обычно предпосылает обширное историческое рассуждение. Явление ставится в связь с другими, в исторически закономерный ряд. Белинский в разных своих работах воссоздает историю сменяющихся типов литературного отражения жизни, связывая их с потребностями соответствующей эпохи.

Тем более поэтому неверно было бы видеть во всех определениях коренных особенностей «натуральной школы», которые дает Белинский, только формулировку черт одного метода, считая, что эти особенности не распространяются на иные исторически прогрессивные методы. Иначе очень легко отойти от историзма великого критика к внеисторическим представлениям и подводить все истинно художественные творения под общие определения этого якобы одного метода.

Белинский во многом преодолевает метафизическую тенденцию в понимании художественного отражения.

Отстаивая роман и повесть, которые к концу его деятельности стали ведущими жанрами, критик считает, что они потому-то и оказались «во главе всех других родов поэзии», что в них наиболее успешно может осуществиться двуединая сущность художественного отражения — «вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списываемым с природы»⁴⁹. Для Белинского, как убеждают предпринятые им конкретные разборы литературных произведений, такое двуединство процесса отражения не есть контаминация творческой фантазии с неким простым «подражанием», копировкой (хотя, например, в следующем за этой теоретической посылкой разборе отличия поэта мысли от поэта-художника критик и допускал возможность высокохудожественного отражения жизни, «какая бы она ни была», руководствующегося только «наслаждением» «представить верно явление действительности для того только, чтобы верно представить его»⁵⁰ и т. д.).

Несмотря на непоследовательную диалектичность во взгляде на метод художественного отражения в литературе, Белинский в очень сложной обстановке идейной борьбы отчетливо проводит идею нетождественности обеих тесно связанных «правд» (искусство и жизнь), и идею различия методов, вовсе не унифицируемых единством реалистического («натуралистического») направления.

Взгляды Белинского на «натуральную школу» имеют важное значение для теории творческого метода прежде всего в том отношении, что, отчетливо поставив в связь историческую продуктивность того или иного

⁴⁸ Там же, стр. 314.

⁴⁹ Там же, стр. 315. Заметим большой шаг вперед сравнительно с более метафизической постановкой этого вопроса в ранней статье «О русской повести и повестях Гоголя» (там же, т. I, стр. 262).

⁵⁰ Там же, т. 10, стр. 319.

метода с отражением в нем актуальнейших проблем и явлений современности. Белинский впервые в развитии литературоведения органически соединил требование самой передовой идейности, направленной на революционное преобразование жизни, самой высокой народности с требованием особого художественного видения жизни.

В лице Чернышевского революционно-демократическая мысль подошла еще ближе к диалектико-материалистической позиции в понимании отражения, в том числе и художественного.

В «Эстетических отношениях искусства к действительности», трактате, направленном против идеализма, Чернышевский подводит итог теории «подражания». Он оспаривает идеалистическую критику «теории подражания природе», но не берет под защиту и самую теорию, понимая ее метафизическую узость. Чернышевский разграничивает проводимую им теорию «воспроизведения» от теории «так называемого подражания». И граница идет по линии отличия диалектически понятого отражения в художественном творчестве от механических наивно-реалистических концепций.

Чернышевский вырывается из рамок «старого» материализма, когда пытается осуществить в эстетике соединение действенного начала, присущего идеалистической диалектике, с материалистической основой. Он имеет в виду Гегеля и Фейербаха, когда заявляет, что его собственное «воззрение на искусство» «проистекает из воззрений, принимаемых новейшими немецкими эстетиками», что «диалектический процесс» формирования нового взгляда «непосредственным образом» связан «с двумя системами идей — начала нынешнего века, с одной стороны, последних десятилетий — с другой»⁵¹.

Отсюда закономерно обращение и к началу всех начал в философии и эстетике — к Аристотелю, к известному образцу искомого единства. «Определение формального начала в искусстве, нами принимаемое, — завершает свою мысль Чернышевский, — сходно с воззрением, господствовавшим в греческом мире, находимым у Платона, Аристотеля и, по всей вероятности, высказанным у Демокрита. Их «μίμησις» соответствует нашему термину «воспроизведение». И если позднее понимали это слово как «подражание» (*Nachahmung*), то перевод не был удачен, стесняя круг понятия и пробуждая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания».

Подтвердив идею Белинского о «натуральной школе» как наиболее плодотворном направлении, обеспечивающем правду воспроизведения и преобразования жизни⁵², Чернышевский предлагает понятие общей мысли в художественном произведении как некоего предварения художественного содержания, как «самого стремления к содержанию», как «веяния в книге того субъективного начала, из которого возникает „содержание“»⁵³. За отсутствие такого содержания Чернышевский резко критикует роман Теккерея «Ньюкомы», в котором он видит и знание жизни, и верность отдельных характеров, и большой талант. Но «в романе нет единства, потому что нет мысли, которая связывала бы людей и события; в романе нет жизни, потому что нет мысли, которая оживляла бы их»⁵⁴. Оживляющая материал мысль — не просто отчетливый идейный пафос, заставивший писателя взяться за перо, но и присутствие единого принципа воссоздания, вне которого эмпирически верные картинки жизни не обретают «жизни» внутри данного художественного поля.

⁵¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 80.

⁵² В рецензии на стихотворение Плещеева 1861 года Чернышевский говорит об «общем направлении всей современной русской литературы к реализму» (Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 964).

⁵³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 260.

⁵⁴ Там же, т. IV, стр. 521 и др.

Как видно, даже не оставив сколько-нибудь развернутого изложения взгляда, интересующего нас, Чернышевский достаточно обнаружил свою позицию по вопросу образного воссоздания жизни.

Таким образом, на непосредственно предмарксистской ступени эстетической мысли — в суждениях русских революционеров-демократов — был окончательно закреплён и самый факт теснейшей связи художественного воссоздания жизни с отражением наиболее общественно значимого, важного для народа («народность», «самобытность» у Белинского, «общезначимое» у Чернышевского), и необходимость бесконечно разнообразных форм «передачи внутреннего содержания» жизни.

* * *

В знаменитом суждении о верности передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах как сущности реализма Энгельс не употребляет термина «творческий метод». Но с подобным явлением мы уже встречались постоянно: не всегда суждения, относящиеся к понятию метода, оформляются соответствующим современным термином (равно как далеко не всегда и поныне термин «метод» относится к своему собственному понятию).

Мысль Энгельса о реализме надо всегда привлекать с учетом и всего контекста рассуждения, откуда она извлечена, и даже более — всего литературного и общественно-исторического контекста эпохи, к которой она относится. А из этих конкретных связей следует, что Энгельс говорит не о реалистическом стиле, не о своеобразии реалистической образности, а о самом первоочередном — о специфике связи с действительностью, которая характеризует реалистическую литературу и отличает ее от иных форм. Энгельс здесь высказывается по существу той стороны литературного творчества, которая образует основу именно творческого метода.

Это высказывание, так часто, хотя иногда и неточно у нас цитируемое, действительно универсально в том смысле, что, определяя общую, родовую для всех ступеней и форм реализма черту, оно дает и косвенные указания на какие-то особенности других методов. Очевидно, для реализма особенно важно именно это «верное воспроизведение» (the truthful reproduction)⁵⁵, а не только самый факт воспроизведения типичных характеров и типичных обстоятельств.

Отправляясь от мысли Энгельса, можно сказать, что метод обнаруживается в том, как относится логика взаимного расположения и расстановки, внутреннего развития и связи образов в произведении (характеров и обстоятельств) к объективной логике развития человеческой жизни в данных эпохальных, национальных и классовых условиях. Говоря шире, — метод обнаруживается в отношении мира художественной правды к реальному миру, чьи закономерности воссозданы в данном произведении. При чем здесь имеются в виду не только внешние формы тех или иных исторически изменчивых явлений (Энгельс говорит: «Помимо верности деталей...»), и даже не столько они, сколько самое существо жизненных закономерностей и связей.

Эта сторона становится особенно рельефно выделенной в мыслях Ленина о творческом характере отражения. Ленинская теория отражения, явившись новым этапом в развитии марксистской философии, вооружила и марксистскую эстетику. Не ставя здесь задачу охватить все множество выводов этой теории, обратимся лишь к одной из ленинских мыслей,

⁵⁵ Английский подлинник письма приведен, например в книге: «K. Marx, F. Engels. Über Kunst und Literatur». Berlin, 1953, S. 121—123. В этом же издании слово «reproduction» переведено на немецкий язык как «Wiedergabe» (там же, стр. 123). Напоминаем об этом потому, что еще встречается неверное прочтение этого положения письма.

которая относится и к нашему предмету и которая в этой связи еще нигде не рассматривалась. Для нашей темы особое значение имеют замечания Ленина о субъективной «кажимости».

«Различие субъективного от объективного есть, **НО И ОНО ИМЕЕТ СВОИ ГРАНИЦЫ**», — записал Ленин в конспекте гегелевской «Науки логики»⁵⁶. Разбирая гегелевские подразделения «сущности» («кажимости», «явление» и «действительность»), Ленин сводит эту триаду к материалистически понятому единству: «Сущность кажется тем-то»⁵⁷. Так вводится понятие субъекта отражения и познания сущности, — того, кому сущность «кажется» чем-либо.

Ленин ни в малейшей мере не ставит под сомнение самое понятие «кажимости» (этим словом он переводит гегелевское *Schein*). Он поправляет здесь Гегеля лишь в понимании самой сущности. По мысли, выписываемой здесь и развиваемой Лениным, сущность, отчуждая себя в данном бытии (явлении), обретает дополнительную определенность именно в кажимости: «Кажимость есть сама сущность в определенности бытия»⁵⁸. При этом подчеркивается, что «кажущееся» (кажимость) — «вообще не есть такое безразличное бытие, которое существовало бы вне своей определенности или отношения к субъекту». Как раз в кажимости и обнаруживается ограниченность «различия субъективного и объективного», о которой Ленин говорит выше.

Это общепhilософское решение вопроса относится не только к абстрактно-логическому познанию (подобно тому, как содержание так называемой «Большой логики» Гегеля далеко не сводится к «логическому» учению в узком, обиходном смысле слова). Речь идет о познании вообще. К образному отражению и познанию действительности в искусстве учение о кажимости может быть применено только с учетом особенностей художественной формы отражения.

Так, когда мы утверждаем и подчеркиваем, что воссоздание действительности в искусстве не есть простое «подражание», или копировка и т. п., мы тем самым волюно или неволюно утверждаем, что объективная сущность действительности находит «определенность» своего «бытия» и в такой особой кажимости, как образы искусства. Кажимость есть для кого-то явленная сущность. Понятие «кажимости» предполагает многообразие явления сущности. Это многообразие возникает не только оттого, что сущность многосторонняя, но и оттого, что кажимость непременно связана с субъектом отражения. Словом, если сущность всецело объективна (потому-то она и лишена сама по себе «определенности бытия»), то отражение ее в искусстве, воссозданная в нем особая, *эстетическая кажимость* есть сущность в своеобразии видения ее творящим субъектом — художником.

Нетрудно заметить, что это имеет самое непосредственное отношение к творческому методу. В литературе субъект — и писатель, и читатель. Иллюзия живой жизни, даваемая образами литературы, выступает не снимком жизни, хотя бы и всячески ретушированным, и ценится не по мере «похожести» на иные формы кажимости, в которых нам является существенное содержание действительности. Образы искусства выступают именно *особой* формой отражения и познания самой сущности жизни. основных закономерностей развития человеческого общества и отдельной личности.

Эта форма — эстетическая реальность (ее определение дано в предыдущем разделе о художественности). Она пользуется и иными формами

⁵⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 86.

⁵⁷ Там же, стр. 121.

⁵⁸ Там же. Мы здесь не касаемся понимания Гегелем бытия как «небытия в сущности» (поскольку сущность может являть себя непосредственно только в формах кажимости). Это другой вопрос.

кажмости, в которых находит свое отражение существо действительности. Чувственно нами воспринимаемый облик действительности есть тоже известная «определенность бытия» в явлении.

Отсюда искусство часто пользуется таким, скажем, мощным средством эстетического воздействия, как безупречное правдоподобие, но не с фатальной необходимостью, но потому, что эмпирическое правдоподобие во все эпохи и для всех писателей равно органическая форма, но по мере надобности, в целях лучшего вскрытия и познания существа действительности.

Эстетическая реальность — это проявленная художником в соответствии с его образом видения мира, с его миропониманием сущность реальной жизни. Поэтому даваемая искусством картина жизни, даже самая правдоподобная, применяя гегелевские слова, никогда не будет «перемещением» из иных форм бытия в художественную кажимость, при котором любое «содержание» «не положено ей» (кажмости) самой, а именно «перемещено».

Мы можем заметить, что материалистически переосмысливаемые Лениным мысли Гегеля о «сущности» и «кажмости», соотнесенные с литературой, перекликаются с рассуждениями Аристотеля, Дидро, Гете, Чернышевского — со всей прогрессивной традицией, ищущей смысла связи образной видимости и объективной сущности реальной жизни.

Современные точки зрения на творческий метод, обнаруживающиеся в советской науке и критике, закономерно восходят к положениям, выдвинутым классиками марксизма-ленинизма.

До сих пор мы отмечали, что о нашем предмете (творческий метод) говорилось без прямого современного его названия. Обращаясь же к нынешнему дню, мы должны будем заметить обратное положение: очень распространившийся термин «метод» («творческий» или «художественный») иногда подразумевает совсем не свое собственное содержание. Конечно, данное обозначение, подобно многим иным научным терминам, в буквальном смысле условно, т. е. надо условиться о каком-то по возможности однозначном его применении — и затем уже строго придерживаться этих границ. Считая наиболее целесообразным предложенное выше содержание этого понятия, посмотрим теперь, насколько целесообразны иные.

Показательно, что разработка понятия творческого метода началась тогда, когда перед советской наукой встала проблема об отношении двух тесно связанных, но различных явлений — системы понятийного мышления и образного творчества. Это произошло в начале 30-х годов, когда была доказана научная несостоятельность рапповской теории «диалектико-материалистического творческого метода». Тогда были впервые переведены и опубликованы письма Маркса и Энгельса по литературным вопросам⁵⁹. В связи с этим споры о методе советской литературы, начавшиеся за несколько лет до того, переросли в жаркую дискуссию о сущности творческого метода вообще.

В обстановке оживления эстетских и формалистических течений, интуитивизма в понимании творчества (особенно ярко у перевальцев) вопрос о роли классовой точки зрения, идейной позиции, о влиянии мировоззрения на творчество приобрел особый накал. В замечаниях Маркса и Энгельса бросалось в глаза прежде всего то, что отличало здесь основоположников марксизма от Плеханова. Усвоение мыслей Энгельса было полемически заострено против плехановской так называемой «ложной идеи». У Энгельса увидели⁶⁰ опровержение этого плехановского тезиса (на примере творчества Бальзака). Рядом участников спора был сделан

⁵⁹ «Литературное наследство», т. 2 и 3. М., 1932.

⁶⁰ Мы не можем останавливаться подробно на перипетиях дискуссии, на своеобразии точек зрения отдельных участников. Ограничиваемся наметкой общей тенденции развития спора.

опрямительный вывод, который потом часто повторялся как нечто само собой разумеющееся, о том, что творчество может осуществляться «вопреки» реакционному мировоззрению и «благодаря» реалистическому методу⁶¹. Другие критики восстали против такой крайней точки зрения, приводили свои доводы. Спор велся вокруг писем Энгельса и статей Ленина о Толстом и почти целиком сосредоточился на поисках взаимоотношения творчества и мировоззрения. Другие стороны вопроса о сущности творческого метода были обойдены⁶².

Журнальная и газетная дискуссия начала 30-х годов не решила своей прямой задачи. Однако она еще раз подчеркнула тесную связь художественного творчества с мировоззрением. Кроме того, она окончательно дискредитировала одно чрезвычайно вредное «учение»: именно рапповские теории тождества мировоззрения и метода. Освобождение от догм «диалектико-материалистического метода» как метода искусства, «стиля как мировоззрения на практике» и т. п., которые претендовали быть более «материалистичными», чем самый марксизм, оказалось процессом тяжелым, запутанным и долгим. Эти представления были связаны со всей вульгарно-социологической традицией в науке и принесли немало вреда. Показательно, например, что рапповцы не только разделяли так называемую теорию «ложной идеи», но доводили ее до абсурда.

Поэтому противопоставление метода мировоззрению развивалось как реакция на подобное их неразличение. «Вопрекисты» догматически опирались на известные суждения Энгельса о Бальзаке и Ленина о Толстом, но при этом не заботились о точности: ведь Энгельс говорит о «политических взглядах» и «симпатиях» Бальзака, вопреки которым возникла грандиозная панорама «Человеческой комедии», а не обо всем мировоззрении в целом; Ленин говорит не о противоречии между взглядами и творчеством Толстого, но — неоднократно — о противоречиях в произведениях, взглядах, учении Толстого. Так что опора на величайшие авторитеты в этом вопросе для «вопрекистов» оказывались мнимой.

На это было обращено внимание уже давно. Часть наших литературоведов и критиков решительно выступила против подстного разрыва мировоззрения и творческого метода. При этом, однако, обнаруживалась и тенденция к метафизическому отождествлению социально-политических, философских, религиозных и других взглядов писателя с его методом, что иногда перекликалось с прежними ошибками рапповцев.

Рецидивы таких представлений сказываются и по сей день. Но в целом в проблеме связи мировоззрения и метода нашей наукой уже немало прояснено. Следует прибавить, что вообще признание возможности творчества вопреки мировоззрению приводит либо к крайне бедному, неверному представлению о мировоззрении художника, либо к утверждению стихийности творчества, к интуитивизму и пр.

Если следовать этому взгляду, метод, действительно, может представиться чем-то не только независимым от мировоззрения, но и некоей совершенно посторонней самому писателю, его сознанию силой.

Подобный факт вскрыт в статье М. Храпченко «Мировоззрение и творчество». «С этой точки зрения совершенно закономерно, — говорит автор статьи, — что не Бальзак раскрыл тенденции, а ему позволил это сделать его реализм». В статье отмечен главный порок всех вариантов «вопрекизма» — его антиисторический, неконкретный подход к явлениям литературы⁶³.

⁶¹ Наиболее резко — в статье М. Розенталя «Мировоззрение и метод в художественном творчестве» («Литературный критик», 1933, № 6, ноябрь, стр. 28).

⁶² Это подтверждают, например, материалы сборника «В спорах о методе» (Л., 1934), который может служить чем-то вроде итогового документа дискуссии.

⁶³ М. Храпченко. Мировоззрение и творчество. — «Проблемы теории литературы». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 37, 44.

Словом, при современном состоянии вопроса метафизическая его постановка — о возможности противоречия между методом и целым мировоззрением — в общей форме снимается, и, надеемся, окончательно.

Неприемлемость двух крайностей порождает иногда некий «третий путь», «среднюю линию»: сказывается тенденция объявить метод некоей относительно суверенной областью мировоззрения художника, которая может и конфликтовать с некоторыми остальными взглядами. Тогда творческий метод на деле отождествляется с художественными взглядами писателя (т. е. взглядами на сущность искусства, творчества, личными эстетическими вкусами и т. д.), которые — и в этом спора нет — конечно, не могут никогда выводиться за пределы общей системы его мировоззрения.

Позиция, обозначенная выше, нам кажется не очень убедительной, — поскольку метод, во многом определяемый мировоззрением, есть все же явление по отношению к нему уже внеположное, есть результат породившего его сознания. Реализованная в художественном произведении художественная мысль как форма познания каких-то сторон и явлений жизни поэтому не сводима к иным формам мысли того же писателя о тех же явлениях.

Мировоззрение писателя представляет собою в принципе ту же систему «взглядов» и устойчивых умонастроений, что и мировоззрение иных мыслящих людей (не можем же мы разделить всех людей четкой границей на только художников и только «нехудожников»). Искусственность выделения в едином мировоззрении «рубрик» и отдельных «взглядов», конечно, велика, — но этой искусственности в применении, скажем, к Толстому, не больше, чем в применении к Эйнштейну или Павлову. Мировоззрение писателя тоже может быть и очень часто бывает противоречивым. Тогда оно выступает ареной внутренней борьбы отдельных представлений о жизни, взглядов, убеждений. Эта борьба в силу определенных исторических, классовых, биографических и иных причин может различными путями привести к взаимному согласованию, к устойчивой системе воззрений, она может оказаться безысходной, хотя во всех случаях глубинным ее пафосом является стремление к цельности, гармонии, единству взгляда на мир.

Отсюда, например, проистекает, как показал Энгельс, поражение любимых героев Бальзака и неожиданное возвышение их противников. Наивно было бы считать, что это всецело вопреки воле Бальзака (так — беря часто приводимые примеры — Пушкин подписался под своей волей «штучкой» Татьяны, а Толстой «санкционировал» покушение на самоубийство Вронского), — наивно потому, что мировоззрение Бальзака в целом вовсе не сводилось к легитимизму. Однако в прямых публицистических высказываниях писателя легитимизм часто брал верх. Но в художественном творчестве лучшие стороны мировоззрения порою выступают на первый план и происходит дальнейшее «переисправление цветопередачи», если воспользоваться терминологией оптики, и Бальзак находит «настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти»⁶⁴.

Если согласиться с таким представлением, то снимается загадочность влияния противоречий мировоззрения на творчество. Мировоззрение сказывается на отдельных этапах пути писателя и на отдельных образах теми или другими своими сторонами, соответственно тому, что возобладали в данный момент в сознании художника. В целом же творчестве оно обычно проявляется со всеми своими внутренними неувязками и противоречиями. Тогда мы вскрываем (классический образец такого вскрытия — статьи Ленина о Толстом) и противоречия в творчестве, и известную невыдержанность метода.

⁶⁴ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 12.

В единстве «воспроизведения и пересоздания», представляющем собою «существенную общую черту образного отражения действительности»⁶⁵, огромную роль играет и высота, историческая прогрессивность, народность, человечность мировоззрения художника, и его цельность, гармоничность.

Придя к определенному единству в решении проблемы мировоззрения и метода, наша теоретическая мысль неустанно углубляет и развивает понятие метода, находит все более точные и конкретные определения. Успехи на этом пути достигались порою в острых столкновениях с неправильными, вульгарными тенденциями, которые явно тормозили дальнейшее развитие.

Одна из них, получившая известное распространение в работах о социалистическом реализме, не представляет собою, правда, сколько-нибудь оформленной концепции. Она сказывается в стремлении свести метод к совокупности ряда внешних признаков, отвлеченных от отдельных образцов и объявляемых обязательными, без учета того, что эти образцы суть результаты индивидуально-неповторимого художественного мышления.

Данная тенденция, выступающая в разных формах, была уже в целом подвергнута убедительной критике. Однако она оказывалась весьма живучей, и недавно редакционная статья журнала «Коммунист» еще раз решительно осудила ее приверженцев. Согласно практике сторонников этой тенденции, отмечает статья, метод социалистического реализма «предстает как сумма правил, в прокрустово ложе которых пытаются втиснуть все богатство литературы и искусства», а «чтобы установить эти правила, абсолютизируются и возводятся во всеобщие принципы метода социалистического реализма творческие особенности того или иного крупного писателя. При этом крупные писатели „подгоняются“ друг к другу, их своеобразие старательно стирается». При таком подходе неизбежно возникает «впечатление нивелировки, унификации творчества»⁶⁶. Вообще такой способ отвлечения различных, разнородных общих черт, тем более с известной «подгонкой», в лучшем случае может привести к установлению относительного сходства двух или нескольких писателей, но он мало способствует выяснению того, что лежит в основе этого сходства и определяет его.

Данной тенденции как будто бы противоположна позиция тех литературоведов, преимущественно историков литературы, которые избегают «типологии», а то и прямо ее отрицают. На основании неповторимости индивидуальных творческих манер они в своей исследовательской практике вольно или невольно утверждают несчетное количество методов, при которых общие традиционные обозначения, как-то «романтизм», «реализм» и т. д., оказываются почти фикциями, слишком, абстрактными и малосодержательными. При разборе же индивидуальных манер отдельных писателей в ранг метода нередко возводятся самые различные художественные особенности автора, отличительные черты его письма, его таланта. И тогда оказывается, например, что в одном случае творческий метод писателя характеризует «реалистическая полнокровность красок», «подлинное слияние словесной формы с поэтическим образом, естественность жизненных красок, совершенное владение всем неисчерпаемым богатством народной речи»⁶⁷; в другом случае — творческий метод писателя подразумевает и специфически «определенную форму познания действительности в ее характерных типических проявлениях» и заодно прием

⁶⁵ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., Учпедгиз, 1959, стр. 87.

⁶⁶ «Литература эпохи строительства коммунизма». — «Коммунист», 1959, № 6, стр. 21.

⁶⁷ Н. Д. Степанов. И. А. Крылов. М., Гослитиздат, 1958, стр. 398.

объективности повествования⁶⁸; в третьем случае — творческий метод может состоять в «психологическом детерминизме», или «социальном детерминизме» характеристик⁶⁹ и т. д.

Впрочем, авторы, близкие к этой позиции, часто вовсе не пользуются понятием метода в своих конкретных изысканиях, хотя иной раз по существу затрагивают его основы. Показательно, что во многих монографиях об отдельных русских, советских и зарубежных писателях вопрос о творческом методе писателя вообще особо не поднимается. Это и понятно: без отчетливого представления о собственной сфере метода (и затем — о методах как исторических формах развития образного мышления) невозможно вычленение специального круга особенностей и проблем, а подведение всех особенностей творчества писателя в рамки понятия метода практически ничего не дает.

Обе названные тенденции, при внешнем различии, обнаруживают черту сходства; известный эмпиризм в подходе к методу, определение его по различным, иногда случайным критериям, не всегда соотношенным с самой сущностью художественного отражения.

В собственно теоретическом нашем литературоведении сейчас, как было отмечено в самом начале, принят взгляд на творческий метод как на принцип образной типизации действительности. Наиболее обстоятельное и специальное выражение этот взгляд получил в трудах Л. И. Тимофеева⁷⁰.

Концепция метода, выдвигаемая им, уже не оставляет вне своей сферы то реальное художественное качество, которое создано посредством «принципов» и лишь одно, в конечном счете, способно указать на тот или иной творческий метод. Как бы ни были важны исходные взгляды, принципы и намерения писателя, мы судим о них прежде всего по реальному воплощению в произведениях, которые (коль скоро речь идет о подлинном искусстве, а не о суррогатах его) переживают и данные частные намерения, и «принципы отбора» материала, и подчас мимолетную злобу дня, обострившую перо писателя.

Произведение искусства живет тысячелетия. И спустя века мы реконструируем метод, его оформивший и в нем заключенный. Впечатления, полученные от жизни, и родившийся контур художественного замысла, и окрыляющая его идея — пафос — все это претворено в методе, но именно претворено. А непосредственно все эти стороны творческого процесса, вызвавшего к жизни данное произведение, выражаются каждый раз в особом типе художественного видения мира, в особом типе художественного мышления о жизни, в особом «материальном» результате ее отражения.

Поэтическое произведение — не машина, при создании которой исходный точный расчет служит верным залогом определенного результата. Помимо прочего, здесь несравненно больше всяких «капризов», всяких непредвиденных и неожиданных воздействий. Поэтому параллели между творческим методом в искусстве («идейно-эстетические принципы, определяющие процесс работы художника») и «методами научно-технического характера» (т. е. «принципами изготовления данной машины»), уже не присутствующими в данной машине, и т. д.⁷¹ представлялись бы ограниченно возможными лишь в случае понимания под

⁶⁸ А. Г. Цейтлин, И. А. Гончаров, М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 312.

⁶⁹ С. Петров. О реализме как художественном методе. — «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 12, 17.

⁷⁰ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., Учпедгиз, 1959, стр. 80; его же. Теория литературы. М., Учпедгиз, 1948, стр. 314; его же. Проблемы теории литературы. М., Учпедгиз, 1955, стр. 164—165.

⁷¹ И. Рыжкин. Стиль и реализм. — «Вопросы эстетики», сб. I. М., 1958, стр. 253.

методом совокупности некоторых исходных приемов, воплощаемых затем в произведении.

Но подобные параллели оказываются совершенно неверными, если принять, что творческий метод вовсе не безразличен к каждой данной образной реализации, что он поэтому относится к исходным идейно-эстетическим принципам прежде всего так, как результат относится к намерению.

Метод, как уже было сказано выше, — не просто какая-то система взглядов, хотя бы самых что ни на есть эстетических. Можно, пожалуй, в очень условном смысле говорить о методе как «о взгляде» — но не об отвлеченном, исходном, а об уже нашедшем себя в определенном образном строе и в определенном материале данного искусства. Это художественная мысль или, как мы часто говорим, художественная концепция данных явлений в связи с общей концепцией жизни.

Так, известно, что чеховская просветительская деятельность была не просто вынужденными «малыми делами» за отсутствием больших (как иногда изображают). Это было сознательное следование своему убеждению в известной эффективности такой культурной деятельности. Но Чехов понимал и ограниченность подобного пути обновления жизни, движения «аптек и библиотек». И в его творчестве возникали, с одной стороны — Дымов и Астров, с другой — Лида Волчанинова, в образах которых типизированы и заострены разные тенденции одного и того же широкого общественного демократического движения.

Метод есть категория главным образом самого художественного творчества, а значит, и художественного сознания в целом, но именно художественного, а не отвлеченно логического, не просто эстетических и иных «взглядов» на это творчество, не просто «принципов» отбора и т. д.

Итак, мы можем далее конкретизировать общее определение творческого метода, намеченное выше: метод в литературе, стало быть, есть последовательно⁷² осуществленный способ отражения, предполагающий единство художественного пересоздания материала действительности, основанное на единстве образного видения жизни, подчиненное целям раскрытия и познания ведущих тенденций современной писателю жизни и воплощения его общественных идеалов.

Гегелевские мысли о природе кажимости, материалистически направленные и развитые Лениным, могут служить основой для верного понимания существа образного пересоздания действительности в искусстве и художественной литературе. По известному энгельсовскому определению диалектика есть «аналог и тем самым метод объяснения для происходящих в природе процессов развития, для всеобщих связей природы»⁷³. Будучи искомым и в художественном творчестве, этот «аналог» действительности — творческий метод — обретает себя в художественном произведении, в данном строе художественной кажимости.

Метод — определенное единство художественного видения жизни и ее творческого пересоздания; отсюда — тот или иной тип связи образного мышления с отражаемой действительностью. Именно при таком подходе можно надеяться найти смысл единства субъекта и объекта отражения, — того единства, которое материально представлено и закреплено художественным произведением.

Попробуем понять, как осуществляется творческое воссоздание жизни в самых трудных случаях — в случаях как будто бы полного правдоподобия, в чем состоит глубинная, а не внешняя связь с действитель-

⁷² Поэтому всякую художественную непоследовательность мы воспринимаем как нарушение данного метода (например, ряд ситуаций во втором томе «Мертвых душ» Гоголя).

⁷³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 367.

ностью, в чем заключается единство метода образного отражения жизни?

Наиболее сложно обстоит дело с художественной правдой в реалистической литературе новейшего времени⁷⁴, которая именно потому является особенно показательной. В этом смысле одним из самых трудных случаев в истории мирового реализма представляется творчество Чехова, так метко высмеявшего наивный взгляд на реализм⁷⁵.

Повесть «Скучная история» — одно из произведений Чехова, в котором критика гражданского убожества буржуазно-интеллигентской идеологии в пору лихолетья, ее идейного оцепенения, бесплодия мысли находит совершенное художественное решение. Весь план художественной правды подчинен этой цели. Картина повседневного быта героя написана с подчеркнутым вниманием к мелочам, подробностям обыденной, скучной жизни — это необходимо для лучшего воздействия на сознание и чувство. Чехов максимально объективирует происходящее в повести, как будто возможно более «отчуждает» его от всяких субъективных авторских покушений, стремясь создать иллюзию движущегося точного снимка с живой жизни.

Его точка зрения, с которой происходит художественная съемка пере-создания, спрятана максимально глубоко. История горького прозрения человека без «общей идеи», прозрения по ходу умирания тела и в меру этого умирания, показана изнутри, дана в форме «записок» прямо с первого лица. Здесь и самая подкупающая искренность предсмертной исповеди (нечего терять и не к чему рисоваться), и «длинные рассуждения», «фатально» необходимые, как «тяжелый лафет для пушки»⁷⁶, и даже самый тон рассказа, по-профессорски скучноватый, призваны создать иллюзию полного отсутствия самого творящего субъекта, призваны посредством наибольшей объективизации событий, мыслей героев и их поступков создать видимость совершенно свободного самодвижения предмета, самораскрытия сущности в форме той эмпирически правдоподобной кажимости, в какой существо жизни является нам повседневно.

Чехов сознательно стремится к достижению именно этого эффекта собственно бытовой достоверности, правдоподобности всего происходящего⁷⁷. Этот эффект полностью удался писателю.

Особенная в данном случае задача состояла для Чехова в достижении иллюзии типа: «прямо с натуры». Читатель должен был всеми чувствами соприкоснуться с атмосферой «скучной истории» духовного прозябания человека «без общей идеи», должен был сам чуть ли не задохнуться в ней. Всмотримся в самый «механизм» действия метода.

⁷⁴ Мы не говорим здесь об особых, например, сатирических ее формах. Условность образов реалистической сатиры, их заведомая «неправдоподобность» (Свифт, Шедрин, Маяковский и т. д.) выступают совершенно наглядно.

⁷⁵ Герой чеховской «Дуэли» доктор Самойленко, «никогда не читавший Толстого и каждый день собиравший прочесть его», оказывается перед необходимостью как-то реагировать на слова приятеля о Толстом, сказать о писателе что-то. Это «что-то» не может быть в данном случае, понятно, собственным, личным мнением доктора, и ему приходится на ум ходячая «характеристика», этакая квинт-эссенция суждений толпы об искусстве: «Да, все писатели пишут из воображения, а он прямо с натуры».

Чеховский доктор выразил самую суть наивно-реалистического взгляда на художественное отражение.

⁷⁶ Так определял особенности повести сам автор в письме А. Н. Плещееву от 24 сентября 1889 г., свидетельствуя полную осознанность и преднамеренность подобного приема (А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 405).

⁷⁷ Например, отвечая на замечания Плещеева, Чехов поясняет: «Профессор не мог написать о муже Кати, так как он его не знает, а Катя молчит о нем; к тому же мой герой — это одна из его главных черт — слишком бесечно относится к внутренней жизни окружающих...» (там же, стр. 406).

Чехов заявлял в свойственной ему иногда парадоксальной манере, что кроме «мнения» одного из персонажей о рассказчице: «спятил старик!» (с которым автор солидарен), — «все... остальное придумано и сделано»⁷⁸. Конечно, это шутка, — но это отчасти и серьезно! «Сделанность» повести, т. е., иначе говоря, та большая роль, которую играло творческое пересоздание в достижении высочайшего уровня реализма, подчеркивается Чеховым не однажды. Благодаря этой «сделанности», «искусственности»⁷⁹ резко выступает достоверность данной образной «видимости», служащая раскрытию глубокой сущности жизни.

Почти все повествование идет в настоящем времени. Герой то и дело повторяет, что так бывает «всякий раз», непрестанно, и что всякий раз — «одно и то же». И всякий раз день начинается приходом жены, и всякий раз, входя к мужу в спальню в одно и то же время, она говорит одни и те же слова, и он заранее знает все эти слова, и чем этот разговор окончится, и как потом войдет дочь Лиза, и что она будет говорить, и что он ей будет отвечать... И дальше все так известно, так обыденно-автоматично: и то, как и что бывает зимой, и что (всегда одно и то же) — летом, и визиты сослуживцев, и приход Кати...

Это унылое, до мелочей заранее известное, ежедневное, ежечасное и — как становится ясно профессору перед смертью — абсолютно бессмысленное течение жизни заражает читателя почти физически. Невольно вспоминается то впечатление, которое произвело на Ленина другое чеховское произведение: «...Мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6»⁸⁰.

Ощущению удушья способствует каждая, удивительно уместная деталь «истории» безыдейной жизни, которую писатель столь неприятно и вместе с тем универсально назвал «скучной». Вот каждый раз, через час после крика петуха, по лестнице вверх, сердито кашляя, поднимается «зачем-то» швейцар. Вероятно, это бессмысленно (как и вся жизнь, впрочем), но он всякий раз зачем-то идет наверх. Общему эффекту бессмысленности жизни эта деталь чрезвычайно способствует, как и ритуальное целование пальчиков Лизы с машинальным приговариванием: «Сливочный... фисташковый... лимонный...», как многое другое в повести. Все это эстетически очень выразительно, хотя как будто должно было бы даже разрушать жизненность картины, выгляда неправдоподобным.

Однако неправдоподобные совпадения, возникающие при «наложении» дней друг на друга, оказываются достовернее в смысле раскрытия закономерностей жизни, чем могло бы оказаться самое подлинное жизнеописание какого-нибудь профессора имя рек, весьма «репрезентативного» для общественной атмосферы тех лет. Достовернее и ближе к действительности, к ее сердцевине, потому что, как говорил Аристотель, «поэзия серьезнее и философичнее истории», хотя историческое жизнеописание претендует на признание себя «за действительность», в отличие от поэзии. Благодаря автоматизму повторений, совпадений слов, шагов, улыбок и слез, содержащихся в предсмертном дневнике человека без «общей идеи» (ведь прозрение состояло всего лишь в том, что было осознано самое отсутствие идеи!), благодаря прекрасно воссозданной монотонности, ритма мелочей, благодаря всей этой художественной «искусственности» возникает единственно возможное художественное качество, возникает потрясающая реалистическая картина скуки жизни.

⁷⁸ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 417.

⁷⁹ Так, по поводу одного из эпизодов Чехов пишет Плещееву: «...мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хотя мельком, чуть-чуть упомянуть о тех, о ком раньше говорил» (там же, стр. 407).

⁸⁰ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., Гослитиздат, 1960, стр. 616.

В этой жизни, казалось бы, есть все, чтобы она была интересной: любимая профессия, книги, достаток, семья, наконец, — почет и слава... Но эта жизнь безыдейна, беспечна, она в стороне от общественных задач эпохи, — и потому на всё оседает и все пропитывает густой налет бессмысленности и пошлости. И тогда страстная проповедь знания в аудитории, где «полтораста лиц» и «триста глаз», оборачивается талантливим лицедейством («в одно и то же время приходится изображать из себя и ученого, и педагога, и оратора»); тогда семья становится совершенно чужой (образ проходимца Гнеккера за домашним столом профессора; ядовито и совершенно отчужденно подмеченная манера Лизы щурить глаза, когда в доме бывают мужчины), а мировая слава дает о себе знать в хронике тщеславной провинциальной газетки.

А главное, — это старческое брюзжание, суждения умные, очень часто дельные, тонкие, «чеховские», но совершенно бесплодные. Логика поэтически воссозданного большого образа скучной жизни такова, что *в его зоне неизбежно окрашиваются в его тона все элементы, туда попавшие*. Неизбежно пустыми и мелкими оказываются даже те мысли о науке, литературе и искусстве, которые сами по себе, вне данного художественного «поля» предстают подчас очень интересными⁸¹.

Целенаправленное единство видения и пересоздания, обеспечивающее то, что на выпяченном языке критических разборов называют иногда «единым дыханием» — все это есть проявление единого творческого метода.

Чехов вводит в повесть немало своих суждений и оценок (например, рассуждение о пьесах для чтения и т. д.). Однако он сам прекрасно чувствует и понимает, что в контексте исповеди героя они не только получают какой-то добавочный «привкус», но звучат уже совершенно для него чуждо. Эта осознанность Чеховым закона творческого пересоздания отчетливо обнаруживается в письме к Суворину.

«Где Вы нашли публицистику? — спрашивает Чехов Суворина, получив его отзыв о повести. — Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.?.. Для меня как автора все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их, она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать, как вещи, как симптомы совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их. Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями»⁸².

Дело не в «сущности» (мнения — лишь «вещи», «симптомы»), а в «манере высказывания», — вряд ли надо заверять, что здесь нет ни грама формализма. За почти вызывающей формой этого суждения скрывается плодотворная в основе мысль. Чехов вовсе не утверждает нейтральности «мнений» самого писателя. Авторская позиция, его концепция отражаемых явлений жизни как раз и сказывается в том, что Чехов назвал «сутью» воссозданных «вещей»: в исследовании «природы этих мнений», их зависимости от внешних влияний и пр., — иначе говоря, сказывается в существе познания, в понимании и оценке художественно воссозданных явлений.

Говоря о «вещах» и «симптомах», Чехов вовсе не принижает предмет художественного отражения до роли «материала» (формалисты видели в явлениях отражаемой действительности лишь некий «материал» для

⁸¹ И потому Чехов очень настойчиво опровергал отождествление этих суждений со своими собственными взглядами (см., например, письмо А. С. Суворину от 17 октября 1889 г. — А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 417).

⁸² Там же, стр. 417. Курсив мой. — В. С.

произвольных построений). Прежде всего Чехов протестует против плоского понимания познавательной роли реализма, при которой упускается из вида общая художественная концепция произведения и все внимание сосредоточивается на выявлении степени близости «мыслей» писателя к высказываниям его героев, — ведь ради такой цели вряд ли стоило бы, как правило, писать художественное произведение. В свете своего идеала красивой человеческой жизни Чехов воссоздает стихию беспроблемной пустоты, «скуки», он воистину «по законам красоты» творит картину безобразного. Единство угла зрения на жизнь в данной «образной кажимости», т. е. единство метода, обеспечивает последовательность в выражении художественной мысли.

Художественная мысль — явление исключительной сложности. И поэтому мы неизбежно впадем в недопустимое упрощение, если сведем ее к отдельным мыслям или «мнениям» отдельных героев, будет стараться «вычитывать» ее непосредственно из суждений персонажей, сколь бы ни была значительна их роль в произведении.

Так, уже в непосредственном читательском восприятии повести «Дуэль» прокламации фон Корена, его самоуверенное, холодное омерзение к людям типа Лаевского и «его барыни» кажется именно личным мнением франтоватого зоолога, совершенно неотделимым ни от его реакционной идейной позиции в целом, ни от его смуглого лица с хорошо подстриженной бородкой, ни от его деловитой сосредоточенности на проблемах эмбриологии медуз, ни — наконец — от всей непринужденной обстановки табльдота. Это непосредственное восприятие заслуживает большого внимания и доверия, больше, во всяком случае, чем ему иногда оказывают (такое восприятие является предварительным, но достаточно авторитетным показателем того, что художественное единство состоялось). Вынутые из художественной системы повести, отторгнутые от всего строя антигуманных убеждений фон Корена, его рассуждения окажутся тем, что сам Чехов назвал «публицистикой», неожиданно покажутся во многом мыслями самого Чехова о последствиях «лишних людей», т. е. они покажутся чем-то посторонним для героев повести. Здесь-то и оживает соблазн вычитывания «публицистической» мысли писателя из «вещи».

В действительности же художественная мысль Чехова в «Дуэли» — это не суть рассуждений фон Корена, в которых, однако, преломились элементы чеховской «публицистической» мысли. Это разные в своей конкретности и не совпадающие мысли, подобно тому, как не совпадает художественная правда трагедии Лаевского с реальной истиной мелодраматических терзаний ничтожного «лишнего» человека 80-х годов.

Фон Корен говорит Самойленке, что надо активно искоренять «порок», заразу, распространяемую «микробой» типа Вани Лаевского и его содержанки, что мнимая тонкость их природы, претензия на непонятность, дешевые их терзания и якобы возвышенные стремления влекут к ним доверчивые сердца, делают «микробу» страшно опасной и т. д.. И сближение затем естествоиспытателя и «социолога», и представление о роли врача в деле общественного прогресса, и мысль о вреде паразитов-«макак», и другое — во всем этом много близкого самому Чехову, как нетрудно установить хотя бы по его письмам.

Но ведь сами Лаевские даются Чеховым не по-кореновски, гораздо разностороннее и потому вернее, объективнее. «Ты слышал, — говорил зоолог доктору, — она не хотела бы заниматься букашками и козявками, потому что страдает народ...». Реплика звучит издевательски — но как противоречит эта пародийность той серьезности, с которой такая же идея будет отстаиваться через пять лет в «Доме с мезонином!» Нельзя все свалить на то, что «макаки»-де профанируют даже великие идеи: фон Корен выступает и как антагонист Лаевских, и как противник идеи по существу.

Лаевский тоже произносит речи, направленные против зоолога.— Он видит в нем «прежде всего деспота», «хозяина пустыни», жестокого прогрессиста, во что бы то ни стало готового ради отвлеченного, почти ницшеанского идеала «улучшения человеческой породы» на любую массовую жестокость: «Одних бы он уничтожил, или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и все это во имя улучшения человеческой породы...» Филиппики Лаевского не менее страстны, ядовиты и, главное, убедительны, чем слова его врага,— они перекликаются с любимыми мыслями Чехова о гуманности и духовной свободе личности.

Чехов делает убедительными доводы обоих противников, ни одному в этом смысле не предоставляя преимуществ. Видимо, на подобных случаях и основывалось прежде всего представление старой критики о Чехове как человеке без отчетливого идеологического кредо, без определенного мировоззрения и т. д. Но не могло бы быть ничего бессмысленнее, как спорить о «двух Чеховых», парируя одно суждение другим, ему противоположным.

Можно, конечно, соблазниться словами юного дьякона: «справедливо ли сторониться таких людей, как фон Корен и Лаевский» или его обращенным к самому себе вопросом: «какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо?» — и в них увидеть, наконец-то, прямое выражение якобы собственно чеховской «средней» позиции. Однако «вычитывание» мировоззрения из реплик героев, как часто бывает при разборе и «Дома с мезонином» (слова художника об «аптечках» и «библиотечках»), и «Моей жизни», и «Трех сестер» — дело бесплодное. Потому что в них, так же, как в lamentациях Лаевского, не непосредственно сформулирована, а рассредоточена и персонифицирована чеховская художественная мысль.

Недаром Чехов, нисколько не изменяя своей мысли, нашел возможным во втором (отдельном) издании заметно изменить мнение зоолога о Лаевских в конце повести сравнительно с первым, газетным вариантом. В первоначальном печатном тексте фон Корен прямо признавался в уважении к Лаевскому, в окончательном тексте он ограничивается лишь чуть презрительным сочувствием да невеселыми словами, над которыми задумывается Лаевский: «Никто не знает настоящей правды...» Это сделано в связи с требованием критики, но ведь Чехов далеко не всегда был так уступчив. Он смог исполнить это требование именно потому, что его мысль опосредованно раскрылась во всем строе «образной кажимости», который в данном случае не изменялся вслед за изменением оттенков в «мнениях» и взаимных оценках героев.

Мировоззрение самого автора, его активная общественная позиция, его воинствующая идейность, конечно, не остались где-то за рамками художественного единства. Оно отразилось и в брезгливых тирадах франтоватого «Стенли», любящего подержать в загорелой крепкой руке самойленковский пистолет, и в примирительных поступках армейского доктора, и в колебаниях просодушного дьякона, и в признаниях Лаевского.

Оно отозвалось даже, каким бы это ни показалось странным, на отношении полицейского пристава к Надежде Федоровне. Казалось бы, что общего может иметь тоска по красивой человеческой жизни, которую мы издавна и так привычно называем «чеховской», и шантаж Кириллина (его: «если вы сегодня не назначите мне свидания, то я приму меры, уверяю честным словом», «как порядочный человек...»), его закругленные, полицейски «деликатные» фразы. В образе пристава пошлость мстит пошлой жизни, праздною и потому нечистой, мстит неотвратимо, негативно отстаивая идеал, подтверждая его высоту.

«Никто не знает настоящей правды...» Эти слова сказал фон Корен, и сами по себе они еще не могут служить «формулой» содержания всей повести. Но взятые в целой художественной системе отношений эти слова получают иной вес. Они — единственная мысль, на которой сходятся оба противника. Если бы не эта мысль, примирение выглядело бы только внешним: просто перед отъездом зоологу захотелось совсем «очиститься», снять с души тяжелый и противный осадок, оставшийся после ссоры.

Мысль «о настоящей правде» призвана развязать конфликт уже не на поверхности (фабульно), а в глубине (сюжетно): она разводит враждебные характеры по сторонам, заставляет героев подать друг другу руки, воздавая каждому из них поровну, а именно в меру их равного незнания правды. Посредине остаются примирители, врач и дьякон, которые с этой средней позиции вовсе не сходили, для которых эта мысль — не внезапное, озарение, а бессознательная программа поведения. Они же, кстати, проносят и последние в повести слова, — а композиция заключения была для Чехова всегда особенно важна. Чеховская «общая концепция мира» (применяя выражение Короленько⁸³) художественно воплощена во всей образной структуре, очевиднее сказываясь в развязке.

Чехов привычно и властно мобилизует сильные средства эстетического внушения, подводя читателя к итогу. Итоговая мысль, хотя и не сформулированная прямо, впервые отчетливым мотивом проходит в момент, когда читательская впечатлительность наиболее обострена — сразу же после сцены прощения Нади, после потрясающих по силе и простоте слов о том, что Лаевскому захотелось вернуться домой живым. После этого восемнадцатая глава начинается с полного штиля, почти идиллически и очень раздумчиво (даже волны бьют о берег страшно медленно): дьякон направляется тайно взглянуть на кровавую светскую забаву и предается размышлениям о «мере» справедливого суда над людьми, которой им не найти, и о спасении обоих антагонистов.

Если оставить внешний ход действия, то по существу примирение обоих задано уже здесь, до поединка (и потому, кстати, попытка условно-формального примирения на самом «поле чести» выглядит такой глупой). Дьякон же предотвращает убийство и сходит со сцены: дальше мысль о незнании настоящей правды разливается вширь (исправление Лаевского) и, наконец, формулируется в устах самого «знающего», т. е. упорствующего в своей узенькой, бесчеловечной «ненастоящей» правде героя.

Последней сценой Чехов окончательно закрепляет эту мысль, причем не декларативно, а художественно. Лаевский имеет привычку твердить мысленно какие-нибудь одни и те же слова («...пятница ...пятница...»), поддерживающие его ощущение безвыходности каждой очередной сложной ситуации, его неспособность принять действенное решение. Мысли фон Корена, случайно попав на какой-то особо восприимчивый участок вялого, совершенно недисциплинированного сознания Лаевского, вдруг оживает там, снова и снова возникая ярким импульсом на тусклом фоне. Лодка отходит, сыплются обычные слова прощания, наспех подводятся итоги общения друг с другом... Повесть на исходе, и на фоне калейдоскопически мелькающих образов, сквозь них, настойчиво пульсирует мысль: «Да, никто не знает настоящей правды...» Слова, которыми обволакивает подхваченную мысль Лаевский — это лишь «красивости» фразеологии, но сама эта мысль пропитывает весь финал, сама она — общее достоинство всего идейно-образного содержания повести.

И в этом смысле оба противника равны, потому что от «настоящей правды», которую страстно ищет писатель, но которая стала вполне понятной только нам, теперь, оба они далеки. Основы такого понимания дает конкретная и разносторонняя художественная мысль повести, свидетель-

⁸³ В. Г. Короленько. Собр. соч., т. 8, М., Гослитиздат, 1955, стр. 96.

ствующая о глубине и силе объективных познавательных возможностей чеховского творческого метода.

Итак, единство творческой «призмы преломления» делает богатую художественную мысль не сводимой к прямо сформулированным в отдельных репликах и суждениях взглядам. Тем самым познавательное значение эстетической реальности, воплощающей художественную мысль писателя, оказывается несравненно шире и грандиознее, чем это может дать простая сумма прямых высказываний, оценок, «мнений» отдельных персонажей.

Это познавательное значение шире подобной суммы не только количественно, но прежде всего качественно. Художественная мысль может, например, открыть для читателя такую сторону жизни, которая внешне будто бы совсем не связана со сферой непосредственного изображения. Это особенно заметно, скажем, в произведениях литературы и живописи на так называемые мифологические и другие традиционные фабулы.

Применительно к Чехову таких резких «ножниц» между объемом художественной мысли и формой ее претворения нет, но и здесь в целом познание перерастает непосредственное изображение. В «Скучной истории» жизнь заслуженного профессора дана в виде отдельных, особо подобранных звеньев, каждое из которых в отдельности производит впечатление удивительного совпадения с деталями жизни. Звенья эти затем «искусственно» (слово писателя) склованы в новую цепь, где и подбор только удручающего, и повторы, и общее потемнение «полю» к концу, и т. д. создают в своем целом особую «образную кажимость», которая глубоко обнажает самую сущность данной конкретно-исторической действительности.

Поэтому, например, запоздалая тоска Николая Степановича — не просто в узко назидательных целях проведенная зарисовка быта и самочувствия незаурядного, но аполитичного русского интеллигента эпохи реакции. Она, эта тоска, и скука — подлинно отражение жизни в «симптоме», поэтическое воссоздание целой эпохи в придуманной картине, в которой познается сущность данного явления («дух эпохи», как нередко говорят). Сказывается известный закон, сформулированный, например, Герценом так: «Книга берет весь склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким...»⁸⁴

Значимость «образа скуки», данного в повести, выходит далеко за рамки изображенного случая, — и мы говорим о его широком резонансе, о его приложимости даже к современному дню буржуазного общества, о бессмертии образа. И все это достигается благодаря тому, что поэтическое отражение в данном реалистическом произведении не сводится всецело к той видимости, в которой отражаемая сущность являет себя в реальном быту. Здесь участие субъекта, для которого эта сущность является («кажется чем-то»), оказывается не пассивным приобщением к виденному, а активным, творческим познанием, поднимаясь до уровня художественной мысли о данной сущности, о данных сторонах и явлениях реальной жизни.

Уже рассмотрение метода воссоздания жизни в двух реалистических повестях Чехова дает, думается, достаточно оснований заключить и о сложности связи эстетической реальности с отраженной действительностью, и о сложности самой художественной мысли писателя, не сводимой к отдельным «взглядам». Именно потому, что здесь не простое тождество объекта отражения и его результата, что образно-поэтическое творчество создает свою особую кажимость, сущность жизни отражается в нем глубже, «философичнее», чем при простом совпадении.

Материал, даваемый эмпирической видимостью жизни, очень, как известно, разнороден. И определенный метод обеспечивает единство его пере-

⁸⁴ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 тт., т. XX, кн. 1, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 337.

создания. И поэтому, например, в «Фаусте» Гете существо отраженной жизни находит свою «определенность» в меньшей мере в образе Мефистофеля, чем в образе Вагнера. В художественном же поле всего произведения они выступают элементами данного единого видения жизни.

Словом, надо различать исходную правдоподобность видимости от убеждающей художественной правды. Это не мешает тому, как уже было нами отмечено, что читательское восприятие осознает «Скучную историю» или «Дуэль» чем-то удивительно наглядным, реальным, происшедшим «точь-в-точь» как в жизни. Каждый может на основе собственного опыта убедиться, что впечатление правдоподобия вспыхивает в первый момент встречи с любым новым отдельным образом и затем пребывает в сознании в виде суммы таких отдельных удивительных совпадений образа с жизнью (Лаевский непременно грызет ногти и во время разговора внимательно разглядывает свои розовые ладони; ошеломленный изменой Надежды Федоровны, он идет домой, неловко размахивая правой рукой и «стараясь идти по гладкому»... Это, кстати, и есть «верность деталей», о которой писал Энгельс).

Однако в процессе постижения авторской мысли, раскрытой в этой вызывающей доверие стихии образов (уже в системе, во всем «организме» произведения), наступает момент, когда восприятие качественно меняется, проникая глубже в содержание. Тогда-то — а вовсе не всегда с раскрытием первой страницы — происходит подлинное вступление читателя в мир эстетической реальности (мы говорим, что читатель «вживается» в происходящее в романе, повести, поэме), происходит активное приобщение к выраженной мысли, к содержанию произведения, а через него — к отраженной реальности.

Интересно вспомнить свидетельство Гоголя о реакции, которая возникла у Пушкина при слушании «Мертвых душ». Сначала он смеялся: сознание нанизывает прежде всего отдельно воспринятые авантюрно-комические моменты, правдоподобные и неправдоподобные, но смешные. Восприятие Пушкина тем более было подготовлено именно к смешному, что он сам подарил Гоголю авантюрно-комическую канву «Мертвых душ». Однако пушкинский ум скоро нащупал первые же связи, объединяющие (точнее — строящие) художественную мысль, далеко не веселую.

Именно по ходу этого постижения Пушкин «начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее, а, наконец, сделался совершенно мрачен». «Голос тоски»: «Боже, как прустна наша Россия!» — есть итог полного «вживания» в мир эстетической реальности поэмы, полного сопереживания с художественной мыслью ее автора. Что это именно так, показывает немножко наивное примечание Гоголя: «Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка!»⁸⁵ Гоголь не прав: Пушкин, конечно, заметил «выдумку» (поскольку без выдумки не может быть поэзии), и в этой «выдумке», через призму авторской художественной мысли, через форму «карикатуры» он узнал о самой России такое, чего до сих пор в такой мере не осознавал. «Боже, как грустна...» — это открытие дотоле куда менее ясной и менее известной стороны русской общественной жизни, горькое открытие, данное в цепи забавных приключений «херсонского помещика».

Писатели признаются, что их мысль обнаруживает в процессе образного развития определенную инерцию, приводя иногда к неожиданному эффекту: писал весело, а вышло мрачно⁸⁶.

⁸⁵ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 294. Заявление Гоголя о «собственной выдумке» становится понятным, если вспомнить, что весь этот эпизод, включенный в «Выбранные места...», интересовал его самого прежде всего в связи с обоснованием идеи второго тома «Мертвых душ».

⁸⁶ Таково признание Чехова в письме к Л. А. Авилевой от 6 октября 1897 года. (А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVII, М., Госчитиздат, 1949, стр. 146).

Особый познавательный смысл эстетической реальности, не сводимый к сумме отдельных впечатлений, качественно от них отличный, обеспечивается, как мы уже сказали, выдержанностью единой художественной мысли, осуществляемой в единстве метода. Художественная правда или эстетическая реальность бывает внешне неправдоподобной, очень «непохожей» на отражаемую реальность. Мы же сейчас на анализе произведений Чехова стремились проследить роль творческого пересоздания в случаях достижения как будто бы полного, самого несомненного правдоподобия, чтобы еще раз подтвердить творческий характер отражения в любых разновидностях реализма.

Ведущим во всем искусстве нового времени является реалистическое искусство, а высшая современная форма его — социалистический реализм — является самой исторически перспективной. В нашей науке признано, что при всех величайших достижениях иных методов, о которых забыть нельзя, реализм все же давал и принципиально может давать самое глубокое художественное постижение жизни, ее закономерностей, противоречий и — как доказывает прежде всего опыт социалистического реализма — перспектив дальнейшего развития, перспектив будущего. Громадные познавательные возможности реализма не однажды отмечали классики марксизма-ленинизма.

Обратимся в связи с этим к известным оценкам Энгельса романа Гаркнес и драмы Лассалья. Устанавливая «верность передачи» как тот тип связи, обязательность которого предполагается реалистическим методом, допуская в известном смысле различную меру обобщенности («достаточная типичность» характеров в романе М. Гаркнес и «недостаточная» — обстоятельств), указывая на «несоответствие» образного содержания романа реальному содержанию действительности, Энгельс, несомненно, оценивает идейно-познавательное и тем самым художественное значение «Городской девушки» с точки зрения реализма, с позиций современной ему большой реалистической мировой литературы.

Именно о требованиях реализма Маркс и Энгельс говорят Лассалю, анализируя его драму «Франц фон Зикинген». «В Вашем Зикингене, — пишет Энгельс Лассалю, — взята совершенно правильная установка: главные действующие лица *действительно являются* представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»⁸⁷. Однако, как отмечают Маркс и Энгельс, эти принципы «верности передачи» глубоких и объективных законов жизни, «осознанного исторического смысла», проведены в драме непоследовательно: в ней нет раскрытия роли народных масс в действии, крестьянского и вообще плебейского движения («фальстафовский тон»), реальной расстановки классовых сил и т. п.

И дальше Энгельс прямо говорит не вообще о неверном, но о «недостаточно реалистичном» («nicht realistisch genug») понимании драмы у Лассалья⁸⁸.

Утверждая реализм как высший творческий метод с точки зрения познания законов действительности, Энгельс, однако, ставил вопрос о реализме на строго историческое основание, определяя его атрибутами искусства нового времени.

Вот почему здесь нельзя искать прямую аналогию известному афоризму об анатомии человека как ключе к анатомии обезьяны. Реализм — не «ключ» к другим методам. В противном случае явления литературы иных методов могут показаться «нежизненными», «неправдоподобными», даже «неправдивыми». Одним «ключом» не обойтись, — потому что к каж-

⁸⁷ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 29.

⁸⁸ Там же, стр. 30. См. также: «Marx — Engels — Lenin. Über Kunst und Literatur» (Ausgewählte Schriften). Leipzig, S. 55.

дому произведению надо подходить в меру потребностей соответствующей эпохи и, значит, в соответствии с особенностями его метода, с особенностями его связи с действительностью.

Рассмотрение именно реалистических литературных примеров, действительно, может оказаться особенно показательным, особенно значимым для других форм. Но это не из-за обманчивой «простоты», якобы очевидности связи реализма с отражаемой жизнью, а как раз вследствие ее скрытой чрезвычайной сложности. *И опыт раскрытия* специфики этой сложнейшей и многоликой связи (чем сейчас литературоведение и занято преимущественно) может явиться в этом смысле ключом к исследованию специфического качества иных методов. Думается, только в этом смысле можно говорить о «ключевом» значении художественных принципов реализма для иных исторических форм литературы.

Мы знаем, что одного и того же, всегда на себя похожего реализма нет. Конкретно-исторический подход обязывает рассматривать каждое явление в его изменчивости, в его неповторимом своеобразии в каждый данный момент. Реализм Возрождения и социалистический реализм — весьма различные явления. Однако в своей методологической основе реализм всегда один как определенный тип отражения, и именно это дает нам основание для общего понятия, по которому и то и другое — реализм⁸⁹. Самое общее понятие реализма, с наибольшей четкостью сформулированное в известном положении Энгельса о «верности воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах», разумеется, схематично по сравнению с конкретным богатством каждого отдельного явления реализма, — но такова участь всех общих законов: «всякий закон узок, неполон, приближен», как говорит Ленин⁹⁰.

Реалистический метод позволяет особенно глубоко познавать существо процессов жизни, — но не потому, что он один одушевлен познавательным пафосом и ищет «правды»⁹¹. Реалистическому методу присуща особая специфическая познавательная форма (а отсюда — его принцип организации образов): возникает то собственное движение отражаемого объекта внутри художественного поля, то относительно самостоятельное взаимное сцепление причин, следствий и связей, то «саморазвитие» характеров и обстоятельств, в которых свойственная реализму объективность подхода к действительности находит свое конкретное проявление.

Это особенность форм развитого реализма, реализма новейшего времени. Поэтому нелепо заранее к любому художественному литературному произведению подходить с измерителем его «реалистичности» во что бы то ни стало. Мы подчеркиваем этот момент потому, что еще и поныне

⁸⁹ Мы сочли нужным сказать об этой казалась бы самоочевидной истине, потому что до сих пор встречаются попытки отвергать необходимость типологической характеристики реалистического метода (см., например, статью Л. Тамашина «О понятии реалистического художественного метода». — «Вопросы эстетики», I. М., «Искусство», 1958). Утверждение относительности и текучести критерия реализма может на первый взгляд показаться «историчнее», чем приверженность каким бы то ни было критериям, но по существу это отрицание обобщающего значения понятия реалистичности логически ведет к выбрасыванию за ненадобностью не только понятия «реализм», но и самого понятия «метод».

⁹⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 140.

⁹¹ В свое время резкое противопоставление реализма всем прочим методам имело известное прогрессивное значение. Сейчас же оно неизбежно превращается в профанацию художественного познания жизни, оборачиваясь итогом вроде следующего: «История искусства есть история становления и развития правдивого, реалистического искусства в борьбе с различными формами антиреализма. Эта история охватывает гигантский период от первых наскальных изображений, созданных рукой первобытного человека во мраке пещер, до современного искусства, опирающегося на весь прогрессивный опыт человечества» (В. А. Разумный. Проблема типического в эстетике. Госполитиздат, 1955, стр. 5). Оставим в стороне вопрос о том, как боролась друг с другом «реализм» и «антиреализм» «во мраке пещер», — неверно самое отрицание всего, что не есть реализм.

встречается путь исследования, при котором, в сущности, весь анализ проводится лишь с целью установить близость к реализму (например, анализ гоголевской образности с целью доказать, что Гоголь в одном случае был вполне реалистом, в другом — нереалистом, а в третьем — настолько-то реалистом и т. д.). Наоборот, несравненно более плодотворным представляется путь, при котором к разбираемому произведению сразу же предъявляются требования в соответствии с особенностями его метода — определенного «аналога» отражаемой действительности.

Вопрос о связи метода со стилем мы здесь только поставим, так как этот вопрос может быть прослежен лишь при последовательном историческом рассмотрении.

Обращаясь к моменту перехода в стиль, важно вспомнить не только то общепризнанное ныне обстоятельство, что любое явление A_1 в литературе не есть его прототип A в реальной действительности, но и то, что A_1 по особенному напоминает A , а именно так же, как B_1 напоминает B и т. д. Из этого следует, что все связи в ряду художественно претворенных явлений ($A_1 — B_1 — C_1...$) так относятся к связям реального ряда $A — B — C...$, как любое A_1 к A .

Эта пропорциональность всех элементов образной картины жизни, явившись результатом единого метода, является первейшим условием и показателем наличия определенного стиля, поскольку мы воспринимаем стиль как единство идейно-образного строя произведения и целого творчества, как содержательную форму, как реальное обнаружение единства творческого метода в определенной системе художественных средств выражения и изображения.

Возникает особая упругость, инерция стиля, поддерживающая данные пропорции, которая в условиях сложившегося стиля делает очень трудным смену в каком-нибудь эпизоде или образе принципа воссоздания (иногда в угоду предвзятому намерению), например, введение романтического образа в реалистический контекст или наоборот.

Об этой трудности нередко говорят сами художники, и подобных признаний можно привести множество. Вспомним, например, статью Короленко о Гоголе: «Художественная идея, уже нашедшая свой образ, обладает чем-то вроде собственной органической жизни, движется дальше по собственным законам. Созерцание этого стройного движения — процесс почти стихийный...»⁹²

Последнее обстоятельство позволяет искать и с известной приближенностью находить особенности стиля и особенности растворившегося в нем метода в отдельном, искусственно вынутом из целого звене — в отдельном образе, в отдельной характерной стороне отношений образов. По тому, какой характер имеет связь данной художественной видимости с существом данной реальной действительности, каков тип и вид художественного пересоздания « A » в « A_1 », мы определяем творческий метод данного литературного произведения. Все это становится крайне затрудненным и практически малоинтересным в случае, когда нет единства, выдержанности стиля.

Приведенная выше мысль Гете о стиле не только глубока и интересна, но и очень плодотворна в части, где подчеркнута необходимость «сохранить наиболее почетное место» за понятием «стиль», как «высшей ступенью» художественного воссоздания мира. Действительно, стиль есть самое всеобъемлющее понятие художественного качества. Именно стиль выступает не только структурным показателем художественности, но и вообще формой материального бытия художественности. Вне стиля художественность — лишь абстракция. Чувственное восприятие состоявшейся художественности идет непременно через ощущение наличия стиля.

⁹² В. Г. Короленко. Собр. соч., т. 8, стр. 176.

Определение того единства свойств, которое дает художественное качество, уже было освещено в одной из предшествующих глав. Здесь можно дополнительно заметить, что любые подступы к этой проблеме будут излишне затруднены, если с самого начала не будет категорически установлено, что проблема художественности есть в значительной мере проблема стиля.

«Модус перехода» метода в стиль — чрезвычайно трудная и актуальная задача нашего литературоведения, конкретное решение которой имеет большое значение для раскрытия проблемы многообразия форм при едином методе социалистического реализма.

В группе вопросов теории, которые можно назвать методологией творчества (предмет и назначение, народность, партийность, образ и действительность), проблема метода является конечной и в том смысле, что творческий метод формирует и венчает все остальные методологические стороны творчества, и в том, что он является узловым моментом, связующим методологию и собственно поэтику как науку о формах образа. Ибо на практике метод служит непосредственным введением в стиль, выступая как отношение поэтической «образной кажимости» к реальному существу познаваемой действительности. Метод — это необходимое, исторически сложившееся измерение, вне которого невозможно воспринимать и рассматривать данное художественное единство, данную форму познания жизни.

Так, стихия чеховского стиля, его план эстетической реальности, как уже многократно отмечалось, — повседневность. В «Дуэли», например, она особенно оттенена благодаря экзотическому фону. Герои Чехова даже стреляются и стреляют как-то чересчур буднично (знаменитое «бац!» в «Дяде Ване»). Чехов создает определенную познавательную стилевую форму — картины повседневного быта, образы сгущенной повседневности (как в «Дуэли», как в «Скудной истории»), пропитанные симптоматическими веяниями эпохи, наполненные различными идейно-эмоциональными отзвуками общественной борьбы.

Нашедший себя в стиле метод обнаруживается в каждом образном обороте. Надо только помнить, что обнаружение это происходит в конечном счете, а вовсе не обязательно непосредственно и прямо. К методу и мировоззрению — к этим двум преломляющим «призмам» творчества — надо восходить через осмысление художественного целого, через постижение всей ведущей тенденции стиля.

В двух крупнейших эпопеях социалистического реализма, отражающих эпоху революции и гражданской войны, в «Тихом Доне» Шолохова и «Хождении по мукам» А. Толстого, воссоздан эпизод смерти атамана Войска Донского Каледина, — факт сам по себе как будто мало значительный, но очень красноречивый как пекий символ заведомой обреченности контрреволюции.

Ведь Каледина накануне Октябрьской революции русская буржуазия прочила в диктаторы, причем с одобрения вдохновителей будущей интервенции: «Каледин — вот человек момента», — писала тогда газета «Нью-Йорк Таймс»⁹³. И этот человек, пользовавшийся неограниченным доверием белоказачьей верхушки — Большого войскового круга — еще до начала собственно гражданской войны и интервенции, после первой же неудачи добровольно уходит из жизни, словно отдаленно предчувствуя общий крах всего антисоветского движения.

У А. Толстого (его «Восемнадцатый год» создан годом ранее, чем второй том эпопеи Шолохова) самый этот эпизод дан бегло, как в сценарии. Покинув заседание войскового «правительства», атаман «ушел, тяжело ступая, в боковую дверь, к себе. Он взглянул в окно на мотающиеся голые деревья парка, на безнадежные снежные тучи, позвал жену: она не

⁹³ «История гражданской войны в СССР», т. I. М., ОГИЗ, 1936, стр. 474

ответила. Тогда он пошел дальше, в спальню, где пылал камин. Он снял тужурку и шейный крест, в последний раз, словно не вполне еще уверенный, близко взглянул на военную карту, висевшую над постелью. Красные флажки густо обступили Дон и кубанские степи. Игла с трехцветным флажком была воткнута в черной точке Ростова. И только. Атаман вытянул из заднего кармана синих с лампасами штанов плоский теплый браунинг и выстрелил себе в сердце».

Эта скуповато написанная картина неравноценна во всех своих образных слагаемых. Но два образа здесь безусловно очень сильные. Решение самоустраниться не то что бы вполне сложилось, но как-то само собою в последнее время было predetermined: все явно шло к этому. Может быть, по пути в спальню атаман и не был твердо уверен, зачем он туда направляется, может быть, это было почти бездумно, машинально, несосредоточенно до отупления. Но вот он очень близко взглянул на карту. Если рассматривать этот факт, как деталь простой информации — смысл прост: до того, быть может, «не вполне уверенный», Каледин натренированным военным глазом еще раз и окончательно видит проигрыш дела, и это решает его участь.

Однако подобной информацией содержание данной образной детали, понятно, не исчерпывается. Каледин приближает глаза к карте — и бесстрастная пестрая бумага, с мертвым спокойствием говорящая о любой катастрофе, вдруг оживает. Увеличиваясь с жуткой быстротой, наплывают торжествующие красные флажки, в своей массе потопившие одинокий государственный флаг старой России. Это красное надвигается неудержимо: от быстрого приближения глаз к карте создается даже зримая иллюзия роста и движения красногвардейских сил...

Западня захлопнулась; атаман — «человек момента» — уже бывший человек. Он еще жив, — и его уже нет. И этот смысл схвачен следующим образом: «теплый браунинг», орудие смерти, согретое теплом человеческого тела, от которого оно сейчас это тепло отнимет навсегда.

Позиция художника, правдиво воссоздающего действительность «в ее революционном развитии», здесь несомненна. А. Толстой времени написания «Восемнадцатого года» безусловно и всецело на стороне побеждающей новой жизни, и даже в мельчайших деталях его революционное мировоззрение, его партийный подход, идеи коммунистического гуманизма ощутимо сказываются.

Отнюдь не занимая, как мы видим, позицию «над схваткой», писатель-гуманист — гуманист в самом высоком, коммунистическом смысле этого слова — понимает трагизм добровольного ухода человека из жизни. Он не забывает ни на миг, что застрелился не некий абстрактный человек «вообще», но матерый враг нового строя. Помня об этом, Толстой протестует против тех условий, которые сделали человека генералом Каледным и которые привели его к противоестественному концу. Все это выражено в целой цепи образов, особенно в двух эстетически «ударных» — карты с флажками и «теплого плоского браунинга». И этот протест оборачивается утверждением нового строя жизни, борющегося как раз за истинно человеческое в каждом человеке.

У Толстого смерть Каледина — лишь деталь фонового пласта произведения, связывающего судьбу главных героев с судьбой Родины, с судьбой народной. Этот пласт, иногда выходящий на передний план, в стилевом отношении отличается от того, который всегда дается крупным планом. Образность его суше, сдержаннее, местами он соприкасается со стилем некоего исторического протокола. Эта особенность выступает очень отчетливо при сравнении с шолоховским описанием того же эпизода самоубийства. У Шолохова многие исторические события тех лет тоже идут вторым планом, протокольной скороговоркой. Однако для его

сюжетно-тематического круга самоубийство атамана приобретает, естественно, гораздо большее значение, и оно поднято в главный стилевой пласт.

Но, войдя в него, этот сюжетный момент тем самым сразу же попадает в орбиту влияния всех особенностей шолоховского реалистического стиля, в том числе и его неповторимой прямой детализации, служащей лучшему образному решению замысла.

«На походной офицерской койке, сложив на груди руки, вытянувшись, лежал на спине Каледин. Голова его была слегка повернута на бок к стене; белая наволочка подушки тенила синеватый влажный лоб и прижатую к ней щеку. Глаза сонно полузакрыты, углы сурового рта раздражительно искривлены. У ног его билась упавшая на колени жена. Вязкий одичавший голос ее был режуще остр. На койке лежал кольт. Мимо него извилисто стекала по сорочке тонкая и веселая чернорудая струйка.

Возле койки на спине стула аккуратно повешен френч, на столике — часы-браслет.

Криво качнувшись, Богаевский упал на колени, ухом припал к теплой и мягкой груди. Пахло крепким, как уксус, мужским потом. Сердце Каледина не билось. Богаевский, — вся жизнь его в этот момент ушла в слух, — несказанно жадно прислушивался, но слышал только четкое тиканье лежавших на столике ручных часов, хриплый, захлебывающийся голос жены мертвого уже атамана да через окно — обрекающее, надсадное и звучное карканье ворон».

Мы выписали длинную цитату — но и этого недостаточно для суждения о познавательном смысле стилевого единства. Вынутый нами искусственно отрывок вправлен в очень напряженный контекст: подробное описание панического и все возрастающего ужаса окружающих атамана при известии о непоправимом. Налицо известная градация образов ужаса при приближении толпы к кабинету атамана. Рыдающий на перилах лестницы адъютант, побелевшие лица членов правительства, дрожавшие губы Богаевского, истошный крик вдовы («неузнаваемо-страшный, раздавленный голос»), судорожно сходящиеся и расходящиеся под шуртук лопатки Карева, вцепившегося в раму окна, его редкая, крупная дрожь и, наконец, — «воююще-звериное рыданье» здорового, выдавшего виды мужчины... Все это, обрываясь на резкой напряженной ноте, сменяется беспешным описанием самых заурядных вещей — вещей в полном порядке: койка и влажный лоб, наволочка и прижатая щека, аккуратно висящий френч, тикающие часы — и только кольт — да струйка, такая мирная, даже «веселая»! — звучат резким диссонансом, утверждая жизнь даже в изображении самоубийства.

И действительно, Шолохов, как и А. Толстой (также, но не так же!) подчеркивает эпизодом самоубийства Каледина историческую правоту революции и обреченность его врагов. Шолохов тоже настойчиво и тоже без нажима развенчивает приившего «мученический венец» атамана, — детали и оттенки этого снижения образа не стоит перечислять, они очевидны.

Шолохов славит жизнь, выходящую из берегов, перехлестывающую через все трагические изломы, каждый из которых однако не может быть сброшен со счетов, забыт, затоплен ликующим потоком жизни. И «веселая чернорудая струйка» — не случайный каприз стиля, а некий оксюморон, где в единый узел связаны внешне столь противоположные, а внутренне нераздельные идейные мотивы.

Произведения, подобные «Тихому Дону», воспитывают истинную, коммунистическую человечность. Крупицы нового знания о человеке и любви к нему привносятся бесчисленными моментами содержания и стиля, в том числе и столь как будто бы малозначительными, как рассмотренный выше.

Вообще восхождение от особенностей стиля к ведущим чертам метода и связанных с ним сторон мировоззрения — этот путь сулит в конкретных исследованиях не меньшие достижения, чем обратный.

Подводя итоги, следует заметить, что творческий метод выступает гарантом органической цельности художественной мысли, поскольку он является выразителем постоянного отношения этой мысли (претворенной в данной образной кажимости) к закономерностям и связям реальной жизни. Не охватывая собою всей сферы отношения литературы к действительности, метод ведает одну из его важнейших сторон. Творческий метод принадлежит к числу наиболее «идеальных» связей, заключенных в произведении, — идеальных в том смысле, что они не только проитывают и одушевляют образную матерю, но, растворяясь, как бы угасают без остатка в самом продукте творчества. Их в произведении нельзя воспринять прямо (как можно, например, воспринять фабулу, или характер, или метрические признаки стиха). Их приходится реконструировать в стиле. Метод — одно из тех отношений, в рассуждениях о которых особенно трудно противостоять соблазну общих фраз и чересчур отвлеченных построений: нелегко уловить в чем-либо конкретном эти связи, определяющие в произведении все, сказывающиеся в конечном счете во всем, — и ни в чем исключительно.

Каждая эпоха наследует «мыслительный материал» прошлого — в художественном творчестве подобная преемственность не менее очевидна, чем в науке. Но каждый большой писатель не просто «пользуется» тем или иным методом, как мы иногда для простоты говорим. Он непременно *открывает* для себя новую разновидность метода, поскольку единство мысли, выдержанное постоянство ее отношения к действительности и т. д. немислимы вне данного образного решения, которое по самому существу своему неповторимо. Речь, таким образом, идет не о приложении некоего готового, оформленного заранее метода к материалу, а о тяготении писателя к тому или иному исторически сложившемуся типу образного пересоздания жизни.

Г. Д. Гачев

Развитие образного сознания в литературе

I. СТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА

Формы образа складываются задолго до возникновения собственно художественного образа так же, как эстетический момент рождается в труде человека до искусства. С этой точки зрения, можно было бы, пожалуй, отсечь древнейший доисторический период и начать рассмотрение прямо с искусства. Но, с другой стороны, все памятники доисторической культуры воспринимаются современным человеком эстетически. Наука не может брать в расчет открытия древнего человека, а искусство принимает в себя и мифы, и сказки, и паивные гипотезы о мироздании, вроде происхождения мира из яйца или Млечного пути из молока, брызнувшего из сосцов античной богини. И одежды и орудия древнего человека не случайно хранятся в художественных музеях.

Древнейшие акты труда и сознания одновременно явились эстетическим освоением мира. В этом смысле образ так же древен, как труд, как сознание.

В основе словесного образа лежит способность познания одного предмета через другой, возможность их взаимоотражения, почему моделью образа и могло служить сравнение. Но что с чем связывается, сравнивается? Красный цвет звезды или планеты говорил древнему человеку о крови, предвещал смуту в человеческом общежитии; уста красавицы восточный поэт сравнивает с кораллами. Все эти «образные микроорганизмы» образуются связью, перекидываемой от природы к обществу и наоборот.

Так возникает та особая форма связи между природой и обществом, между бытием и сознанием, которая ляжет в основу художественной деятельности и ее продукта — художественного образа. Эта связь отличается своим прямым, непосредственным характером, она есть сравнение, ассоциация, т. е. свободное, не требующее доказательств и в этом смысле безусловное, «аксиоматическое», сближение двух предметов, явлений общества и природы.

Но такое прямое сопоставление тем более привычно, чем менее отделены друг от друга природа и общество. Сейчас, когда они разделены всей бесконечно богатой и сложной суммой созданий человеческих рук и разума, это прямое сопоставление требует напряжения, гигантских усилий, генеральности и фантазии. Для древнего же человечества, которое только выходило из полуживотного, природного состояния, не было ничего проще и естественнее такого прямого сопоставления: видеть в природных вещах

и явлениях душу и волю, а в человеческих делах — вмешательство сил природы.

Образная форма сознания намного опередила научную. Древнейшее сознание — это образное мышление, и там сокрыты многочисленные тайны образа, которые потом затемняются бесконечно сложными напластованиями. Вот почему нам придется остановиться на древнем периоде, прежде чем приступить к рассмотрению дальнейших превращений образной теории сознания.

До начала выделения людей из природы существовало их тождество. Человек являлся лишь биологическим существом, а его представление не было отвлеченной мыслью, живущей отдельно от предметов и действий как акт сознания (так понимается представление современным сознанием). Первоначально представление есть одновременно предмет — мысль — действие, нечто диффузное.

Эта ступень развития, где нас встречает диффузный комплекс, важна для возникновения искусства и художественного образа. Ведь произведение искусства существует не как «чистая» художественная мысль, а одновременно и как ее плоть (вещь), и как акт, действие (статуя, роман): процесс создания (автором) и воссоздания в момент его восприятия (читателем или зрителем). Вот почему бесплоден спор, что есть искусство — художественное мышление, познание, отражение или деятельность, художественное «производство»? Вся суть искусства в том, что оно одновременно охватывает эти основные формы человеческого бытия. Но, разумеется, на разных этапах развития искусства и в разных его видах и жанрах на первый план выступает то его деятельная, воспитательно-преобразующая, то познавательная-рефлектирующая стороны.

Итак, учитывая, что художественный образ есть всегда комплекс мысль — предмет — действие, мы можем рассмотреть становление этих моментов по отдельности.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОБРАЗА КАК ФОРМЫ СОЗНАНИЯ

Нас здесь интересует возникновение и развитие внутреннего механизма образа в художественной стадии его развития: что и как вступает во взаимоотношение и как эти «что» и «как» определяются данной структурой человеческого общества.

Первая ступень выделения человека из животного состояния — это собирательно-охотничий образ жизни. Человек еще почти ничего не производит, а пользуется в основном готовыми продуктами природы, причем орудия труда, применяемые им, еще крайне примитивны и недифференцированы. Вместо инстинктивно-моторных реакций начинается активная деятельность сознания. Она ограничивается вначале лишь сферой чувственных восприятий, имеет дело с внешним обликом вещей, не подозревая о возможности его несовпадения с внутренней их сущностью. Простая фиксация единичных предметов физического мира — таковы первые акты пробуждающегося человеческого сознания. Оно безостановочно выделяет *эту* сосну, *этот* источник, *этот* камень, *этот* гром и т. д. Но это совсем не восприятие вещей, как они есть. Обращая внимание на камень, сосну, воду, первобытный человек выделяет из объективных качеств предмета то, что имеет непосредственное отношение к его практическому использованию.

Вещи предстают не сами по себе, а как силы, как скрытые возможности воздействия на человека. Они превращаются в *фетиши*, в носителей таинственных сил.

Единичное *прямо* намекает на стоящий за ним всеобщий смысл. Но ведь в этом — типичное для образа отношение единичного и всеобщего, ведущее далее к аллегории и другим видам образа. Проявление неких без-

личных сил в отдельных предметах природы способствует представлению об известной «текучести» окружающего мира, легкости различных превращений. Фетиш — уже образ, ибо он есть и не есть *это* дерево, *этот* камень,

В образе-фетише мы уже видим определенное соотношение природно-чувственной и общественно-духовной сторон. Берется готовый, созданный природой предмет, — следовательно, сама по себе материальная плоть образа совершенно случайна. Но в том-то и дело, что она в фетише живет не сама по себе, а благодаря приданному ей со стороны, из общественного сознания, всеобщему содержанию. Форма и содержание здесь хотя и связаны, но не взаимопроникают, а остаются еще внешними и безразличными друг к другу.

Для теории образа здесь всплыл немаловажный момент, ибо на этой древнейшей стадии легко установить черты, постоянно присущие искусству. Ведь художественная деятельность есть, в частности, непрерывное «оборачивание» вещей друг к другу неожиданными сторонами. В этом основа работы фантазии, лишающей вещи и явления их устойчивости, раз закрепленного места, снимающей приросшие к ним покровы, а также основа для непрерывного сравнения, сопоставления далеко отстоящих друг от друга предметов.

Первым шагом именно духовного освоения мира, его познания явилась фантастика. И «искаженные» представления о мире, тем не менее, представляют собой известный прогресс по сравнению с чисто инстинктивной ориентацией в окружающей среде.

Для типа образа, корнящегося в древнейшей стадии, характерно различие общества от природы, социальных и естественных явлений. Образ типа фетиша еще не является «мостом» между обществом и природой, отвлеченным и чувственным, рациональным и эмоциональным, так как эти сферы еще и не дифференцировались.

В фетише и связанных с ним первичных актах сознания, в частности в универсальном оборотничестве¹, перед нами предстал низший этаж сущности образа, его наиболее всеобщая и потому еще бессодержательная структура. Теперь начнем восхождение от этого абстрактного основания ко все более богатым и содержательным структурам. Причем тип образа будет каждый раз выводиться из типа отношений индивида и целого внутри данного общественного организма. Тем самым история образа как формы будет рассматриваться параллельно эволюции художественного содержания, ибо отношения общества и личности представляют собой специфическую для искусства проблему человеческого бытия.

* * *

Переход от собирательства готовых продуктов природы к производству в собственном смысле слова и связанное с этим совершенствование техники изготовления орудий труда имели очень важное значение. Лишь производство есть собственно труд, хотя для собирания ягод или охоты на мамонта требуется не меньшая затрата энергии, чем для изготовления топора.

Когда человек уже может создать вещь (пусть простейший дротик), он предварительно знает — *зачем*, т. е. назначение вещи, а потом в соответствии с планом производит и самую вещь. Здесь, следовательно, вещь приобретает двойное бытие: как физическая и как умопостигаемая. И хотя не вся она создана человеком — он дает лишь форму, а материал природен, — однако человек уже владеет сущностью вещи. Ею оказывается именно форма, ибо не дерево илюс камень есть сущность дротика, а форма, приданная и дереву, и камню. Эта форма и есть реализация сущности.

¹ Эта стадия образа была очень продуктивна в литературе Китая и Индии вплоть до XVII в.

Как только началось производство вещей, началось и производство идей. При этом в каждом акте сотворения вещи ее идеи, план предшествуют ей — ибо дротика, топора в природе нет.

Уже на этой первой ступени общественного производства выступила всеобщая истина, что сознание, слепок вещей — не просто бесплотное удвоение, отражение окружающего мира, а духовное производство, творчество, *прибавление* к бытию. Ленин писал: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»². В самом деле, животное не производит ничего, кроме себя. Таким был во многом и человек на собирательско-охотничьей ступени. Человек начинается тогда, когда он производит, прибавляет к бытию. В этом случае человек выступает как демиург (эту свою способность он сразу припишет богу, точнее, создаст бога из своей производящей силы) — творец природы и мира.

В создании новой вещи впервые был открыт принцип необходимой связи между вещью и представлением о ней. Ведь в образе-фетише тоже имелось два компонента: единичная вещь и — прибавление к ее бытию — сила, таящаяся в ней. Но эта связь была случайна, сущность прилагалась к вещи внешним образом. Потому не было еще определенности, границы вещи и сущности были размыты, отчего и возникала множественность значений, оборотничество. Теперь вещь и сущность начинают взаимопроникать. И в новом типе образа вместо внешней связи формы и содержания начинает устанавливаться их внутреннее единство. Оно бесспорно в вещах, вновь созданных: дом, топор, идол божества и т. д. Здесь пересоздан сам внешний материал в связи с сущностью. Труднее понимается это применительно к уже существующим вещам. Определенность выражается в этом случае не в физическом материале (эта сосна, гора, река и т. д. — продолжают существовать сами по себе, нетронутыми), а в духовном представлении. Последнее уже есть определенный комплекс качеств и свойств, связанных с внутренней природой вещи, к которой прилегал это представление.

Начинается путь к выработке общих понятий о вещах, отделившихся от единичных *этих* вещей, путь к понятию сосны вообще, реки и т. д. На первых порах, однако, общие понятия живут как особые существа — демоны, духи, гении. У каждого*дерева есть свой дух и у огня — свой бог, отличный от бога неба, и т. д. Ленин пишет: «Идеализм первобытный: общее (понятие, идея) есть *отдельное существо*. Это кажется диким; чудовищно (вернее: ребячески) нелепым... Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (in letzter Instanz = бога)»³. Во второй половине приведенного высказывания Ленин анализирует выработку общих понятий у современного человечества, которое уже имеет оружие абстрактной мысли и у которого фантазия возникает как зигзагообразный, усложняющийся ход сознания. Напротив, для первобытного сознания образование фантастического образа бога — кратчайшее и самое прямое движение мысли, без опосредствования, сразу связывающее внешнее явление природы с человеком, его жизнью. Наделение явлений природы «душой» и есть прямое перенесение на естественную природу человеческой сущности, которая характеризуется прежде всего сознанием и волей.

«Первобытный человек, — пишет А. Ф. Лосев, — перенося общинно-родовые отношения на всю природу и мир, мыслил эти отношения в уже обобщенном виде. Но род еще не мыслится здесь отвлеченно, т. е. дифференцированно-логически. Род есть тут пока бесконечное объединение предков

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 204.

³ Там же, стр. 370.

и потомков. Перенесенный в таком виде на природу и мир и в то же время играющий роль логического общего понятия, он и является мифологией, т. е. тем или иным богом, демоном или героем, которые являются обобщением определенной области действительности и которым так или иначе подчиняются все частные явления этой области действительности»⁴.

Мы видели фетиш — единичную готовую вещь природы. Когда от нее отделяется демон вещи, он вначале бесформен, расплывчат. Эта ступень сознания населяет мир фантастическими чудовищами, страшилищами, у которых нет меры ни когда они велики, ни когда они малы. Многие боги индийского пантеона с их безостановочными превращениями, с непомерными действиями (объятия одного из божеств длятся миллионы лет) рождены этой ступенью сознания. Эти демоны не имеют определенного материально-внешнего облика, хотя бы звероподобного. И представление о них так и не становится зрительным. Они — как наваждения в кошмарах.

Позднее образы приобретают определенность, форму. Сначала мы встречаемся со звероподобными божествами, такими, как гидры, драконы, грифы, медузы. Постепенно вырабатывается антропоморфный облик богов типа греческих олимпийцев. На первых порах божества (ср. титаны греческой мифологии) отличаются непомерными физическими размерами, силой, природной мощью. Лишь затем они обретают обозримые физические размеры (таковы боги Олимпа уже у Гомера), зато бесконечно возрастает их духовная мощь: ум, всеведение и умение. Если вначале преобладает божество женского рода, ибо человеческая (божественная) активность усматривалась в акте природного характера (деторождение), то затем на первый план выдвигаются мужские боги и полубоги («культурные герои»⁵, устанавливающие разумный порядок на земле, дающие людям ремесла, законы и т. д.). Сила этих божеств уже не природная, а социальная: труд и ум. Нетрудно увидеть в этой эволюции образов демонов и богов проекцию пути человеческого общества от природы к цивилизации, от матриархата к патриархату, от кровно-родственных полуприродных связей внутри общества к трудовым, производственным.

Если на стадии фетишистского сознания, соответствовавшей стихийно-нерасчлененному коллективизму, мир предстал как хаотическое брожение лишенных определенности и различий вещей и явлений, то теперь прогрессирующая индивидуализация божеств, закрепление за ними определенных функций и качеств соответствуют процессам дифференциации индивидов внутри общественного коллектива и установлению в нем определенной внутренней организации. Упорядочившийся Олимп — зеркало становящегося общества. Производство порождает первичное разделение труда. Теперь уже индивиды начинают выполнять в труде различные функции и обретают особенные, отличные от других качества, свойства. Их общность уже осуществляется не прямо, не через сходство всех частей организма, — а через единую связь и взаимодействие в обществе.

Этот новый принцип соотношения общего и особенного, индивида и целого в структуре общества и образа необычайно важен, так как в нем уже как-то предвосхищается будущая проблема типизации и индивидуализации. Чтобы передать общую сущность данного состояния мира, писатель должен как можно более конкретно воспроизвести индивидуальные ситуации и характеры. Когда индивид стал своеобразен, он именно в этой своей *особенности* сделался выразителем *всего* богатства общественных отношений, в качественно более высокой степени представителем всеобщего, чем аморфный индивид в стихийно-нерасчлененном коллективе.

⁴ А. Ф. Лосев. Античная мифология, М., Учпедгиз, 1957, стр. 10.

⁵ См. о «культурных героях» в работе Е. М. Мелетинского: «Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе)». — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3.

ОТ СИНКРЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА К СЛОВЕСНОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ

До сих пор мы рассматривали структуру образа, видя в нем гносеологические формы, совершенно отвлекаясь от его практической жизни, от места и функции в жизни первобытного общества. На самом же деле мы имеем не фетишистские и не анимистические представления, а цельные предметы, произведения и действия: статуи идолов, религиозные обряды, песни, мифы и т. д.

Миф представляет собой не характеристику бога, историю его деяний, а единый эпизод. В мифе сливаются и образ бога-демона, и объяснение фетиша. Мифы и рассказывались чаще всего для объяснения тех или иных обрядов, обычаев, поклонения священным предметам. Более того, рассказывание мифа было не познавательно-теоретическим или развлекательным актом; каким мы воспринимаем его сейчас, когда живая жизнь мифа уже прекратилась,— нет, оно являлось самим этим магическим священнодействием, обрядом, ритуалом. И вот если взять наш образ в его действительной жизни, в нем раскроются совершенно иные стороны, не видные лишь при чисто гносеологическом подходе.

* * *

В одной из карельских эпических песен, отражающих весьма древнюю ступень развития общества и человеческого сознания, рассказывается о том, как

Верный старый Вейнемейен
Делал пеннем лодку,
Постукивая по скале;
Не хватило трех словечек,
Чтоб сделать края лодки,
Он пошел за словами...⁶

Слов не хватило, как досок, как строительного материала. А делал он лодку пеннем, как топором. Слово, которое мы привыкли понимать как нечто идеальное, здесь воспринимается как предметная вещь. Песня равна орудию производства.

Маяковский часто пишет о предметной силе слов:

Слово — полководец человеческой силы.
Я знаю силу слов,
 Я знаю слов набат.
Они не те,
 которым рукоплещут логи.
От слов таких
 срываются гроба
шагать
 четверкою
 своих дубовых ножек.

И на древнейшей ступени словесного творчества, и в литературе социалистического реализма словесная деятельность имеет непосредственно практическое значение.

Но если в древности понимание этого — буквально, то у Маяковского подобное единство духовной и материальной практики воспринимается ме-

⁶ «Карельские эпические песни». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 83.

тафорически. Выражение типа «делал пением лодку» будет звучать у него лишь в комическом аспекте:

А праздных ораторов —
На мельницу!
К мукомолам,
Водой речей вертеть жернова.

Карельский певец в этом случае говорит совершенно серьезно и спокойно, как о само собой разумеющемся деле. Ему совсем не нужны два слова: «водой речей вертеть жернова». Ему достаточно лишь второго: речами (песнями, словами) — вертеть жернова.

Для Маяковского, при всей мощи его фантазии и смелой материализации духовных явлений, невозможно выражение типа «делал пением лодку», высказанное с наивным доверчиво-серьезным отношением к реальности сказанного. Возникает вопрос: в силу какой необходимости произошло расщепление первоначального тождества духовной и практической деятельности, вследствие которого родилось «метафорическое» мышление?

Литературное творчество — особый вид общественного труда. Строительным материалом литературного произведения выступает слово, т. е. собственная форма сознания. Перед нами сразу противоречие: в словесном творчестве труд, совершаемый человеком, исходя из сознания (плана), орудует опять-таки с сознанием (словом). Уже в этой точке коренится специфическое для литературы противоречие: есть ли она художественная деятельность, как другие искусства, или понятийна как познание, мышление, как наука.

Нет ли здесь мошенничества, как в «Новом платье короля» Андерсена? Ведь такая деятельность — как бы беспредметна. Другое дело, когда труд (сознание) орудует с природным материалом, — в итоге возникает осязаемый предмет, вещь. Таким образом, исследователь литературы сразу сталкивается с коренными философскими вопросами: «в начале бе слово и слово бе бог» или «в деянии начало бытия».

Всеобщая тенденция человеческого развития — выделение человека из природы, замена естественной природы природой, переработанной общественным трудом, «второй природой», как о ней говорил М. Горький. Противоречие между природой и обществом есть для человечества проблема проблем. Она сопутствует человеку в его развитии и бесконечно усложняется в своем содержании. Это противоречие постепенно приобретает форму противоречия между духом и материей, сознанием и бытием. Разрешение его — в возникновении и движении общественного труда.

Потребовалась гигантская работа мысли, чтобы в лице Маркса и Энгельса понять, что под духом (сознанием, богом, вообще идеальным началом) человечество в мистической форме осознавало именно общественный труд, материальную практику общественного человека, преобразование природы, согласно общественному идеалу. «Строй общественного жизненного процесса, — писал Маркс в «Капитале», — т. е. материального процесса производства, сбросит с себя мистическое туманное покрывало лишь тогда, когда он станет продуктом свободного общественного союза людей и будет находиться под их сознательным планомерным контролем. Но для этого необходима определенная материальная основа общества или ряд определенных материальных условий существования, которые представляют собой естественно выросший продукт долгого и мучительного процесса развития»⁷.

Опровергая Гегеля, который рассматривал общественный труд как чисто духовную деятельность, поскольку мысль, план у человека предшествует исполнению, труду, Маркс подчеркивал, что сам человеческий

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 90.

труд, который действительно предполагает сознание, возникает как продолжение творящей силы природы, а она не может действовать иначе, как материальным образом. Чувственно-материальная практика, таким образом, предшествует духовной.

Итак, «в деянии — начало бытия». И хотя суть человеческого деяния кажется *внесением* порядка, целесообразности, гармонии, красоты в хаос природы, на самом деле целесообразность человеческого труда есть продолжение целесообразности природы. Маркс выражал именно эту мысль, определяя сущность человеческой жизнедеятельности как труд «по законам красоты». Под этим им понималась способность человека (в отличие от животного, которое не может отрешиться от меры собственной потребности в своем чисто «утилитарном» подходе к предметам и другим существам природы) творить «по мерке каждого вида», т. е. обнажить как бы дремлющую в природе меру, гармонию, закономерность. Именно через труд, через собственное целесообразное действие «по законам красоты» открывается человеку целесообразность и разумность в природе... Здесь корень той идеалистической aberrации, в силу которой сознание представляется предшествующим бытию, олицетворенный общественный труд (бог) — природе, прекрасное в искусстве — прекрасному в действительности.

Итак, в марксовом определении труда, как осуществляющегося по «законам красоты», неожиданный для современных представлений об эстетическом, красоте, искусстве поворот проблемы: категория красоты, прекрасного, гармонии, представляющаяся ныне столь частной в ряду таких всеобщих философских категорий, как материя, сознание, практика, истина и т. д., выступает как первое и всеобщее определение сущности мира, природы, общества. Именно поэтому мы начали поиски возникновения эстетической деятельности осмысления человеческого труда вообще. Категория прекрасного лежит в самой сущности человеческого труда, который имеет именно эстетическую природу.

Главная историческая тенденция в развитии художественной деятельности — в ее переходе от чувственно-практического формирования к познанию и отражению бытия. Из формы общественного труда она превращается в форму общественного сознания, в художественное мышление.

Соответственно этому искусство или литература на ранних своих ступенях воспринимаются прежде всего как деятельность, созидание особой вещи (произведения), и лишь в новое время они стали восприниматься по преимуществу как особый способ познания. Предметом главной заботы для Аристотеля были, так сказать, технологические проблемы: как наилучшим образом создать прекрасный предмет (трагедию, например), какие существуют его разновидности, какими приемами пользоваться при его создании (фабула, единство действия, перипетия, метафора и т. д.).

Для Лессинга, Дидро, Гегеля и Белинского главной проблемой стало: искусство и действительность. Они озабочены проблемами содержания. Отсюда рождаются категории: идея, характер и обстоятельства, предмет искусства, художественная правда, форма и содержание, народность, художественность, идейность — словом, все современные эстетические проблемы и категории.

Превращение искусства из особого труда в особый вид познания объясняет нам, почему в XVIII—XIX вв. на смену категории *стиля*, отражающей именно деятельно-формирующую природу искусства, роднящую его с областью материального производства, приходит категория *метода* как принципа видения мира, отражающая именно родство искусства с наукой, философией и т. д., т. е. областями духовного производства. Искусство есть духовно-практическая деятельность. В этом единстве стиль — та грань его, которая ближе к «практике». Метод — та грань, которая ближе к «духовности».

Вот почему, в частности, пластические искусства и музыка до сих пор понимают «барокко», «классицизм» и т. д. как стиль и с трудом переходят к категории метода; в то же время литература понимает классицизм, сентиментализм и т. д. как метод, и литературоведам легче работать с категорией метода, чем стиля.

На смену понятия «школа» (школа Рафаэля, Петрарки, Баха), отражавшего «производственную» сторону в искусстве (цеховые «секреты» ремесла), выдвигаются понятия «направление», «течение», отражающие единство искусства с идеологией, философией, наукой и т. д.

Познавательная, содержательная сторона в искусстве ранее была в синкретическом единстве с деятельной, формирующей стороной. Теперь же эти стороны стремятся к обособлению. В результате, если в Западной Европе золотой век таких искусств, как архитектура, скульптура, живопись, оказывается в прошлом (во всяком случае — до XVIII в.), то именно с XVIII в. начинается золотой век музыки и отчасти литературы. В господстве последних находит свое отражение расщепление синкретизма формирующей и познавательной деятельности. С одной стороны, перед нами литература, которую с трудом отличают от философии и общественных наук, ибо она стала познанием по преимуществу, и в ней мы видим прежде всего предмет отражения. С другой стороны, перед нами музыка, которая выражает деятельность формирования, очищенную от предметности. В ней — чистое движение, диалектика, созидание структуры. Она близка к математике (ср. еще у пифагорийцев единство музыки и математики, гармонии и числа).

На рубеже XVIII—XIX вв. возникли категории *художественного образа*, *художественной идеи*, *поэтического замысла*. Они рождаются только тогда, когда искусство осознает себя как познание, отражение по преимуществу.

Проблема художественного образа приходит на смену проблеме создания художественного предмета, произведения, особой структуры. Но как только искусство стало художественным мышлением, познанием, тотчас вся предшествующая история эстетической деятельности начала рассматриваться с этой точки зрения. Результат был положен в начало. Древнейшие памятники искусства (пирамиды, мифы и т. д.) стали рассматриваться как воплощение идеи в художественном образе. И такая постановка вопроса, хотя и является модернизацией, совсем не абсурдна. Более того, в отношении художественной литературы правомочно и древнейшие формы словесного творчества рассматривать в перспективе будущего возникновения художественного образа.

Но и категория образа, которая вполне удовлетворяет живопись, отчасти поэзию, в XIX в. уже перестает удовлетворять литературу. И чтобы отличить ее *содержательную* специфику как мышления от науки, родилась категория *художественной идеи*.

Итак, последовательные ступени первоэлемента художественной литературы примерно таковы: произведение (структура, предмет), художественный образ, художественная идея. Соответственно намечается и последовательность «кругов» вопросов.

Ранние стадии словесного творчества работают над созданием разветвленной системы родов и видов литературы⁸. В самом деле, вся наличная система родов, видов и жанров завещана нам древностью. Категории рода и жанра — характеристические для той стадии литературы, когда она была прежде всего художественной деятельностью, строительством единого организма, целого, структуры при помощи слова. Здесь же должно рас-

⁸ Жанры фольклора — магические заговоры и др. — предшествуют этой системе и отражают еще путь становления искусства как особой деятельности в отличие от религии, труда, науки и т. д.

смагиваться и слово как инструментарий (разного рода тропы, фигуры). Античные поэтики закрепляют данную стадию литературы.

Последующее развитие литературы представляет собой, с этой точки зрения, неудержимую и непонятную в начале ломку сложившейся структуры и рождение новой системы категорий: метод, идея, народность, предмет и т. д. Категории рода и стиля приобретают постепенно подсобное значение. Переломной в этом направлении является структура литературы на стадии классицизма, — здесь уже все современные эстетические проблемы искусства как познания, но осознаются они иллюзорно, в категориях искусства, понимаемого как деятельность.

Новая система категорий, определившаяся в итоге революции в литературе, протекающей на рубеже XVIII—XIX вв., принципиально несоизмерима с предшествующей. Категории эпоса и метода действительно лежат в разных измерениях. Процесс ломки старой структуры внешне выглядит ее обогащением и развитием и на пути образует бесчисленные переходные формы. Поэтому литература неожиданно оказывается перед лицом бесконечных метаморфоз. Например, сатира, бывшая в древности лишь особым жанром, приемом, вдруг становится чуть ли не всеобщим определителем литературы, так как отождествляется в плане познания с критическим взглядом на мир, философским началом отрицания и сомнения. И вот уже Белинский говорит о сатирическом направлении русской литературы.

Отсюда следует целый ряд соображений в плане методики исследования и научной (а не случайно-импрессионистической) постановки литературоведческих и эстетических проблем. Принципиально невозможно будет вывести категории рода, жанра, стиля, метафоры, исходя из «первоэлементов», понимаемого как художественная идея. Но зато из нее, из анализа ее внутренних противоречий могут быть выведены категории метода, предмета, идеала, рационального и эмоционального течения, направления и т. д.

* * *

Нам следует пристально взглянуть в древнейшие акты человеческого труда и выяснить, как рождается из него словесное творчество. Там скрыты многие тайны, хранятся ключи ко многим проблемам художественной деятельности.

Формы и виды синкретических действий у первобытных народов уже достаточно изучены в науке. Из русских ученых здесь в первую очередь нужно назвать А. Н. Веселовского, хотя проблема синкретизма интересовала его больше с историко-литературной точки зрения, а не с точки зрения содержания, качества и места этих действий в жизни человека на ранних стадиях общества.

«Среди племен, живущих охотой, — сообщает А. Н. Веселовский, — сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты; „Буйволоный танец“ северо-американских индейцев — мимическое действие, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы, пляска, изображающая охоту за ними, назначена их привлечь; пляшущие облечены в буйволовы шкуры; усталые удаляются из круга, — это сраженные звери, их заменяют другие... Отметим еще следующую пантомиму из Австралии: толпа диких представляет собою стадо, вышедшее из лесу на пастбище: одни лежат, подражая жвачке, другие чешутся будто рогом или задней ногой, облизывая друг друга, потираясь друг о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Две головы пали при восторженных кликах зрителей, а охотники принимаются за дело, изображая жестами, как они сдирают шкуру, свежуют, разнимают туши. Все это сопровож-

дается пояснительною песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин»⁹.

Все эти действия, понятно, выросли из трудового процесса и еще сохраняют значение одного из его звеньев: их практическое назначение — привлечь добычу, воздействовать на будущий результат охоты. «Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится на яву, с идеями удачи и уверенности в успехе»¹⁰.

Трудность, однако, заключается не в выяснении связи древнейших действий с трудом, а в осмыслении того, почему они все же должны были *выделиться* из процесса труда и в какую сторону пошло их развитие. Путь к разрешению проблемы во многом содержится в марксовой характеристике человеческого труда. Маркс отмечает в трудовом акте два основных звена: план в сознании, понятие (дом в голове архитектора) и опредмечивание понятия, создание предмета, практика (постройка дома). К какому же из этих звеньев тяготеет приведенное выше синкретическое действие (охотничий танец)? Очевидно, ни к одному — и в то же время к обоим. Его место — промежуточное между теоретическим познанием и материально-практической деятельностью. Оно вклинивается между ними, оно есть символ, воплощение их единства. В самом деле, охотничий танец, исполняющийся до охоты, лежит в сфере замысла, плана, сознания. Здесь идеально, без осязаемого практического результата представляется ход будущего практического действия. Но перед нами разыгрывается, воспроизводится само это действие (а не предстает его статический слепок, отражение в сознании, теории, перевод действия на язык понятий и категорий мышления). И его отличие от реального действия — в отсутствии реального предмета, содержания, а отсюда и практического результата. Они заменяются вымышленными.

Здесь человек испытывает наслаждение от самого процесса труда, от своей свободной активности, от формирующей деятельности в ее чистом виде, не отягощенной необходимостью. Когда завтра начнется истинная охота, охотник встанет в зависимость от природы (непогода, опасность гибели от клыков реального зверя), тогда уже обстоятельства будут определять его действия, желания. Всеобщее могущество общественного труда там, в единичном проявлении, будет поставлено в зависимость от миллионов непредвидимых случайностей — и может не осуществиться. Но то будет завтра. А сегодня охотник-артист — владыка над обстоятельствами. Он сам творит все условия, все зависимости и свободно действует внутри них.

То всемогущество человека, которое ни в один момент действительной истории, ни в одном единичном трудовом акте недостижимо полностью, здесь выступает достигнутым, пусть идеально, но зато — именно в *единичном* деянии.

В синкретическом действе труд, деятельность предстают как наслаждение. Источник этого наслаждения — в свободе владения материалом и условиями труда. В качестве такого материала выступает и познание — знакомство с привычками животных, их поведением, последовательностью человеческих действий во время охоты. Познание, имеющиеся у нас идеи, мысли, представления, выступают не целью, а средством, они материал, с помощью которого конструируется действие, — определенная идеальная структура. Следовательно, наслаждение здесь человек получает от формирующей деятельности «в чистом виде», которая сама является своим содержанием. Маркс видел высшую истину человеческого труда в труде, не зависимом от непосредственной потребности «...животное производит

⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, Л., Гослитиздат, 1940, стр. 209—210.

¹⁰ Там же, стр. 208.

лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее...»¹¹. И это свойство человеческого труда в единичном своем проявлении предстает именно в искусстве. В нем формирующая деятельность черпает свое содержание как бы из самой себя, поскольку она есть труд, т. е. глубочайшая сущность человеческого общества.

Безграничная способность общественного человека созидать вещи, действительные и воображаемые, и справиться с любым материалом, фактом, страданием, мыслью, пронизать их собой и организовать «по закону красоты», создать из них гармонию; «возвести в перл создания» (Белинский) всякий жизненный факт, событие, страдание — вот то содержание, которое черпает из себя чистая формирующая деятельность. Эта форма, таким образом, не пустая и статическая. Это — бесконечно содержательная, деятельная форма. Недаром основной категорией в философской системе Аристотеля является «деятельная форма», под которой таится не что иное, как человеческий труд.

РИТМ

Труд стоит как посредник между человечеством и природой. Его сущность, целевая причина — в установлении гармонии, единства между человеком и природой. Естественно, что в качестве основного его свойства выступает единство многообразия, целесообразность, гармония, *ритм*. Когда человек делает вещь (дротик, симфонию), он добывается единства творимого предмета с его понятием (замыслом). Источником этого единства не может являться ни одна из противостоящих сторон: план (понятие) или предмет. Единство возникает именно как процесс, движение, т. е. труд, который в каждый данный момент должен быть целесообразным движением.

Когда же формирующая деятельность выступает в чистом виде, извлеченной из процесса труда (как в синкретическом действе), ее первоэлементом оказывается ритм. Бюхер в своем труде «Работа и ритм» (как известно, высоко оцененном Г. В. Плехановым) прекрасно показывает, как ритм, возникающий в труде, затем обособляется. Ритмические движения тела или равномерные выкрики, а далее и песня, возникнув как средство целесообразной организации труда, как выражение его пульса, приобретают самодовлеющую ценность. И когда формирующая деятельность обособляется от материальной практики, ритм выступает идеальным «представителем» последней. Именно он становится организующим началом, строящим эстетическую структуру (произведение) из чувственного (камень, краска, звук, движение тела) или духовного (представление, закрепленное в слове) материала.

Древнейшие памятники художественного творчества (пляски, песни, орнаменты) поражают недостижимой впоследствии изощренностью и богатством ритмов. Сложнейший ритмический рисунок ритуальных танцев первобытных народов, чудеса китайской акробатики демонстрируют виртуозное владение своим телом (первым орудием человека, только начавшего расставаться с животным состоянием). Неуловимые ритмические узоры восточных мелодий, мугамов (ср. даже болгарские нечетные такты на $\frac{13}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{8}$) или строй индийских песен намного изощреннее структуры произведений Бетховена.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, 1956, стр. 566.

Каждое восхождение в развитии человечества и искусства, в частности, сопровождается нисхождением ранее основной формы на второстепенное положение. Так, переход человека от ритма телодвижений (акробатика) к ритму инструментов (жонглирование), от ритма линий (орнамент) к ритму словесных представлений (поэзия) ведет к тому, что человечество, обретая более высокую и сложную форму для выражения своей усложнившейся сущности, утрачивает одновременно интерес и способность к выражению себя в более простых формах, в силу чего они и «сохраняют значение недостижимого образца». Орнамент¹² ныне — достояние не «изящного», а «прикладного» искусства. Жонглирование уже ушло в цирк, а чистая игра телодвижений — в спорт.

Но не только историческое развитие искусства демонстрирует перед нами первенствующую роль ритма в начале эстетической деятельности. Если мы заглянем и в творческий процесс создания единичного художественного произведения, то увидим в неоднократных свидетельствах художников, писателей, поэтов, что грядущее творение дает о себе знать прежде всего ритмом, особой пульсацией всех творческих сил (вдохновением). Маяковский в статье «Как делать стихи?» рассказывает: «Стих об Есенине я двинул больше на маленьком зергоне от Лубянского поезда до Чаеуправления на Мясницкой (шел и бгащать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом: после одиночества номеров — мясницкое многолюдие, после провинциальной тишины — возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом как вызов старым лучинным деревням — электротехнические конторы (пафос общественного труда здесь прямо объявляется первоисточником возникающего у поэта вдохновения, которое рождается как продолжение ритма труда, пульсации в мироздании. — Г. Г.)

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти *без слов*, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помыгиваю быстрее, *в такт шагам*.

Так обстругивается (! чисто трудовой, производственный термин здесь не есть только индивидуальная черта присущего Маяковскому стилю, но точный научно-теоретический термин. — Г. Г.) и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом...

...Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение (ср. высказанные выше положения о том, что единство, ритм возникают лишь в труде как целесообразном движении. — Г. Г.), организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это — одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне (естественная для художника аберрация, ибо он есть как орган природы и человечества, призванный извлечь

¹² Орнамент на ручке кинжала или ножа может служить символом соотношения всего труда и искусства. Кинжал, нож как практические инструменты выражают единичность данной формы и акта труда. А вот роспись на них, поскольку она не продиктована пользой, не нужна с точки зрения практического употребления. На самом же деле материализованный в орнаменте ритм воплощает в себе всеобщую сущность труда. Этот рисунок выступает представителем человеческих сущностных сил, господствующих над природной необходимостью, вестником царства свободы.

В кинжале с орнаментом труд, таким образом, выступает в двух своих формах: единичной и всеобщей (эстетической).

дремлющую в них, но объективно существующую гармонию.— Г. Г.). Но для его пробуждения должен быть толчок,— так от неизвестно какого скрипа начинается гудеть в брюхе у рояля, так, грозя обвалиться, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага.

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами»¹³.

Здесь мы увидели, что из всех эстетических компонентов художественного произведения первым вступает в действие ритм. Ибо он как бы сигнализирует, что формирующая деятельность началась, и мгновенно настраивает нас на определенный лад. То же мы видим в индивидуальном акте художественного восприятия. Когда мы слышим первые слова пушкинского стихотворения: «Погасло дневное...» мы еще не успели начать думать, ибо ни образа, ни мысли еще нет, но мы уже заморожены магией ритма. Можно запомнить стихотворение и радоваться ему, не отдавая себе отчета в его смысле (дети часто читают стихи, которых не понимают), — это подтверждает, что и в литературе ритм имеет самостоятельное эстетическое значение. Важно только учитывать, что этот ритм сам по себе еще не является литературой, искусством. Он представляет ценность разве только для ребенка или, соответственно, дикаря-человека, находящегося на детской стадии развития.

Крайне формалистические теории искусства, полагающие суть поэзии в бессмысленном ритме речи, создают эстетику, действительную лишь в применении к первобытной припевке или детской «считалке».

Но наша цель сейчас в том и заключается, чтобы уяснить ритмическую «предпосылку» искусства слова: ритм трудовой припевки отъединяется от процесса труда и обретает определенное самостоятельное значение как примитивное поэтическое произведение.

То, что на стадии распада искусства (в «заумной» поэзии, например) извращенно выступает как цель, в историческом развитии искусства или в творческом процессе классического художника — только начало, отправной пункт, повод для творчества (ср. Маяковский о случайных поводах возникновения поэтического гула-ритма).

СЛОВО

В древнейших синкретических действиях слово на первых порах иногда не играло существенной роли и имело не столько смысловой характер, сколько характер ритмического сигнала, осуществляемого с помощью звука (выкрик). Оно служило не более чем материалом, в который одевалось движение, ритм и благодаря которому ритм, движение извлекались из небытия, представляли предметами ощутимыми.

«На одном из островов Фиджи (Лакемба), — сообщает А. Н. Веселовский — игра лицедей (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладоши, другие дуют в длинные бамбуковые трости, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключении каждой песни раздается нечто вроде военного клика, обычного в Полинезии... В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то *горловые звуки, похожие на хрюканье*... Ипог-

¹³ В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 100—101.

да весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: Heia, heia, как у индейцев в британской Гвиане... При таких отношениях текста к мелодии,— заключает А. Н. Веселовский,— первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: *дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке*; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, *слова коверкаются* в угоду ритма (ср. детское слово- и рифмоторчество — Г. Г.): в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма... В песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой стих обрывался, в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался...

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает, в свою очередь, большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, *восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева*, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического»¹⁴.

Мы пока стоим в начале этой эволюции, когда еще нет текста как «цельного», «эмбриона поэтического». Пока рождается лишь строительный материал для него. И многие будущие поэтические «фигуры», «приемы», — которые станут вторичными по отношению к художественной идее, образу, будут одевать его, — пока первичны, предшествуют поэтическому целому. Так все виды поэтической звукописи: аллитерация, ассонанс, рифма, зияния гласных, повторы и т. д. — коренятся в этой точке. Справедливость высказанной мысли подтверждает индивидуальный творческий процесс: «Постепенно из этого гула, — рассказывает Маяковский в статье «Как делать стихи?», — начинаешь вытискивать отдельные слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место...»¹⁵. «Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так:

та-ра-ра́-(ра-ра́) ра, ра, ра, ра́ (ра, ра́)
 ра-ра-ри (ра-ра-ра) ра-ра (ра ра ра ра)
 ра-ра-ра (ра-ра ра ра ра ра ра ри)
 ра-ра-ра (ра-ра-ра) ра-ра (ра) ра ра

Потом выясняются слова:

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.
 Может быть, летите ра ра ра ра ра ра.
 Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.
 Ра ра ра (ра ра ра ра) трезвость.

Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной и т. д.

Что же это за „ра ра ра“ проклятая, и что же вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякого „рарары“?»¹⁶

А вот как в психологии творчества проявляется тот момент, о котором Веселовский писал: «Слово коверкается в угоду ритма» — созвучия. Мая-

¹⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 203, 204, 206. Курсив мой.— Г. Г.

¹⁵ В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100.

¹⁶ Там же, стр. 102—103.

ковский ищет рифму к слову «резвость». «Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда — в слове «резвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», избыточным и «т» и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «лететьте»¹⁷.

Слово здесь передается, сохраняется *не как смысл, а как вещь*. Вся гигантская сфера мышления, сознания еще не включена, еще нет собственно поэзии, литературы. Она начинается там, где звук, бывший пассивным материалом, формой, куда отливался ритм, обнаруживает свою собственную ушность, самоценность благодаря тому, что он воспринимается как мысль, а через него включается вторая великая сфера человеческого бытия — мышление.

Труд, начало формирующей деятельности, представленное пока чистым движением (ритмом), наталкивается на сферу сознания; деяние — на слово. Это противоречие играет немалую роль в рождении художественной литературы.

Ритм требует движения, слово — остановки, осознания мысли, понятия. Противоречие разрешается опять-таки через движение, — но уже нового типа. Движение переходит в сферу слов, сознания. Ритм предстает движением *мыслей*, ассоциаций. Всемирная история литературы обнаруживает именно эту тенденцию. В ней, в частности, находит свое объяснение переход от поэзии, понятие которой до нового времени было идентично понятию «литература» (ср. и ныне употребляющийся термин «поэзия» в смысле литература как вид искусства; ср. также термин «поэтика» вместо «теория литературы», — к прозе, ставшей универсальным представителем собственно *литературы*, которая уже живет ныне как письменность, книга для чтения, глаза, а не для слуха).

Но вернемся к истокам и рассмотрим проблему в ее простейшем начальном виде: ритм и слово. Главная тенденция состоит в том, что слово впитывает в себя действие, начинает строить действие из себя. В ходе этого процесса складываются разнообразные жанры, роды и компоненты художественного творчества в слове. Синкретическое действие рождает воспроизводимую словесными средствами фабулу. Фабула сгущается в образ. Затем уже обратно: образ, художественная идея становятся источником фабулы, структуры.

Эмоциональный выкрик (междометие) в экстатическом танце еще не есть форма мысли. Но будучи повторен, он обретает смысловой характер сигнала, обозначения данного действия. «Национальная песня камчадалов состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: Bahia»¹⁸. Слово, следовательно, вызывает в сознании первобытного человека все действие в его целом как одновременность, но не в его протекании. Явившееся первым, слово (мотив) как *сигнал* будущего бесконечно звучит, повторяется, нагнетается, пока в него не войдет весь мир сознания художника — и не начнется движение¹⁹.

¹⁷ Там же, стр. 106—107.

¹⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 204.

¹⁹ «Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке» (В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100—101). Здесь Маяковский отмечает следующую стадию творческого процесса, когда рождается конкретный смысл, но в нем еще содержится предшествующая ступень. И бесконечное повторение слова «резвость» в поисках смысло-звукового движения подтверждает это.

Повторение слова-сигнала (названия, а в будущем — основного смыслового слова) уже содержит в себе «угрозу» самодержавию ритма. Слово набухает, приковывает внимание, *стоит*, в то время как все движется (тела, мелодия).

Но само порожденное ритмом повторение, придавая сначала весомость слову и останавливая на нем сознание, вдруг вновь делает слово невесомым, как будто его и не было: автоматизм выключает сознание. И вновь царит ритм, инерция движения.

Дальнейшая стадия предстает в следующих примерах, приводимых Веселовским:

У камчадалов «запевают так: Дарья все еще пляшет и поет! Это повторяется до восьми раз»²⁰.

Здесь уже не слово-сигнал, название, а мысль-предложение. Оно еще только обозначает совершающееся действие. Но оно уже вобрало его в себя в его *протекании* и стало адекватно движению действия. Здесь исходная точка, начиная с которой слово стремится поглотить в себе действие на всех его этапах. Слово вырастает во второй план действия, дублирует его. Два плана вначале идут параллельно:

А мы просо сеяли, сеяли —

А мы просо вытопчем, вытопчем.¹

Два полухория пляшут и поют. Слова выражают движения и произносятся одновременно с ними.

Таким образом, первые слова, переносящиеся в действие, — это словареплики, команды, сигналы, которыми обмениваются в процессе труда. Они вначале не имеют другой нагрузки, кроме точного воспроизведения трудового акта в игре (наряду с жестами, пантомимой). Но здесь уже открывается возможность дальнейшего перенесения изображаемого трудового действия в план слова, речи. Ведь само действие — иллюзия, оно в данный момент не дает практических плодов. В лучшем случае они будут завтра, когда вместо охотничьего танца состоится охота. Но раз это так, полное воспроизведение всего трудового акта, *дублируемое* словами, утрачивает целесообразность. И вот мы видим, как в синкретическом действе уменьшается удельный вес телодвижений и увеличивается удельный вес слов. Два плана (телодвижения и слова) разделяются между участниками: музыкант-запевала и пляшущая группа с ударными инструментами. Отсюда путь к корифею и хору и т. д.

Как только слово впитает в себя действие, все отношения танца, пения, текста переворачиваются. Уже слово кажется исходным, первичным. «Когда человек испытывает радость. — пишется в одной из канонических конфуцианских книг «И цзин» (II в. до н. э.), — он выражает ее словами. Слово его не удовлетворяет, — он присоединяет хор музыкальных инструментов. Хора не хватает — его руки начинают непроизвольно двигаться, погн ударять об землю»²¹. Эта последовательность представляется нам такой логичной, естественной, что предположение иной последовательности, а тем более противоположной, кажется невероятным. А между тем, как мы имеем возможность в этом убедиться при анализе первобытного действия, все развитие шло наоборот: танец, пение, слово.

В восхождении от танца через пение к слову знаменательно понижение роли общего, традиции и увеличение роли индивидуального момента, т. е. свободы. А. Н. Веселовский пишет: «В начале он (текст) импровизируется... Это небольшая фраза, всего несколько слов, подказанных каким-нибудь случайным событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся. Такие песни не знают предания. У негров (Abongo) не существует

²⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 204.

²¹ Г. Шнейерсон. Музыкальная культура Китая. М., Музгиз, 1952, стр. 31.

традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня спуется, например, на такой фразе: „Белый человек — добрый человек, он дает Абонго соли!“... Слова вообще не крепки к тексту... Маорисы, поэзия которых стоит уже на ступени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно»²².

Общеизвестно, что в ходе исторического развития меньше всего подверглись изменениям движения фигуры народных танцев, больше — мелодии песен, но более всего — тексты. Мы можем наблюдать это и в наше время. Сочинение нового текста к частушечной мелодии или распространенной песне — пожалуй, самый массовый и легкий вид поэтического самодетельного творчества. Маяковский, стремясь двинуть свой стих в массу, в период окон РОСТА часто использовал частушечный ритм.

Именно благодаря второстепенной, случайной, мало уважаемой роли текста сравнительно с танцем и напевом, — он максимально вырывается в сферу свободы, и поэтическое слово обретает возможность неограниченного развития. Традиция слова возникнет на более высокой ступени и будет всегда более свободной, гибкой, емкой, чем традиция архитектуры, живописи, музыки. Так под ветром у дерева меньше всего колеблется ствол у корня и наибольшая амплитуда колебаний у кроны и листьев.

На первых порах, правда, традиционный принцип сознания подчиняет себе и текст. И слова услышанной от предков песни передаются так же буквально, как и телодвижения в танце и напев.

Но здесь возникает противоречие: телодвижения, напевы отработаны традицией и воплощают в себе *общий* опыт племени, действительный и для настоящего. А вот слова возникают на конкретный случай и несут в себе его единичное содержание. Слово как смысл, следовательно, живет миг: указывает на «это», а с исчезновением «этого» от него остается «звук пустой», т. е. лишь материал для воплощения в нем ритма. И при повторении слово опять возвращается в свое небытие.

Следовательно, закон слова — если оно хочет оставаться смыслом, а не подсобной формой, куда отливается ритм, — в движении, изменении, ориентировке на конкретное, единичное, изменчивое, в фиксации его. Но именно поэтому с возникновением слова рождается и *время* — отделение настоящего от прошлого и будущего. В первичном пантомимическом действе время не выявлено и в сопровождающих действо словах-сигналах отмечается лишь миг: «я делаю то-то» или «ты делай то-то». Именно благодаря тому, что слово фиксирует миг, единичное, чтобы жить, длиться, т. е. стать общим, этот момент должен перестать претендовать на жизнь теперь и быть воспринятым как *бывший*, кончившийся.

Вслушаемся в древнейшие импровизации «по поводу»:

«На острове Мехіана у устьев Амазонки певец начинает: Батюшка (padre) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье! И эти слова также подхватываются хором... Когда Мунто-Парк зашел однажды к одной негритянке, женщины, сидевшие за пряжей, тотчас же сложили про него песню и напев: „Дули ветры, и шел дождь, бледный белый человек, слабый и усталый, явился и сел под нашим деревом. Нет у него матери, чтобы подать ему молока, нет жены, которая намолочила бы ему муки“. На это другие отвечали: Приголубим (как только появилось прошедшее время, тотчас же за ним — и будущее. — Г. Г.) белого челове-

²² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 204, 206.

ка: нет у него матери, чтобы подать ему молока, нет жены, которая смолола бы ему муки²⁵. Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которые сопровождалось хором.

Интересный образчик *ex tempore* представляет лопарская (не хоровая) песня. Лопарь воспеваает всегда то, что видит и слышит в данную минуту (но все равно, передает это как прошлое, в повествовании. — Г. Г.): приезд путешественника, чиновника и т. д.» Веселовский приводит описание Максимова. «Лопарь сел за стол, облокотился и завыл.. монотонную песню. Он не владел голосом, но варьировал звуком. „Поехал я за сватовством в Иоканга... А передовой сват поехал в Лумбовский (погост). А жених приехал в Лумбовский, поставил самовар и поехал в стадо. Приехали чиновники. Вздумалось им в Иокангский погост вместе ехать... Чиновник говорит: Ты меня разбуди, когда П. А. приедет. Сотский явился, а чиновник, который в балке спал, и говорит. Откройте мне (парусину). Вышел чиновник из балки и пошел в отводную квартиру. И сказал сотскому: Поди к П. А. и спроси: долго ли он там? Надо ехать вперед. Сотский пришел и сказал: Можете ехать в Куронти, а через час я приеду²⁶. Физиономия певца сияла вдохновением, у слушателей были озабоченные лица»²³.

Прозаическое повествовательство «на случай» возникло и в новое время, и даже в наши дни, но сейчас оно создается с оттенком автоиронии и носит юмористическую направленность. Не так было на начальных фазах даже национальных литератур.

Вместе с импровизацией «по поводу» вторгается вся гигантская сфера прошлого и будущего, которые могут быть уловлены только словом (а не жестом и музыкой). А вместе с этим входит и вся *область содержаний*. Ибо сам факт членения времени уже есть *отношение*: настоящего к прошлому и настоящего к будущему. Возникает ток, движение мысли, — ибо различение прошлого опыта от настоящего немедленно требует их соединения через отношение. Слово и становится сгустком этих отношений. Отсюда и рождается *самодвижение* ассоциаций, их собственный ритм. Та первичная форма противоречия, с которого мы начали: между ритмом и словом, — приходит к своему разрешению. Слово уже не звук, материал, в который отливается ритм, а мысль, отношение. Оно впитало в себя ритм, действо.

ОБРАЗ

Итак, импровизация «на случай», улавливающая прозаическую внешность вещей, правдиво фиксирующая детали, — вот к чему мы пришли в итоге предшествующего рассмотрения.

«Вызванные по поводу, — пишет А. Н. Веселовский об импровизациях, фиксирующих единичное, — они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения...

²⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 204—205.

На островах Тонга поются песни на языке Натоя, которого туземцы не понимают... Словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным»²⁴.

И поскольку слово передается от прошлого, где таится накопленный поколением опыт, предопределяющий формы жизни и деяния ныне живущих, — слово-намеком отождествляется с глубоким сущностным движением жизни, которое больше каждого ее единичного явления. Напротив, точное слово, обозначающее эмпирию, так и закрепляется за ней, за поверхностью жизни, ее видимостью.

Каждая из полярностей обладает своим преимуществом и своим уязвимым местом. Слово-намеком — непосредственно дает ощутить, приобщает к сущностному движению бытия, к его тайному, божественному смыслу. Но оно смутно, темно, парализует человеческую волю, субъективность перед лицом гигантских и неуловимых сил, движущих миром. Точное слово, описание факта — есть воплощение власти человека над данным конкретным явлением. Оно стимул дальнейшего движения, проникновения человека в более глубокую сущность вещей. Это — сфера индивидуального опыта и стимулирует развитие «я», личности. Здесь простор импровизации, личному творчеству. В тенденции в этих полярностях сокрыты многие будущие процессы.

Но это именно в тенденции. Пока же, в нашей точке, литературно-художественный ток еще не начался. С одной стороны — субъективный произвол эмпирии, с другой — сила таинственной субстанции. С одной стороны — чистое новаторство, равное прихоти и не имеющее моста к коллективному опыту. С другой — омертвевшая, бездуховная традиция (в эпохи кризисов в искусстве литература распадается именно на эти антиэстетические «полярности»).

Это неподвижное противостояние «полярностей» есть, однако, не более чем абстрагированный нами момент. Практически литература начинается именно с осуществления их единства, с возникновения целого, которое и становится специфически литературным улавливателем жизни. Сюда хлынет все ее содержание. И образующиеся далее стадии литературы и литературные организмы будут определяться именно эволюцией жизненного содержания, которое становится специфически литературным в зависимости от того, возникло ли то единство «полярностей», о котором мы сейчас говорим. Последние же опять-таки определяются процессами жизни.

Но вернемся к моменту, непосредственно предшествующему образованию литературного целого.

Специфическое литературное *целое* рождается одновременно в двух видах: из свободного описания фактов возникает фабула; из противоречия между прямым и сущностным значением возникает словесный образ-троп. Это первые целостные организации, ячейки литературно-художественного высказывания, способные к относительно самостоятельной жизни и движению.

И показательно, что и фабула, и троп являются первоначально категориями специфического *содержания*: фабула — это, у Аристотеля, действие, сочетание фактов. Лишь потом это слово перейдет в категорию формы («фабульный» рассказ). Но и тогда сохранится в нем его первичное значение. Фабула — это содержание и одновременно структура. То же самое представляет собой троп. Это *семантическая* категория — разные виды *смысловых* ассоциаций.

Прежде, чем приступить к раздельному анализу фабулы и первичного словесного образа, надо всячески подчеркнуть их взаимообусловленность и способность к переливанию друг в друга.

²⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 205.

Словесный образ чреват движением. И несть числа случаям развертывания метафоры, каламбура в фабулу, рассказ (ср. хотя бы этиологические сказки: почему мы говорим «труслив, как заяц», почему у осла длинные уши и т. д.). Что фабула и треп возникают одновременно, доказывает и то обстоятельство, что уже первые попытки осмысления художественной литературы (поэтики) равным образом занимаются двумя проблемами: как наилучшим образом построить фабулу и классификацией тропов (ср. поэтику и риторику Аристотеля, ср. древние санскритские поэтики: «Natyashastra» и т. д.).

Слово, как мы помним, находилось вначале на периферии синкретического действия. Но оно стало дублировать его, называя то, что одновременно показывалось. Затем оно все более впитывает в себя ход действия и уменьшает нагрузку телодвижений и пеняя. Наконец, оно поглощает в себя действие, его ритм, последовательность — и ощущает, как в нем самом теперь загудел тот ритм, который оно, кажется, только что отменило. В сфере словесного высказывания мы застаем, с одной стороны, аморфную свободную импровизацию «по поводу», где слово, мысль просто повторяет случившееся, никак его не пронизывая и не организуя; с другой стороны — переведенное в повествование синкретическое действие. Здесь словесное высказывание организовано, но как там его содержание, так здесь его ритм заданы ему извне. Фабула и возникает как *ритм содержания*. Впервые выявляется внутренняя целесообразность движения от начала к концу. Ведь в свободной импровизации «по поводу» произвольны и то, чем она начинается, и то, чем она кончается. Фабула есть уже определенность, структура, организм. В начале теперь уже содержится результат (в импровизации типа рассказа лопаря — нет результата). Аристотелевская энтелехия — целевая причина — определяет сущность фабулы, как и всякого самостоятельного организма, структуры²⁵.

Сравним любое фабульное повествование со свободной импровизацией типа приведенного выше рассказа лопаря. Возьмем кратчайшую и одну из самых древних. Вот фабула «Лисица и виноград» в изложении Эзопа. «Голодная Лисица заметила свесившуюся с лозы гроздь винограда и хотела, было, достать ее, но не могла. Ушла она и говорит: «Он еще не созрел».

Иной не может сделать что-либо из-за недостатка сил, а винит в этом случай»²⁶.

Перед нами повествование «по поводу». В основе лежит наблюдение, опыт, извлеченный из случая: быть может, кто-то видел, как лисица пробежала мимо виноградника, остановилась, подскочила и побежала дальше. Но этот случай подается не в эмпирическом описании типа рассказа лопаря. Случай твердеет, обретает форму, определенность. Почему? А потому, что слово включает сферу мышления, и с эпизодом здесь соединяется опыт, наблюдение над человеческой жизнью. Точнее, сам эпизод вычленен из бесконечного и беспорядочного потока событий, — ибо он пал на магнит мысли. Это в начале делалось бессознательно. Поэтому можно предположить, что отдельное формулирование мысли в поучение: «Иной не может и т. д.», — возникает на более поздней стадии. Но, во всяком случае, скачок совершился: повествование стало структурой, ритмическим движением наблюдений, организованным единой мыслью.

²⁵ В том, что действие переходит в повествование, заложена возможность и обратного перехода эпоса в драму — того, что ныне делается в форме «инсценировок». На этом строится вся китайская драматургия, основывающаяся на инсценировке эпизодов из китайских «романов». Античная трагедия, как литературно-художественное явление очевидно питалась одновременно двумя традициями: традицией собственно действия (мистерии) — и обратным возвращением эпоса в драму. Лишь на последней основе могли вырасти сложные концепции и сюжеты античной трагедии. Переход лирики в действие не опосредован фабулой и протекает уже по линии выхода за пределы словесного искусства и перехода в музыку и танец.

²⁶ «Хрестоматия по античной литературе», т. I. М. Учпедгиз. 1958, стр. 84.

Теперь текст может повторяться сколько угодно, не превращаясь в бессмыслицу, ибо он уже не зависит от конкретного повода, а способен жить сам по себе. Он сам становится источником дальнейшего движения: из него вычленяется мысль, но не в своей абстрактно-логической формулировке: «Иной не может и т. д.», — но во плоти ситуации, как ассоциация с нею: «Старик и девушка = лисица и виноград». Это высказывание, однако, оправдано только благодаря тем ассоциациям, которые стоят за ним. Перенос значения, расширение смысла — специфические свойства художественной мысли. Благодаря этому открывается клапан, через который в сферу описания случая, мысли, фавулы вторгается сфера ритмов, неуловимых словом «сущностных сил» жизни.

Мы видим, один полюс нашего «магнитного поля» превратился в другой: фавула — в словесный образ-намека. Между ними идет ток. Мы опять пришли к области ритма, из которой мы исходили. Напомним, что через ритм проявляется в конечном счете активность формирующей человеческой деятельности, труда на данной стадии развития общества.

Круг замкнулся. Началось взаимодействие двух принципиально различных содержаний: рассудочного мышления, отражающего факты — т. е. жизненного содержания, опосредованного мыслью, — и, с другой стороны, жизненного содержания, выступающего непосредственно, как ритм моей жизнедеятельности, звучащий в унисон с ритмом времени, — непосредственно являющий собой эхо, голос эпохи. Словесная деятельность, следовательно, может начаться и с последнего. В итоге мы придем к области непосредственного выражения сущности, в частности к лирике. Ибо здесь источником движения ассоциаций будет не факт, а ритм, разбужденный фактом как поводом. Недаром эпос возникает как *индивидуальная* импровизация, а лирика — как *коллективная*, хоровая песнь. Если первый путь крепко держится за явление, пытается через эмпирическое обобщение проникнуть к сущности, то второй путь крепко держится за непосредственное ощущение сущности жизни, третируя конкретный облик явлений. Эти два пути существуют один только благодаря другому — в то же время они органически враждебны друг другу, взаимоисключают друг друга. В будущем это проявится, например, в том, что повествование (проза) будет освобождаться от «образного» метафорического языка, ощущая его как манерность (ср. проза Пушкина, Стендаля в отличие от прозы Марлинского или прециозного романа XVII в.). С другой стороны, лирика (поэзия), станет освобождаться от фавульности, описательности. Однако, поскольку обе стороны являют собой единство, дойдя в определенный момент до антагонизма вплоть до разрыва, они на высшей ступени вновь взаимодействуют, оплодотворяют друг друга. Так случилось с переходом от скупого в метафорическом отношении языка Чехова к исполнению «красивостей» языку раннего Горького или метафорически насыщенному языку советской литературы 20-х годов. То же следует сказать о возрождении фавульности, изобразительности в советской поэзии.

Противоположности тропа и фавулы, лирик и эпоса являются содержательными формами, в которых выступает более глубокое противоречие между внутренним, сущностным потоком жизни и его внешней формой на данной ступени, выражающимся как противоречие между ритмом и словом, переживанием и описанием. Другим проявлением этого противоречия является противоположность разных содержательных аспектов литературного творчества, таких, как правда и фантазия, точность детали и истина целого, «литература идей» и «литература образов» (по бальзаковской терминологии), реализм и романтизм.

Таким образом, когда мы несколько выше вывели из этого сущностного содержательного противоречия первые структуры, формы (фавула и образ), мы совсем не имели в виду, что в этих формах данное противоречие живет адекватно. Эти формы лишь имеют отношение к этому противоре-

чую, но не исчерпывают его. Поэтому мы позволяем себе вновь возвратиться к анализу его в исходном виде, чтобы прочертить некоторые другие тенденции литературного развития.

Вновь перед нами в качестве контрагентов стоят: эмпирическая поверхность вещей, фиксируемая в аморфной импровизации «по поводу», типа рассказа лопаря,— и, с другой стороны, слово-ритм, ставшее носителем сакраментального, намекающее на то, что существует под внешней видимостью. В процессе взаимопроникновения этих противоположностей мы увидели возникновение собственно художественной литературы.

II. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА

Исторический процесс есть непрерывное рождение новых форм жизни, литературы, образа. И лишь держась его нити, можно понять не только, что и как меняется в бытии и литературе, но и что представляют собою эти меняющиеся формы.

Выше мы стремились показать, как незаметно искусство — чистая деятельность — перелилось в словесное искусство — познавательную деятельность. На смену категориям из сферы содержательной формы (ритм, слово как изобразительное средство, сюжет и образ) приходит категории специфического содержания. Отныне они приобретают первенствующее значение и определяют качество литературы. И то специфическое противоречие, которое в плане содержательной формы смутно брезжило в противоречии между ритмом и словом, выхватывающим из жизни какой-то момент, какую-то определенность, теперь в плане специфического содержания выступает как противоречие между устойчивым — обществом — и переходящим — человеком. (Впоследствии эта проблема приобретает определенный вид: *характеры и обстоятельства*).

Мотив равновесия содержательной формы и специфического содержания отражен в литературе античной Греции. Тогда получили свое осмысление такие категории, как прекрасное, трагедия, комедия. При этом показательно совпадение, например, трагического (категория специфического содержания) с трагедией (категория содержательной формы, жанра), т. е. содержания со структурой.

Гармония в литературе выступает аналогом относительной гармонии отношений между обществом и его свободными членами внутри античного полиса. Еще более глубокой основой этого единства была относительная простота античного способа производства. Тогда человечество произвело достаточно предметов «второй природы» (зданий, ремесел, нравов, законов), чтобы не зависеть от стихийных сил природы, но в то же время «вторая природа» не стала еще столь необозримой для отдельного человека, как позднее. Человек равно спокойно чувствовал тогда себя хозяином мира, как и спокойно воспринимал господство мира над собой. Ибо он соединялся с миром, природой посредством простых, обозримых социальных отношений внутри малого количества — полиса. Если рассмотреть исходное для процесса труда расщепление на план и предмет (ср. Маркс о труде архитектора в сравнении с трудом пчелы), т. е. сферы сознания и чувственной практики, то античный человек способен был еще ухватить эти оба звена в единой целостности. (В отличие от этого путь от плана к предмету в капиталистическом производстве, например, расщеплен на миллионы звеньев, зависимостей, так что ни одно из звеньев не знает, что получится в итоге, и все ощущают себя во власти иррациональной стихии). Это объясняет нам, почему античность выдвинула идею гармонии (единства, прекрасного) как субстанции всех вещей и мироздания. Эстетические категории, которые мы привыкли воспринимать как частные, особенные, здесь осознаются как всеобщие.

Сущностным признаком общественного труда является еще его протекание «по законам красоты», в силу чего в ходе труда выходит наружу скрытая в природе (вещах, явлениях) целесообразность и единство. В античной Греции впервые создались условия, при которых всеобщая эстетическая сущность общественного труда совпала с его особенной конкретнo-исторической формой (в бытии и деятельности свободных граждан античного полиса). Вот почему и обратно. Античным мыслителям и художникам выпала уникальная возможность, обобщая, осмысляя особенные качества современной им структуры жизни, они могли непосредственно улавливать и всеобщую сущность бытия. Однако возможности античности и здесь были ограничены, поскольку гармония человеческих отношений в полисе была иллюзорной: в ее подоснове лежал рабский труд. Истинное, а не иллюзорное совпадение особенной исторической структуры со всеобщей сущностью человеческого бытия станет возможным лишь в коммунизме, где общественный труд станет наслаждением для всех и его эстетическое качество проявится не опосредованно через противоречие (как в классовых обществах), а прямо, непосредственно.

Кроме того, говоря об эпохе античности, под которой подразумевается время расцвета древнегреческой демократии и Римского государства, нужно всегда иметь в виду, что она была далеко не однородна по своему характеру. В классической Греции от Гомера до конца V в. н. э. художественная деятельность была государственным делом и ее субъектом выступал полис — небольшое, чувственно воспринимаемое общественное целое, гармонически совпадавшее с развитой индивидуальностью. В Риме, где громадное государство уже отделилось от индивидов и началось отчуждение между ними, искусство становится частным делом (лишь покровительствуемым со стороны государственных мужей — Августа или Мecenата) и выступает как самовыражение обособленного индивида.

Если общенародное художественное творчество Афин пережило глубокий кризис в связи с рождением субъективного принципа «человек — мера всех вещей» и не вынесло развешающей рефлексии софистов, то всемирно-историческое завоевание римской литературы как раз в том и состоит, что художественное сознание возрождается на основе принципиально новых отношений личности и общества. Здесь они уже не слиты, а отгорожены друг от друга. Равно и художественное сознание живет рядом с рассудочным мышлением. Они разделились по «сферам влияния».

Жизнь Афин — это демократия, т. е. народоправление. Жизнь Рима — это *res publica*, т. е. общественное дело. Частный индивид в Риме выступает как особенная ячейка: он не слит с обществом, а вплетен в него, и их отношения регулируются правом. Отношение индивида к целому, следовательно, есть уже *опосредствование*, взаимная регулировка и противостояние их друг другу, корыстные отношения друг к другу. Поэтому если в Греции индивид ощущал себя общественным непосредственно, например через общенародное празднество, где весь полис (17 тысяч зрителей) смотрел трагедию в театре Диониса, и человек мог видеть и ощущать свое целое во плоти, *чувственно*, переживать вместе с ним, т. е. приобщался к нему через художественное переживание, то в Риме индивид осознает себя общественным через посредство той системы всеобщих норм законов, зависимостей, которой он подчинен, с которой он должен соотносываться в своих поступках. Это вызывает в жизни самоконтроль, осмотрительность, суждение, постепенное соотнесение единичного и всеобщего, — взгляд на себя со стороны.

Вслушаемся во фразу Цицерона;

«Марку Антонию 26 апреля 44 г.

Да, я предоставляю это тебе, мой Антоний, и притом так, что полагаю, — фраз ты написал в тех выражениях, — что ты обошелся со мной самым благородным и самым почетным образом, и считаю, что мне следует

всецело уступить тебе в этом, каковы бы ни были обстоятельства, и уступаю также доброте своей природы; ведь во мне никогда не было ничего не только жестокого, но даже более строгого и сурового, нежели того требовала государственная необходимость».

Вы слышите, как разворачивается эта фраза во множестве вводных уступительных предложений, оговорок, смене интонаций. Вы прямо физически можете ощутить, как индивида кругом подстерегает бесконечно сложная система отношений и зависимостей — и в любое мгновение (фразе) он должен быть осмотрителен и учесть все. Поэтому, когда движется его мысль, он одновременно озирается во все стороны: и вперед, и назад, и на слушателя, и на себя глазами слушателя, стремясь учесть малейшие изгибы мысли, — возможности, ситуации, оттенки чувств.

Оценка гражданам или индивиду в Греции давалась в эпитафиях, в которых общество отмечало их подвиги и заслуги.

Путник, пойдя возвести нашим гражданам в Лакедемон,
Что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли.

или:

Эвфорионова сына, Эшила афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном
Мужество ж помнят его марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

Здесь отдельный человек охарактеризован лишь теми свойствами, в которых он, как все остальные, выражает собой идеал должного. В эпитафии характеризуется больше облик целого: Лакедемон, его заветы; Марафон, битвы с персами, плодородная земля Гелы и т. д. Индивидуальное содержится лишь во внешних индивиду моментах: «здесь мы костями полегли», или «земля Гелы, богатой зерном», т. е. место смерти, или в родовой принадлежности: «Эвфорионова сына».

Индивид во всем связан, на него взирают со стороны, его называют по имени. Умирая, индивид прячется от ужаса смерти за бессмертие целого.

Следовательно, та выделенность личности, которую мы застаем в «Памятнике» Горация, не есть только репресс. Личность обретает собственное содержание и крепнет настолько, что сама без посредства целого дерзает мыслить и судить обо всем и нести ответственность за свои поступки и прямо глядеть в глаза холоду вечности и смерти. Основная художественная идея «Памятника» и состоит в том, что смертное существо своей волей, разумом, своим особым трудом, само переливает себя в бессмертие и само судит о себе, сознает это. Если Эшил даже не упоминает о своем художественном творчестве, т. е. о том, что было в нем особого, индивидуального, отличного от других, а растворяет себя в общенародном качестве мужества, то Гораций выделяет именно свое, неповторимое, говорит о том, что он сделал первый в мире и не как поэт вообще, а как Гораций:

Первый я предложил песню Эолии
В италийских ладах.

Эпитафия устремлена к прошлому: удостоверяет, что умерший человек действительно соответствует обществу, традиции. «Памятник» — это взгляд вперед, разговор с потомками. Такой взгляд основан на понимании общества как прогресса, а с этой точки зрения важно не то, чем я похож на прошлое и общепринятое, а что я внес нового. И здесь, кстати, выразился принципиально новый момент в художественном творчестве: осознание новаторства, свежего и нового, оригинального и необычного. ↘

Хотя Гораций и ощущает себя римлянином, но гордится он прежде всего своим трудом и жизнью. «Мощный из низкого» — это поэт вспоминает о

том, как он благодаря воле и труду сам сделал себя, из ничтожества воздвигся в первого поэта. Гораций черпает вдохновение, содержание из себя. Ему не нужна внешней силы, и лишь в заключение он зовет Музу как цехового бога своего поэтического ремесла за оценкой, наградой:

Гордость заслуженно,
Мельпомена, яви,— мне ж, благосклонная,
Кудри лавром обвей, ветвью дельфийскою.

Оценка Музы здесь выступает уже символом самооценки поэзии, которая обрела свой критерий истины, стала относительно самостоятельной и утверждает себя как общественно значимое дело, дающее право на бессмертие. Вот почему так полюбилась художественная идея «Памятника» последующим поколениям поэтов: она есть первое мощное самосознание искусства поэзии как индивидуального творчества.

Таким образом, по художественной идее «Памятник» Горация глядит из античности в новое время. Но то же надо сказать и об образе, в который эта художественная идея отлита.

Поскольку для художественного сознания античности типичны прежде всего материально-пластические образы архитектуры и скульптуры, поэзия для самоутверждения испытывает потребность прислониться к этим своим старшим братьям. И стихотворение начинается с описания памятника, чья идея прекрасно выражает скульптурность античного мышления. Однако описание пристает странным образом: чисто отрицательно.

Мой памятник не из меди, не
есть пирамида, неподвластен дождю и ветру...

Пластические образы, кажется, вызваны лишь для того, чтобы их отбросить. При этом отбрасывание совершается не как в отрицательном параллелизме, т. е. сразу, по схеме, которую можно было бы представить так:

То не памятник (следует описание),
То не пирамида (следует описание),
То мой труд (следует характеристика).

Все дело в том, что здесь не параллелизм членов метафоры, не их сопоставление рядом, а *последовательность*, переливание из одного в другой. Метафора здесь выступает не статично (что является принципом пластических искусств), а как процесс (что есть принцип музыки и поэзии — временных искусств).

Скульптурный образ памятника ни секунды не выступает самостоятельно, не довлеет себе (как в отрицательном параллелизме, когда он описывается), — он сразу унижен, дается в сравнении с другим — неким иском «меди вековечнее», который раскрывается, наконец, в прямой поэтической медитации, размышлении:

Нет! Не весь я умру.

Здесь мы буквально присутствуем при акте зарождения собственной художественной формы поэзии: она начинается полемикой с пластическими искусствами, показывая, что их творения, связанные природным материалом, подвластны природе и времени. Адекватной формой для возвышенного, вечного и истинно всеобщего выступает поэтому лишь «нерукотворный», духовный образ — поэтическое представление, художественная мысль, выражаемые в слове. Лишь этот тип образа преодолевает и пространство и время.

В «Памятнике» форма тропа, метафоры отвергается как низшая ступень словесного образа. И само движение художественной идеи в «Памятнике» есть отталкивание от метафоры, отведение ей вспомогательного места — и выдвигание на первый план свободной, не скованной чувствен-

но-зрительными ассоциациями медитации, движения душевных состояний, настроений или мыслей как специфической для поэзии формы образа.

Но неувыдаемая прелесть и неисчезающая живучесть художественной идеи и образа «Памятника» состоит именно в том, что он есть процесс, переход от пластического к духовному образу, а не завершение. И последний стих:

Кудри лавром обвей,
ветвью дельфийскую —

вновь возвращает нас к пластическому скульптурному представлению: мы видим античную голову в лавровом венке. Таким образом, художественный образ, как мост между духом и природой, сознанием и бытием, живет в «Памятнике» в чистом и полном виде, включая в себя обе грани, оба своих вечных источника. Рефлексия здесь еще не оторвалась от чувственности, и словесный образ держится на сопряжении крайних своих полюсов.

Но если это так совершенно, возможно ли дальнейшее движение поэзии? Если к большему совершенству — то нет, ибо совершенство не измеряется по количеству, и каждое произведение искусства совершенно в своем роде. Если к новому и более богатому и сложному качеству художественной идеи и образа, к новому роду совершенства, — то да.

Если бы римлянин Гораций смог перенестись на восемнадцать столетий вперед, неизвестно, легко ли бы вынесло его античное сознание, что открытый им самим для себя закон бессмертия как вечного обновления с такой беспощадностью применился к нему и как до неузнаваемости преобразил его «Памятник» Пушкин.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа...

Центр тяжести художественной идеи перемещается на отношения поэта, народа и государства, т. е. идет разговор о содержании поэтического творчества.

Гораций, как истый римлянин, ревновал о своего рода юридической проблеме: утвердить право (т. е. специфическую для Рима категорию общественного сознания) труда поэта на бессмертие. Его «Памятник» поэтому и есть чистое самоутверждение: поэт занимает постройку памятника, отбором для него материалов и формы славы, в которой он будет жить. Что же касается конкретного содержания его поэтической жизни, то здесь автор почти так же формален, как и юридический закон, который, отграничив сферу свободы частного лица, мало интересуется тем, что он в этих дозволенных ему рамках будет делать. Гораций сообщает о своей деятельности лишь то, что он — хороший мастер и отлил национальную, италийскую форму для заранее заданного — из Греции пришедшего содержания. Античное понимание искусства, поэзии как производства, формирования материала (а не идеологии, мышления, познания) — здесь выступило очень отчетливо.

Пушкину, поэту нового времени, уже незачем доказывать чистое право поэта и вырабатывать специфическую для поэзии форму: они уже предполагаются (и, в частности, благодаря тому, что в Риме их выявил Гораций). Зато он стремится конкретно осмыслить содержание своего творчества, т. е. то, что так и осталось за скобками у Горация:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Более того, во всех других строфах, где Пушкин «строит памятник», говорит о распространении своих стихов и своих отношениях с Музой, — и

там каждый стих характеризует содержание его творчества и прежде всего в аспекте: поэт — народ — государство.

Появился новый член, который весьма удивил бы Горация: он знал Рим, но что такое народ? Чернь, люмпен-пролетариат, алчущий хлеба и зрелищ? Рабы? О них бы он и не подумал, ибо рабы не входили в тело античного общества, были его неорганической природой. А все остальное: земледельцы, патриции, плебеи, войско — было организовано в Рим-государство. Итак, открылся важнейший момент структуры классового общества нового времени: расщепление общества на народ и государство. При этом народ выражает бессмертную, глубинную сущность данного общественного организма, а государство — его преходящую форму.

Гораций, который срок жизни своих стихов ограничил пределом:

В храм Капитолия
Жрец восходит пока с девой безмолвною,—

оказался весьма недалек. И кто знает — обрадовался ли бы он, римлянин, тому, что его стихи намного пережили античный Рим, или нет: ведь он и поэт, и гражданин.

Пушкин уже поэт, который больше, чем гражданин данного государства: он — эхо народа, а поэзия в новое время непосредственно общается с народной жизнью. И потому в классово-антагонистическом обществе истинное искусство, как более глубинная, близкая к живой жизни народа, к сокровенным интересам общества область, имеет основания судить политику, что искусство от имени народа непрестанно и делает.

Мера жизни своих стихов, которую называет Пушкин:

... пока в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит,—

более длительна, чем горадианская, хотя и она весьма ограничена, и прозорливость Пушкина не могла провидеть той формы общества — коммунизма, когда эстетическая деятельность перестанет концентрироваться лишь в особом виде производства — искусстве — и разольется по всем сферам жизни и труда.

Что касается формы образа, то Пушкин уже в первой строке эпитетом «нерукотворный» — не описательным, зрительно-пластическим, а духовно-характеристическим — разделяется с чувственным обликом памятника, и центр тяжести перемещается на прямые размышления о поэте и поэзии.

Но не следует преуменьшать значения античности для последующего общественного и литературного развития. Тот факт, что существовал прецедент хотя бы относительной и отчасти иллюзорной гармонии, являлся стимулом и основой для постоянных стремлений европейской литературы достигнуть этого единства, гармонии, прекрасного, воссоздать его в той или иной форме. И чем далее ускользала в историческом развитии внутри классовых обществ реальная возможность достигнуть единства, тем напряженнее становились усилия людей поймать жар-птицу хотя бы на миг, хотя бы в единичном осуществлении, произведении. Европейское литературное развитие имело перед собой идеал, золотой век. Античность и коммунизм — опоры для такого «помещения» золотого века то в прошлое, то в будущее.

Сама античность категории идеала не знала именно потому, что исходила из разлитой в современности гармонии — не в том смысле, что она имела в каждом наличном месте и мгновении, но в том смысле, что она осознавалась как принципиально достижимая для человека *здесь*.

И показательно, что именно в период кризиса, когда революциями рабов обнаружился иллюзорный характер гармонии, реального прекрасного, возникло принципиально непреходимое деление на «здесь» и «там», на сущностное движение жизни и его временную форму — *на идеал и действи-*

тельность. При этом идеал выступил как действительность в ее сущностном движении, а под собственно действительностью стало пониматься существующее. В силу распада гармонии на идеал и действительность, возникает и новая форма их объединения, осуществленная в художественном образе раннего христианства.

* * *

«С религией, которая подчинила себе римскую мировую империю,— писал Ф. Энгельс,— и в течение 1800 лет господствовала над значительнейшей частью цивилизованного человечества, нельзя разделиться, просто объявив ее состряпанной обманщиками бессмыслицей... Здесь надо решить вопрос, как это случилось, что народные массы Римской империи предпочли всем другим религиям эту бессмыслицу, проповедуемую к тому же рабами и угнетенными...»²⁷.

Нас здесь интересует, какие новые художественные концепции мира и человека и какие новые типы художественного образа в литературе открыли перед человечеством произведения христианской литературы.

Главное — это новое понимание и человека и бога как бесконечностей (микрокосм и макрокосм) и прямое (без посредства общества, сословия, чина, положения и т. д.) их сообщение (богочеловек и бог, живущий в человеке). Для римского рассудочного сознания все это казалось ворохом нелепиц: распяли нищего оборванца, а он вдруг оказывается — бог.

Тем не менее, ранняя христианская идеология, несмотря на мистицизм, проста в своем реальном социально-экономическом содержании. Только эта простота превосходила горизонт античного сознания, и даже великодушный Лукиан в своей блестящей и остроумной издевке над христианами (в «Истории Перегрины») не понял сущности их идеологии, ярко продемонстрировав потолок античного мышления. Мысль, которая перевернула вверх дном логику античности, заключалась в том, что раб есть человек, а соответственно человек есть раб божий, т. е. не римлянин, вольноотпущенник, плотник, преступник, но простая и в то же время бесконечная величина, которая подотчетна лишь «богу одному». Поскольку бог — в душе, следовательно, человек подчинен — не господину, а своей совести. Вместо тысяч господ, разновидностей людей по социальному положению и т. д. встали простые и всеобщие: один «господь», а все — равны перед его лицом. При этом своей жертвой за людей, воплощением бог придал бесконечную ценность каждому человеку, уравнив его с собой.

Конкретным носителем этой идеи *всеобщности* и бесконечности в Риме был лишь раб, ибо у него не было ничего своего, никакой определенности. И то, что раб не входил в тело общества, и было основным «заранее положенным ограничением», пределом и античного способа производства, который, особенно в Риме, презирая труд, отрезал себе возможность развития и выхода из тупика, и античного общественного сознания, и рассудочной мысли, и искусства.

Литература раннего христианства дает нам два основных типа образов — это картина мира, начатая с конца, перевернутая в фантазии и освещенная идеей Страшного суда (Апокалипсис и тьма последующих апокрифических и канонических видений); и история жизни, страстей, смерти и воскресения Христа (четыре евангелия и множество неканонических легенд). Характерное для христианства деление мира на «здесь» и «там» имело вначале резко-критическое и конкретно-социальное наполнение, ибо императорский Рим с его варварством и вырождением человека на вершине цивилизации и роскоши, с его жизнью, лишенной идеала, какой-либо высокой цели, смысла и выхода, действительно являл собой такое «здесь», которое несколько не соответствовало призванию и сущности человечества.

²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 307.

Последние поэтому могли представляться лишь духовно, внутреннему созерцанию как носимый в душе обездоленного, униженного человека идеал — «там», т. е. реально не существующий. «Там», существующее лишь в сознании, «в духе», в фантазии и вымысле, представлялось более реальным и действительным, чем существующее, окружающий мир.

С точки зрения христианского идеала земной мир предстал как более фантастический, исполненный чудищ, «бесов» и т. д., чем мир евангельской мечты. Такова концепция Апокалипсиса, фантастических картин светопреставления, где мечта угнетенных о конце мира отчуждения представляла как действительность. Апокалипсис, подобно другим более поздним апокрифическим видениям, отразил мечту о народной расправе над строем угнетения.

В христианских легендах и образах произошло скрещение самых утонченных философских концепций неоплатоников и стоиков с самыми элементарными народными верованиями и культами, восходящими еще к фетишистским и антропофагическим представлениям. Таково, например, «таинство» причастия (вино и хлеб — кровь и тело бога). Христианский образ поэтому обладает большой емкостью: уходя в сферу философии и рассудочной логики, он спускается также не только к самым чувственным представлениям, но и к физическим действиям, т. е. не замыкается лишь в сфере сознания, но переливается в практические действия. Он оказывался легко приспособляемым к образу мысли языческих народов Европы (германцев, франков, славян и т. д.), давая готовую и доступную их пониманию форму общественного самосознания.

Как известно, искусство, в отличие от религии, не выдает своих произведений за действительность. С другой стороны, в акте художественного восприятия ничто не должно быть более действительным, чем вымышленный мир образов. В Риме с его прозаическим миром частных индивидов искусство было совершенно выбито из действительности в сферу вымысла и считалось несерьезным, развлекательным делом, забавой.

Христианство в пору краха античного рационализма возрождает серьезное отношение к сфере воображения, фантазии. Такое отношение к творчеству образов, в известном смысле и в определенный период, благоприятствовало художественному сознанию, плодом чего явились смелые фантазии апокрифов, а позднее народных ересей и утопий. Но с другой стороны, оно порождало связанность художественной деятельности, налагало на нее цепенящие основы догмы. С особой силой это дало себя знать в эпоху средних веков, когда религия христианства стала претендовать на роль господствующей формы идеологии и стремилась подчинить своему влиянию все области знания, мораль, искусство, а философию превратить в служанку богословия. Христианство стало величайшим тормозом общественного и художественного развития, ибо, представляя мир иллюзии как действительный, а реальный, объективный мир как мнимый и видимый, тем самым оно парализовало стремления людей к созданию истинно человеческой жизни на земле.

* * *

Второй период европейского литературного развития можно назвать *новоевропейским*, поскольку он совершается в словесном творчестве народов, вступивших на территорию Европы в эпоху кризиса античной цивилизации. Стадия развития, на которой находились эти народы, была определена еще Энгельсом как средняя или высшая ступень варварства, что аналогично состоянию греков гомеровского времени. Если бы эти народы развивались без соприкосновения с античной цивилизацией, быть может, мы бы имели перед собой повторение античного цикла с некоторыми поправками, связанными с особыми географическими и этническими усло-

виями. Но в том-то и дело, что они начали в то время, когда античная цивилизация находилась уже в закате. «Средневековье,— писал Энгельс,— развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию городов»²⁸.

Двойственный характер этого периода развития новоевропейской литературы, которая вроде бы начинает все с самого начала, независимо от античности, и в то же время выступает в качестве ее прямого продолжения, составляет ее специфическое качество.

Новоевропейская литература сразу начинается с дисгармонии. Выражением этой дисгармонии является распад прежде единого потока литературы на литературу и фольклор. Античность не знала традиции устного словесного творчества как чего-то принципиально отличного от письменности. Устное творчество органично переливалось в письменность и наоборот: театр вносил письменное слово (драматургию) в народ. Мудрые изречения трагиков или шутки Аристофана тотчас же становились достоянием масс.

Иное положение мы застаем в начале новоевропейского цикла. Христианство, возникшее как отрицание античной пластики, чувственно-практической деятельности, «языческого» духа, решительно противостояло духовной культуре новых народов, видя в ней все тот же «языческий дух». Отсюда — сила взаимного отталкивания и в то же время притяжения между родным для новых народов, но сразу попавшим в приниженное положение фольклором, и чуждой, таящей в себе в снятом виде традицию античной цивилизации, традицией литературы. Все последующее развитие средневековой литературы и протекает во взаимном отталкивании и прощитывании национального фольклора и национальной литературы, которая почти тысячу лет даже пользовалась латинским или церковно-славянским языком.

Новоевропейская литература, в результате развития которой на рубеже XVIII—XIX вв. сложится современный тип литературы, берет свое начало примерно с середины I тысячелетия н. э. Однако в последнее время стало традицией искать корни и сущность новой литературы только лишь в эпохе Возрождения, игнорируя культурную традицию новых европейских народов. Между тем и Ренессанс может быть понят лишь как содержательное развитие того, что было уже создано.

Лишь после «революции» в литературе, протекавшей на рубеже XVIII—XIX вв., окончательно сложатся национальные литературы новых европейских народов. Тогда и выявится качество, принципиально отличающее новоевропейскую литературу от античной, а именно, превращение литературы из по преимуществу художественной деятельности в слово в по преимуществу художественное мышление, познание. Корни такого качества заложены как раз в начале новоевропейского периода.

Поэтому нам надо тщательно проанализировать тип литературной структуры, сложившийся в начале средневековья. Его следует искать не в изолированно взятых фольклоре и христианской литературе, но там, где эти традиции вступают в контакт.

Контакт вначале осуществлялся механически, внешне, и литературное произведение представляет собою не цельное единство, а амальгаму, сплав разнородных самостоятельных элементов. Такова, например, начальная русская летопись «Повесть временных лет». Здесь рядом с каноническими, житийными эпизодами, написанными высоким абстрактно-спиритуа-

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 360.

листическим стилем, соседствуют истории Владимира и Рогнеды, описания походов Олега, Игоря и Святослава, пропитанные пластически-чувственной стихией языческого эпоса. Как тонко отмечает Д. С. Лихачев, в Поучении Владимира Мономаха нет единства стиля, да оно и не требовалось средневековому литературному сознанию. Ведь сознание это свыклось с мирным и неподвижным существованием в жизни самых разных укладов, и, главное, просто не замечало их различия.

А различия были колоссальны: с одной стороны, к новым народам пришли готовые формы развитой государственной, правовой организации и идеологической жизни из Рима и Византии — формы, являющие собой итог полуторатысячелетнего античного исторического цикла. С другой стороны, кочевые народы принесли с собой собственную общинно-родовую организацию, ее обычаи и нравы. Сразу образовались взаимодействия и возможность для самых разнотипных общественных и литературных образований, в зависимости от того, в какое сочетание вступили исходные элементы и на какой ступени развития и взаимопроникновения они находятся. Итогом явилась чрезвычайная пестрота, незнакомая классической античности. Одних типов общественной организации индивида и целого можно насчитать около десятка (а каждый из них порождает определенный тип художественного сознания и соответствующую структуру образа): сельская община, город, иерархия феодальных организаций от рыцарства до королевства, церковь, монашество, принцип священной римской империи и т. д., и все они очень сложно и противоречиво взаимодействовали между собой.

Для средневековья характерны в общем узкие рамки социально-экономических объединений, преобладание земледелия и натуральное хозяйство. Следовательно, после гигантской Римской империи, где отчуждение общественных отношений от человека достигло огромных размеров, мы вновь встречаем простые полупатриархальные организмы, основанные на прямом, чувственном общении входящих в него людей. В Римской империи жизнь базировалась на развитом разделении труда и торговли. Подобно тому как отдельный человек не мог непосредственно ощущать процесс создания вещи, которую он потребляет, ибо он начинался где-то в Индии, а заканчивался в рабских мастерских Сицилии, так не мог он чувственно воспринимать и свои связи с обществом, а мог постигать их лишь в абстракции.

Натуральное хозяйство тем и отличается от товарно-денежного, что там земледелец и ремесленник от начала до конца сам создает вещь. Следовательно, он чувственно-практически, материально относится ко всем звеньям изготовления продукта, таким же образом он относится к кругу своей жизни. Последний почти не выходит за пределы села или городка, и все общественные отношения индивида есть одновременно отношения с известными ему людьми: даже князя или сеньора он воспринимает конкретно — не как безличную силу закона (в эпоху феодализма существует внеэкономическое принуждение, личная зависимость крестьянина от феодала). Таким образом, между индивидом и целым существуют прямые отношения. Средневековой ограниченности в сфере производства и вообще социальной жизни соответствует заранее положенное ограничение и в мышлении, и в искусстве, и в структуре образа: это их традиционность, нормативность, каноничность, строго очерченное прикладное значение для тех или иных внешних, практических целей (иконопись, житийная литература, летопись, церковное песнопение и т. д.). Применительно к литературе это явление Д. С. Лихачев удачно назвал «литературным этикетом», который требовал определенного графарета и ситуаций, и формул. Носителем этого этикета были те самые отдельные общественные организмы, основанные не на чисто производственных связях, которые заранее полагали предел устремлениям и сознанию личности и связывали ее.

Однако тип непосредственных отношений индивида и целого вовсе не был господствующим, напротив, он сразу попал в униженное положение, а крепостное право явилось наложением отношений отчуждения (римский принцип права) на отношения свободных земледельцев. Лишь в начале применения крепостного «права» носило еще полупатриархальный характер (аналогичный зафиксированному в «Одиссее» домашнему рабству), что отражалось в полусвободных, почти равных отношениях, например, русских князей и воинов-дружинников в «Слове о полку Игореве». Но затем этот «доверчивый» тип отношений индивида к целому вовсе исчезает.

В сознании средневекового человека выступает острое противоречие: он живет в городе и селе в ограниченных, непосредственно данных коллективах, а рядом с ним живут церковь и идеология христианства, выработавшиеся не как обобщение внутренних отношений *его* коллектива, но извне, на какой-то чуждой ему основе. Реальные отношения дают индивиду ощущение круга жизни как узкого, замкнутого, ограниченного, а в христианской идеологии, пусть в мистифицированной форме, перед людьми открылась бесконечность мира и человека.

В средневековье мы сталкиваемся с двумя типами литературной деятельности. Первый — у «еретиков», у авторов мистических видений и апокрифов. Художественное произведение возникает здесь плодом свободного преобразования мира индивидуальной фантазией. Из своего внутреннего мира художник конструирует целостную образную концепцию мироздания.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что наиболее распространенный в средневековье жанр — видение.

Некому человеку во время забытья было видение: перед ним предстали сцены потустороннего мира и хождений души по мукам. Совершается действие (как в древней пантомиме), но оно протекает не наяву и не есть истинное, реальное происшествие. Никто не требует от рассказчика правдоподобия, похожести, не проверяет его с точки зрения соответствия реально наблюдаемым фактам. Напротив, среди слушателей царит доверие чистой деятельности индивидуального сознания, тому мирозданию, которое предстало внутренним очам человека. То, что это совершается как видение, откровение, вложенное в сознание индивида со стороны всемогущей силой, есть как бы метафора силы индивидуальной фантазии, измерение ее мощи.

В повествовании в снятом виде содержится действие. Однако это уже не действие, которое способны разыграть сами люди, но действие, которое разыгрывают сущностные силы над темным человеком, униженным и слабым.

Другой тип литературной деятельности мы встречаем у летописцев, ученых авторов житий, а также в фольклоре. Это творчество носит родовой, а не индивидуальный характер. Субъектом этих произведений выступает данный общественный организм. Летопись, например, велась как государственный документ. Житие святого или икона тоже выражали общепринятое и должное. Отсюда — типичная для средневекового искусства идеализация, лики вместо лиц и т. д. И в анекдотах, фábль, также действует готовая, сложившаяся веками, «железная» фábульная схема. А. Веселовский и его последователи раскрыли здесь немало тайн.

Оба намеченных типа средневекового художественного творчества взаимодействовали друг с другом. И в «традиционном» творчестве были элементы свободы, а свободная фантазия творила из традиционных представлений. При этом взаимодействие (что типично для средневековья) зачастую носило внешний характер *сопоставления*. Так, изображению традиционного лика на иконе пририсовывался какой-либо бытовой атрибут, а в летописный рассказ вкрадывались зрительные пластические детали, вроде «коровой сорочки» в рассказе начальной русской летописи об ослеплении Василька. Такие детали бьют в глаза своей неожиданной

красочностью, но они чужеродны, вкраплены в основной традиционный текст. Они являются не результатом сознательного творчества, а порождены бессознательной, «прирожденной» пластичностью видения мира.

Характерная для литературно-художественного сознания средневековья пестрота мало подвижна. Разные литературные явления нельзя даже назвать литературными потоками, ибо это не течение в каком-то направлении, а, скорее, какое-то взаимное обволакивание. То же самое можно сказать о соотношении в образах средневековой литературы отвлеченно-мыслительного и зрительно-пластического начал, духовного и чувственного.

✓ Художественная литература этой эпохи зреет в основном в двух потоках: в фольклоре «варварских» народов, представляющем собой духовно-практическую деятельность, и в духовном синкретизме христианства, тяготеющем к превращению в «чистое» мышление (что и осуществляется в средневековой схоластике). На их стыке создаются многие значительные произведения средневековья.

Фольклорно-эпическое сознание выдвигает свободную полнокровную личность героя, слитого с целым. Христианство принижает личность, возносит социальное начало на недостижимую высоту, к которой личность может лишь бесконечно стремиться. Тем самым христианство дает субъективность, духовность. И вот это соединение эпического геройства с духовностью, внутренним миром и рождает такие невозможные в античности фигуры, как Роланд, Сид, Лоэнгрин, Тристан.

Каждый из них — воин и духовная личность. Ему свойственно такое сочетание субстанциального содержания, личной свободы и внутренней духовности, которое создает принципиально иной, отличный от античности тип идеальной личности. При этом не следует забывать, что характер как связующее, объединяющее начало еще не открыт. «Индивидуальность человека, — пишет Д. С. Лихачев в своей книге «Человек в литературе древней Руси», — ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных. Психологические состояния как бы «освобождены» от характера. Они могут поэтому меняться с необычайной быстротой, достигать невероятных размеров. Человек может становиться из доброго злым, при этом происходит мгновенная смена душевных состояний»²⁹.

Даже куртуазной литературе, овеянной предренессансным духом, свойствен этот «контрастный психологизм», который в свою очередь связан с тем, что образ еще носит во многом традиционный характер, и во внутренней его структуре стороны как бы неподвижны. Вспомним такие явления «этикета», как культ прекрасной дамы, обычай поэтических турниров и т. д. Показательна «Баллада состязания в Блоа» Франсуа Вийона. На поэтическом состязании в Блоа двенадцать поэтов должны были написать балладу из противоречивых положений, образцом был заданный герцогом стих: «Я умираю от жажды у источника». Баллада, сочиненная Вийоном, не есть внутреннее движение, а напизывание парадоксов по тому же принципу ожерелья, каким образовывались в средневековье сборники новелл:

От жажды умираю над ручьем;
Я плачу от любви, смеюсь от пеней;
Я сомневаюсь в явном, верю чуду;
Нагой как червь, пышней я всех господ;
Я всеми принят, изгнан отовсюду...
Жду осенью, когда растает лед... и т. д.

²⁹ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 81.

И все же здесь уже можно уловить тип художественной идеи нового времени, которая исходит из контрастного противоречия и в изображении отношений человека и мира, и самого человека. Стихотворение Катюлла «*Odi et amo*» («Ненавижу и люблю») казалось настолько неожиданным античному сознанию, что так и осталось миниатюрой, как бы запечатлевшей миг удивления перед первооткрытием внутренней противоречивости мыслей, чувств человека. Если для античного сознания характерным было суждение типа: «в здоровом теле здоровый дух», т. е. мысль шла автоматически по сходству, тождеству, то логика нового времени отражает состояние «самопротиворечивости земной основы» (Маркс. Тезисы о Фейербахе), которое исходит из расщепления в человеке и жизни видимости и сущности. Это противоречие станет питательной средой и специфической сферой пребывания искусства нового времени, которое неустанно являет его людским взорам, пробуждая ощущение идеала и стремление вперед.

Следовательно, сам образ типа «От жажды умираю у фонтана» есть как бы первоклеточка, зерно, выражающее принцип художественного сознания последующих эпох.

Но если у Сервантеса, Толстого и Достоевского мы встретим непрерывное движение и сквозное развитие противоречивых ситуаций, характеров и состояний, то здесь противоречие выступает неподвижно, в пластической, закругленной форме парадокса, где стороны находятся в состоянии равновесия. И хотя сам принцип игры с образом, строящимся на контрасте, показывает, что такое мышление стало уже общепринятым, ритуальным в позднее средневековье, и противоречие в человеке и жизни воспринимается как норма (а это великое открытие, сравнительно с античностью, где такой ход мысли был исключением), — но не стоит принимать его здесь за чистую монету: стихотворение Вийона с его глубокими прозрениями в человеческую психику, которые будут развернуты лишь в XIX—XX вв. («Жду осенью, когда растает лед» — это же художественная идея «Оды к Западному ветру» Шелли) — совсем не обязательно есть плод субъективных открытий и из анализа глубин своей души добытых идей и истин. Эти «тонкие наблюдения» — одновременно плод автоматизма мысли, двинувшейся заданным путем парадоксов и развертывающей здесь свое блестящее мастерство.

Подобное столкновение антиномий есть еще внешняя диалектика. И произведение в целом (баллада) еще не живой организм, а, скорее, механическое соединение. В том обстоятельстве, что цепь парадоксов кончается, нет никакой внутренней необходимости, вызванной раскрытием цельной художественной идеи. Конец определяется чисто внешне — формой баллады: заданным числом строф и порядком стихов и рифмы. Если бы не это, нанизывание парадоксов могло бы длиться без конца³⁰.

Д. С. Лихачев высказывает очень глубокую мысль о характере контрастного изображения человека в русских житиях святых, написанных в «экспрессивно-эмоциональном стиле» конца XIV—XV вв. Самое характерное и самое значительное — это своеобразный «абстрактный психологизм». Если в литературе XII—XIII вв. изображались по преимуществу поступки людей, которые характеризовались с точки зрения норм феодального поведения, то теперь в центре внимания писателей оказались отдельные психологические состояния человека, его эмоциональные отклики на события внешнего мира. «Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Проявления психологии не складываются в психологию»³¹.

³⁰ И в «Декамероне», «Гептамероне», «1001 ночи» и т. д. рамки произведения ограничены не внутренним принципом единого качества, а внешним, количественным.

³¹ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 80—81.

Только в таком величайшем творении средневековья, как «Божественная комедия» Данте, стоящем уже на пороге новой эпохи, источником единства становится сквозная идея. Тем самым проблема единства обретает качественно иной в сравнении с античностью смысл. Там единство целого было как бы задано единством события, фабулы. Здесь источником единства становится мысль художника, сквозная идея, а фабула дробится на отдельные картины, эпизоды, маленькие сюжетные организмы (как история Паоло и Франчески да Римини).

Процесс перехода художественной литературы как деятельности в мышление, процесс, который протекал и в средневековье, у Данте предстал уже осуществленным. «Божественная комедия» есть мир, построенный из «я», замысел, неведомый античности. Эта постройка есть прежде всего *энциклопедия знаний*. В христианстве Данте соревнуется с Фомой и другими схоластами, строя свою систематологию бытия, разрабатывая концепцию ада, чистилища и рая, представления о которых в христианском богословии не были сведены к единству. В то же время у Данте ясно проступает начало формирующей деятельности. Вспомним математические расчеты, роль числа 3 в построении «Комедии», но здесь эти формальные моменты подчинены и растворены в идее целого. Пушкин писал, что один лишь план «Комедии» есть создание гения.

Никто, ни один поэт в античности не стремился сознательно создать панораму мира; у Гомера она получилась бессознательно; Гесиод сообщал лишь разрозненные сведения. Если о Гомере и Гесиоде говорили в античности, что они дали грекам их богов, — то в еще большей степени Данте заслуживает имени демиурга.

Глубокого смысла исполнена новелла Саккетти, где рассказывается, как герой перенес свечи от распятия и поставил их перед гробницей Данте, утверждая, что последний заслуживает их больше, чем «Распятие». «А если вы мне не верите, взгляните на писания того и другого, и вы признаете, что писания Данте чудесны превыше человеческой природы и человеческого разумения, писания же евангельские — грубы и невежественны; если в них и попадаются вещи возвышенные и чудесные — не велика заслуга, ибо тот, кто видит целое, и обладает целым, способен раскрыть в писаниях небольшую часть этого. Но удивительно, когда столь маленький и скромный человек, как Данте, не обладающий не то что целым, но и частью целого, все же увидел это целое и его описал. И потому мне кажется, что он более достоин такого освещения, чем тот, и на него отныне я и буду уповать».

Однако у Данте человек не предстал еще единой подвижной целостностью, характером — в том значении, какое приобрел он в литературе новой эпохи. В этом смысле тип образа у Данте не вышел за пределы средних веков.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Возрождение, — по словам Энгельса — «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»³² было одновременно переломной эпохой в развитии художественного сознания.

В европейских странах складывались современные литературы. Тогда же формируется структура художественного образа, характерная для литературы нового времени, для реализма.

Два основных художественных потока сливаются в эту эпоху: античная художественная культура и национальная традиция новоевропейских народов, выражавшаяся в фольклоре и средневековой литературе. Обра-

³² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

зуется новое качество современной художественной литературы, но оно вырастает на уже подготовленной почве.

Римская империя выработала широкую форму организации производства и людей в почти мировое целое, а христианство дало наиболее всеобщую форму идеологии. Однако обе эти формы имели «заранее положенное ограничение»: производство было ограничено рабством, а идеология — принципиальным и заведомым отказом от внешнего мира.

Развитие производительных сил средневековья уже шло на более широкой, чем в античности, переходной основе полусвободного труда, а общественное сознание стремилось преодолеть разрыв духа и плоти, который был завещан христианством. К концу средневековья сложилось уже такое равновесие между этими двумя началами, в котором скрыт был громадный импульс движения. Правда, в каком-нибудь житии все еще пребывали в разделенности чувственные, земные подробности и отвлеченные рассуждения. В эпоху Ренессанса произошло взаимопроникновение. Жизнь и люди тронулись с насиженных мест, сознание начало сбрасывать с себя все каноны, формулы, предвзятые мнения. В средневековье человека дробили: христианство забирало его душу, община или крепостное право — тело. Теперь человек впервые стал мерой всех вещей. Этот принцип выразил глубочайшую сущность искусства нового времени — гуманистичность и привел к расцвету художественного творчества.

Индивидуальный человек в классической Греции и в новое время заключал в себе разное содержание. В Греции V в. он был общественным существом лишь как гражданин полиса, член государства. В новое же время, как мы это видели на примере средневековых общин, городов, церкви, республики, феодальных государств, — ни один государственный организм уже не может претендовать на то, чтобы быть абсолютным средоточием общественной сущности человека. Все они так или иначе обуживают ее. И когда, наконец, эпоха первоначального накопления стала ломать один за другим особенные общественные организмы, чтобы открыть простор образованию единого мирового производства и объединения людей — но не иллюзорного, как в христианстве, а реального, вещного, на земле, — на первых порах единственным носителем и средоточием этого принципа явился высвободившийся из ограничивающих его рамок и опирающийся лишь на себя индивид. И Данте в гораздо большей степени выражал всеобщую сущность человечества, чем партия гибеллинов, к которой он примыкал. Поэтому он вынужден был стать «сам себе партией». Однако показательно, что при этом он все же «сам себе партия», т. е. и противопоставляя себя целому, он не уходил от общественной борьбы и его бесконечный идеал наполнен конкретно-историческим содержанием.

Итак, индивид уже был не антиобщественным существом, а ступенью всеобщих общественных отношений. Человек Ренессанса — это не частный индивид будущего буржуазного общества, а общественный человек не только в том смысле, что он живет в обществе и не может быть свободным от него, но в том смысле, что он есть «универсум», что в нем, в индивидуальном проявлении прямо выступает бесконечная сущность человечества, тенденция его человеческого совершенствования. Таково конкретное содержание титанизма людей Возрождения. Эпоха эта «нуждалась в титанах» именно потому, что лишь Человек с большой буквы мог дать форму, чтобы наполнить ее бесконечным содержанием. «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»³³, — писал Энгельс. Принцип «человек — есть мера всех вещей» поэтому в эпоху Возрождения был не частно-индивидуалистическим (как в Греции V в.), а самым общественным из всех возможных критериев.

³³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

И великаны и невероятные количества у Рабле, с одной стороны, конечно, намекают на космическую необъятность нового человека, которому вроде пужна и необъятная плоть, но тут же скрупулезной точностью этих количеств (17 913 коров было выдоено, чтобы поить Гаргантюа молоком) Рабле превращает все в буффонаду и издевается над всякими количественными измерениями в применении к новому качеству человека и мира, вся суть которых как раз в бесконечности их возможностей. Издевательской точностью цифр Рабле потешается над средневековым схоластически учитывающим рассудком, который не может мыслить иначе, как в рамках «заранее положенного ограничения». Безмерные количества нужны, чтобы намекнуть на брожение, процесс, идущие под любой статической формой.

Отныне специфической формой выражения общественного идеала в искусстве будет точка зрения общественного человека как индивидуума в максимальном и беспредельном развитии истинно-человеческих его возможностей. Вечный специфический идеал искусства: гармония личности и общества повернут теперь не со стороны общества и его требований к личности (как в античной трагедии V в. до н. э.), а со стороны личности, наполненной общественным содержанием и предъявляющей требования к данной форме общества. Этим определяется и тип художественной идеи литературного произведения нового времени, которая всегда является индивидуальной концепцией мира, прохождением человека через мир. Энциклопедичность произведения — объективация универсализма личности. Первый образец этого — «Божественная комедия» Данте, а затем «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Дон Кихот», трагедии Шекспира, «Потерянный рай» Мильтона, «Фауст» и, наконец, роман, начиная от плутовского. Недаром та проблема единства, которую Аристотель ставил в нормативно логическом плане, с точки зрения внешней пластичности образа, теперь тоже становится целью, но не как единство действия, а изнутри — чтобы произведение было внутри себя согласованным миром, и эту согласованность дает единая художественная идея, пронизанная личностью творца.

Прекрасно писал Тассо: «Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием, и все, что ни есть, служит в нем к необходимости или к украшению; подробным образом, по моему мнению, и превосходный поэт, который не по чему иному именуется божественным, как по тому, что, в действиях своих уподобляясь великому художнику, становится причастным его божественности, создает поэму, в которой, как в малом мире, так строятся войска, готовятся битвы на суше и море, осаждаются города, происходят единоборства, турниры, описываются голод, жажда, бури, пожары, чудеса; собираются советы на небесах и в аду; попеременно видны мятежи, раздоры, заблуждения, волшебства, подвиги, (проявления) жестокости, смелости, вежливости, великодушия, любви, то счастливые, то несчастные, — и, несмотря на все это разнообразие предметов, поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы по отнятии одной части или по перемене места оной разрушалось самое целое»³⁴.

Таким образом, Ренессанс стремится к гармонии в художественном образе, которая по-своему отражала бы гармонию человека с миром. И художникам Ренессанса, как и в эпоху классической античности, удавалось в наибольшей степени приблизиться к этому идеалу гармонии именно потому, что тогда в самой действительности человек и мир были просторны и широки.

³⁴ Самому Тассо в его героической поэме не удалось свести концы с концами — среди великолепных психологических эпизодов мы ощущаем белые нитки, которыми они шиты, чтобы создать иллюзию целого.

Однако одно дело — эстетический идеал, как он осознается, другое — как он осуществляется. И высказанная Тассо мысль о внутренней гармонии и пластичности художественного произведения есть бесконечный идеал, к которому стремятся художественные произведения нового времени. Ибо они, в отличие от античности, вырастают уже на основе безгранично развивающегося производства и общества, и полностью пластически законченный образ здесь практически недостижим. Когда же художники, несмотря ни на что, добивались пластической законченности, как, например, в классицизме, они внешним образом ограничивали художественную идею.

В бесконечном стремлении заключается типическая для нового времени красота. Это красота дисгармонии, вечного стремления к единству. Поэтому не категория *прекрасного*, как для античности, а *возвышенного* является для него специфической эстетической категорией. Единство достигается не как закругленность, согласованность образа, не в сведении концов с концами, не по краям, не в развязке, а в зерне, в исходном пункте — как единство художественной проблемы, внутреннего противоречия. Единство и цельность «Дон Кихота» не в том, что в его двух томах ровно столько художественного материала, сколько нужно: там могло быть и меньше и больше вставных новелл, эпизодов, а в единстве художественной проблемы, ситуации, через которую просматривается жизнь. То же самое можно сказать о «Фаусте»: герой мог проходить и больше и меньше воплощений, но единство возникает из красоты вечного стремления и неудовлетворенности.

Из внутреннего характера единства возникает и типичное для нового времени раздвоение образа — персонажа, парные образы, где каждый в отношении другого есть его другое «я»: Фауст — Мефистофель, Альцест — Филитт и т. д. Новые измерения, объемы «включает» XIX век: Достоевскому и Толстому уже нужно многогранное взаимоотражение. Движение произведения и протекает на основе энергии, излучающейся из этого взаимоотражения.

О парном характере образов у Рабле и затухании движения, когда раздвоение кончается, пишет Л. Е. Пинский: «Так как, в конечном счете, у Рабле только две роли — «панурговская» и «пантагрюэльская», то до появления на сцене Панурга образ Пантагрюэля синкретически выполняет оба амплуа (эпизоды действия, деяний в молодости, пребывания в Париже). Как «положительный» образ Пантагрюэль определяется лишь с 9-й главы второй книги, после того, как он нашел Панурга. Те же два начала выступают недифференцированно в образе Гаргантюа до появления Монаха Жана, выполняющего «панурговскую» роль, после чего образ Гаргантюа становится положительным»³⁵.

Художественная идея как внутреннее противоречие обеспечивает единство произведения. Она же есть причина его самодвижения. Ибо сама внутренняя противоречивость вещи, характера, идеи, образа есть не что иное, как застывшее на миг их движение от прошлого к будущему.

Брат Жан у Рабле — и примерный верующий монах (как он отстаивает монастырь от врагов!), и примерный кощун и пантагрюэлец. Он одновременно и порождение мира монастырских стен, и насмешливое его отрицание. Противоречивость характера есть выражение «динамического настоящего как момента движения от прошлого к будущему»³⁶. И никогда ранее «настоящее» не было более «динамическим», чем в эпоху Ренессанса.

Самодвижение произведения и характеров — это не то внешнее движение героев по миру с не имеющим конца нанизыванием приключений и эпизодов, которое нам известно по так называемому античному или

³⁵ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 186.

³⁶ См. там же, стр. 176, 177.

раннему плутовскому роману. В них автор произволен именно потому, что материал задан. Там не могло быть неожиданностей. Другое дело, когда начинается самодвижение характера; автор следит за ним и подчиняется его логике: персонаж как бы получает самостоятельность и может выкидывать «штуки», как пушкинская Татьяна, вышедшая «неожиданно для автора» замуж и т. д. Главным в произведении становится именно это движение художественной идеи, характера. Все, что вовлекается в это движение, изображается не само по себе, а деформируется в зависимости от характера и ситуации. Это относится как к картинам, предметам, так и к мыслям, истинам.

Подобно тому как Тассо писал о вовлечении в произведение разнообразных предметов и свободном обращении с ними, Монтень писал об обращении с «общепринятыми» истинами: «Я предпочту скрутить и исковеркать любую прекрасную сентенцию, дабы приспособить ее к своему сочинению, нежели раскрутить нить своих мыслей в погоне за такой сентенцией»³⁷. Логическая истина, правило, сентенция — это затвердевший опыт общественного коллектива. И подобно тому, как бурление ренессансной жизни размывало границы ранее сложившихся общественных образований, так и ренессансная мысль (которая выражала более высокую степень общественного сознания) сталкивала односторонние истины, обнаруживая их ограниченность, в чем проявлялось владычество живой жизни. Отсюда вытекает раблезианский смех и типичное для Ренессанса одевание мудрости в шутовской колпак (Эразм, шут короля Лира и т. д.). Новое время отличает также и пафос многозначности истины и смысла произведений, так что и теперь их понимают по-разному.

Такой подход к истинам и моральным максимам немислим ни для античности, ни для средневековья. Хотя в классической трагедии V в. до н. э. или в лирических размышлениях Горация сентенции и афоризмы являются побочным результатом движения художественного тела, однако авторы относились к ним со всей серьезностью. Сама попытка противопоставить общезначимую истину характеру образа была им чужда. А в средневековье, с догматизмом его мышления, не было ничего естественнее, чем построение произведения как иллюстрации к заданному тезису, как цепи силлогизмов, рассуждений с заранее данной целью.

В Ренессансе мысль живет в форме прямого заявления, опирающегося на индивидуальный опыт или пример, где прямо перекидывается мост, как в «Гамлете», от червя к Цезарю. А это и есть художественная форма мысли. Ее право на истинность вытекает из конкретной ситуации, в какой она высказана, из характера персонажа, от лица которого она высказывается. Но и здесь ренессансный реалист не связывает себя, как реалист XIX в., требованием полной индивидуализации мыслей. Потому у Шекспира глубочайшие общезначимые мысли вкладываются в уста Яго, Шейлока. Разносторонность есть следствие «вольного» (именно этим словом охарактеризовал Пушкин шекспировскую лепку образов)³⁸ обращение художника с характерами собственных героев.

Вместе с тем именно с Ренессанса датируется начало индивидуализации, «характеризации» мыслей и истин. Мысли могут быть глубокими, но неверными, лишь бы они были верны характеру. Художник наслаждается своей способностью и правом на всепонимание. Этот принцип со всей отчетливостью и дерзостью выразил Монтень: «Я свободно высказываю свое мнение (мысль уже прежде всего мнение, т. е. субъективна. — *Г. Г.*) обо всем, даже о вещах превосходящих иногда мое понимание и совершенно не относящихся к моему ведению. Мое мнение о них не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи».

³⁷ Мишель Монтень. Опыты, кн. 2.

³⁸ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 383.

Или: «Кто хочет знания, пусть ищет его там, где оно находится, и я меньше всего вижу свое призвание в том, чтобы дать его... Я излагаю здесь всего лишь мои фантазии, и с их помощью я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом... Не следует обращать внимания на то, какие вопросы я излагаю здесь, а лишь на то, как я их рассматриваю»³⁹. Такая преднамеренность самовыражения, правда, уже выходит за рамки Ренессанса. Даже Шекспир и Сервантес еще не противопоставляют понимания окружающего мира пониманию героем себя.

Монтенем высказана глубочайшая мысль, показывающая, почему, о произведениях литературы нового времени нужно судить не только, а подчас и не столько, по предмету, который в нем воспроизводится, а и по методу, по способу вовлечения предметов и мыслей в движение, по характеру этого движения. «Способ изложения» — есть содержательная внутренняя форма художественной идеи. Преобразуя материал жизни, она и создает содержание произведения. В понятии «способ изложения» еще синкретично живут категории метода, стиля, индивидуального своеобразия, оригинальной манеры. Раньше, когда поэты куртуазной литературы состязались между собой в расцветивании одной темы, они имели общий критерий, были однородны и сравнимы по качеству. Даже Данте и его поэтические друзья, сочиняя сонеты, еще исходили из некой общей абстрактной меры. Теперь рождается субъективный вкус. Монтень перечисляет тех поэтов, которые ему нравятся и не нравятся, — но не говорит, что одни плохи, а другие хороши.

Надо, однако, иметь в виду, что у Монтеня общий для нового времени принцип субъективного характера художественного творчества представлен несколько односторонне, так как диалектику объективной и субъективной истины он не раскрывает. Но это и понятно: принцип был им первым почувствован с такой остротой и понят с такой глубиной, — потому он и рассматривал все в его свете. Эта односторонность типична уже для эпохи кризиса Ренессанса, она родственна той односторонней определенности характера, страсти, в которой воспламеняются шекспировские герои в стремлении наложить на мир печать своей личности.

КЛАССИЦИЗМ

XVII век, выступая с пафосом гражданственности, общественности, выдвигает на первый план объективный внешний мир, а не человека как меру вещей. Отсюда — принцип подражания природе, разумности и гармонии, упорядоченности на месте стихийного брожения Ренессанса. Все это было необходимой ступенью общественного и художественного развития.

Если в христианстве возможности развития человечества впервые выступили абстрактно, лишь в воображении, а в Ренессансе — уже материально, но еще во плоти индивидуального человека, то в абсолютистском государстве впервые в новое время начинает создаваться общественный организм, основанный на капиталистическом производстве, которое вне себя не имеет «заранее положенного ограничения» (а лишь внутри себя, в силу своих внутренних противоречий, открытых Марксом).

В капиталистическом обществе происходит отчуждение от человека его общественной природы, что приведет к его измелчанию, превращению в раба разделения труда, в частного индивида. Коммунизм, напротив, выступает как общественная система, не копирующая природу и вокруг себя и в человеке, а как общество, дающее простор истинно-человеческим стремлениям. Маркс писал, что коммунизм — разрешение конфликта между обществом и природой, разгадка тайны всемирной истории.

³⁹ Мишель Монтень. Опыты, кн. 2, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 97, 94.

Вот почему опорой для критики капиталистического общества — и специфически художественной позицией — станет точка зрения естественного человека. Выступая с этой позиции, искусство может опираться и на прошлый идеал патриархального единства (как Руссо), или на отношения средневековых мастеров (как Новалис, Тик), или на «золотой век» античности (Гельдерлин и Шелли), но объективно, по существу, оно будет провозвестником грядущей гармонии общества и природы, личности и общества (в «Прометее раскованном» Шелли эта переключка двух «золотых веков» выступит явно).

Вся эта проблематика, однако, выплывает наружу лишь в XVIII в. Пока, в переходной своей фазе, в абсолютистском государстве, капиталистическое общество еще обращено к прошлому. В его производстве и государственно-политическом укладе еще есть мануфактуры как предприятия переходные от цехов к фабрикам, остатки общинного земледелия, ручной, а не машинный труд, элементы прошлого, наследственная монархия, родовая знать, сословия. Эти элементы в общественном организме и обуславливают — хотя из прошлого — то, что в XVII в. проблема отчуждения пока не возникает, а художественная деятельность проявляется еще не в типичных для развитого буржуазного общества духовных формах музыки и литературы — прозы, романа, но прежде всего в чувственных, пластических формах архитектуры, скульптуры, живописи, театра, поэзии (как звучащего искусства слова).

Для классицизма характерно требование гармонии и симметрии, которое по своему существу есть требование внутреннего единства искусства нового времени, основанного на дисгармонии, противоречии и движении. Оно выступает в форме внешних правил, подражания образцам, заимствует себе «вечные» требования к искусству, возникшие на основе «заранее положенного ограничения» в докапиталистическом состоянии общества. Вот почему в классицизме, художественных концепциях его произведений, эстетике, структуре образа за иллюзорной формой всегда важно выявлять реальное содержание художественных проблем, которое типично для нового времени. Величайшей иллюзией был сам термин «классицизм»: термин, подсказанный не содержанием, как далее сентиментализм, романтизм, реализм, а внешней и даже не своей, но античной формой.

Прежде чем мы займемся образом в литературе XVII в., в частности в классицизме, рассмотрим внимательнее типичные для XVII в. художественные концепции жизни. «Восходящий» Ренессанс знал личность наедине с вселенной. Поэтому, условно говоря, это вплоть до Шекспира торжествующая «бесконфликтная» литература (Бокаччо, Рабле, Ариосто), ибо все ограничения со стороны общества идут от старого, нелепы и легко разбираются.

Но вот на горизонте смутно вырисовываются очертания нового общественного миропорядка, махины посерьезнее церкви схоластов и городских общин. И главное — они неведомы, еще не постигнуты, представляют собой будущее. Набравшая бешеный разгон титаническая личность с размаху накатывается на новый железный мир отчуждения, который личному мужеству в открытом бою противопоставляет порох, что приводит к «отчужденной» форме сражения, где трус может убить героя, — мир, который прямодушию, разуму и любви Отелло противопоставляет хитрость и казуистику Яго.

Шекспир видит новое общество не со стороны его разумности, а прежде всего со стороны отчуждения и измелчания человека, т. е. с позиций ренессансного искусства. Отсюда — трагедия. Сервантес уже равно (с юмором и доверием к объективному процессу жизни) видит истину, красоту и узорность и прошлого, и будущего. Потому он создает художественное произведение, уникальное по многозначности его художественной идеи, по бесконечным возможностям внутреннего взаимоотражения его элементов.

В трагедии французского классицизма новое общество предстает уже в своих устойчивых формах. Вначале, у Корнеля, — действительное равновесие взаимных требований личности и общества. У Расина же общественный долг предстает бесчеловечным отчуждением. Но если отчуждение критиковалось у Шекспира из прошлого — через ренессансную личность-универсум, который сам есть общественный человек, то у Расина оно критикуется возникающим частным индивидом. Индивидуализм последнего носит пассивный, страдательный характер: он лишь стремится отгородиться от жестоких требований общества, уйти в себя, тогда как индивидуализм героев Шекспира носит активный характер: они стремятся преобразовать мир по мерке своей личности. Впервые именно у Расина на смену активному и боевому гуманизму эпохи Ренессанса возникает *гуманность* как требование сострадания, сочувствия человеку, который стал уже мал.

Если в художественной концепции Шекспира главное — живое ощущение исторического процесса, широкий охват человеческой истории: переход от эпического полупатриархального единства личности и общества к обособлению и максимальному развитию личности, а затем столкновение человека-титана с условиями нового мира, то во французском классицизме XVII в. мир уже предстает стабилизовавшимся, перед нами относительно устойчивое равновесие. Напряжение, действие, которое возникало в трагедии Шекспира от стремительной смены состояний мира, т. е. выступало в прямой форме движения, здесь должно проявиться внутри одного стабильного состояния мира. На место движения выступает противоречие, которое и есть превращенная форма существования движения в моменты относительного покоя, что прямо определяет тип художественной идеи и образа.

«Наши добродетели чаще всего оказываются замаскированными пороками», — гласит одна из максим Ларошфуко. Мысль основана на рассечении видимости и сущности явления, та обнаружении в его глубине противоположности. Мы уже в балладе Франсуа Вийона столкнулись с подобными же противоречиями мышления. Но тогда это была еще во многом условная игра — и рядом с безличностью высказывания (этикетность, заданность самой формулы: «От жажды умираю у фонтана») противоречие фиксировалось как мое единичное состояние: «Я умираю...». У Ларошфуко парадокс введен в ранг всеобщей истины. И если до сих пор истины могли еще высказываться в положительной, однозначной форме, вроде правила: «Делай добро и оно принесет тебе благо», то Ларошфуко пишет: «Мы часто делаем добро, чтобы получить возможность безнаказанно делать зло». Здесь сам афоризм построен так, что в нем утверждение переходит в отрицание. Это — чистая антиномия, и то, что будет потом понято в немецкой философии (Кант, Гегель) и сознательно применено в искусстве (Шиллер, Достоевский, строившие свои произведения как движение антиномических ситуаций), в классицизме выступает как один из главных художественных принципов.

Но этот принцип не отпущен на свободу, а подчинен требованию классического единства и непременно достигаемой гармонии. Отсюда — равновесие, симметричное (т. е. внешняя, количественная гармония) соотношение противоположных сторон, производящее в общем впечатление статичности при том, что внутри каждого произведения идет непрерывное превращение ситуаций: герой, бывший правым в одной сцене, непременно в последующей уже оказывается виноватым, затем каким-то действием он вновь обретает правоту, однако в следующей сцене непременно обнаруживается несправедливость этого деяния в другом отношении. Так совершается непрерывное и главное — *равномерное* колебание чаши весов. Такая равномерность обнаруживает четкую рассудочную логику, план в построении, схему силлогизма, преднамеренность, так что можно заранее предвидеть разворот событий. Неожиданностей здесь нет, — они преду-

смотрены. Как же при таком тесном сцеплении и почти отождествлении логики силлогизма с «логикой» художественного образа произведения классицизма XVII в. смогли все же быть художественными, хотя в каждом из них словно заключен логический трактат о какой-либо человеческой страсти или ситуации?

Это могло произойти, потому что сам рационализм XVII в. имел эстетический характер. Рационализм XVII в. выражал идею абсолютной монархии в тот период, когда она носила прогрессивный характер, ибо представляла собой единственную тогда силу, способную обуздать стихию, хаос, анархию феодальной раздробленности и сепаратизм, которые противоречили интересам нации в целом. Естественно, что эта сила предстала прекрасной, светлой и благоприятной человеку в целом. Недаром такая влюбленность в логику и однозначную правильность мышления слышится в «Поэтическом искусстве» Буало, где сквзит полная убежденность не только в возможность, но и в абсолютную необходимость «алгеброй гармонию поверить». И тогда усиление момента сознательности не парализовало творческую способность, но давало ей внутреннюю организацию и самодисциплину, а художественным идеям и образам — единство и законченность. Тассовский принцип единства многообразия и согласованности частей «разногласным согласием» стал теперь основным звеном художественного развития, хотя единство, правда, осуществлялось уже во многом за счет многообразия (ср. Пушкин о Скупом Мольера в сравнении с Шейлоком Шекспира).

Та морализация, которая потом перерастет во внешний, мертвенный, рассудочный дидактизм, в искусстве XVII в. носила эстетический характер, ибо нормы общественной морали вытекали как внутренний позыв крупной личности, еще способной к самоопределению и выбору.

Характер образа человека в искусстве XVII в. прямо обусловлен тем, что личность принимала точку зрения общества и смотрела на себя со стороны. В Ренессансе способность рефлексии еще не выработалась. Она рождается тогда, когда человек оказывался так ограниченным со стороны общества, что вынужден был увидеть себя не односторонне, а глазами другого. Собственно, вообще увидеть себя можно только избрав точку и критерий вне себя. Вот почему искусство Ренессанса субъективно творилось как самовыражение человека, т. е. прямая деятельность, а не его самопознание. Объективно в нем, разумеется, содержатся величайшие открытия в познании мира и человека.

В классицизме в точке зрения общества была обретена платформа для рефлексии, для познания человека, возникло как бы зеркало, которое начало отражать его образ. Естественно, что человек стал отражаться в литературе принципиально иным способом: он предстал не сам по себе, а как разновидность, *тип*. Типизация как классификация людей глазами общества, как его познавательная работа, впервые возникает в искусстве именно в классицизме. С точки зрения общества индивид предстал не объемно, а плоско, не в своей самодовлеющей целостности, а абстрактно, в каком-либо одном определении. Здесь уже отражается принцип разделения труда. Если в общественном производстве человек общезначим, выполняя ту или иную одну функцию, которая ему задана извне, подобно этому и человек предстал носителем того или иного свойства: скупой, мизантроп и т. д., — т. е. он теперь — уже не внутренний комплекс свойств, а материал, в котором воплощаются общественные отношения, они дают ему форму и содержание со стороны, распределяют ему пороки, добродетели. Персонаж классицистической трагедии тоже не индивидуальность, а носитель той или иной формы противоречия между долгом и чувством.

Позднее, в XVIII в., когда Дидро и Лессинг вновь переместят объектив искусства на точку зрения индивида, мир начнет сгущаться вокруг него как *его среда* и сам он предстанет в относительном многообразии. Однако

и там личность будет определять себя глазами общества отчуждения, которое как раз в XVIII в. сделает решающие шаги к своей зрелости. Многообразие предстанет не организмом, а комплексом плоскостных измерений: те же односторонние классификаторские абстрактные определения рассудка, но соединенные тем, что их носителем (т. е. содержание свойства опять-таки дано со стороны) является одно лицо. Но об этом ниже.

Место имени, которым человек обозначается, хоть и бессодержательно, но по крайней мере не односторонне, занимает однозначная характеристика (значащие фамилии: Простаков, Мороуз (Morose) — «Угрюмый» в комедии «Эписим» Бен Джонсона) и т. д. «Когда одна единственная страсть так сильно овладевает человеком, — писал Бен Джонсон в прологе к комедии «Всяк вне своего права», — что все его желанья, мысли, чувства в один поток сливаются неразлично, мы можем говорить о настроении (humour)»⁴⁰.

Теория «юмора» (humour — одностороннее активное состояние души) Бен Джонсона, при внешней схожести, принципиально отличается от теории «нрав» Менаандра, выдвинутой им в конце классического периода греческой литературы. В конце комедии «Третейский суд» старый дядька героя Онисим излагает его тестю Смикрину свое понимание соотношения человека и воли богов.

Так у богов есть время (так ты думаешь),
Чтоб каждый день для человека каждого
Добро и зло держать в запасе...
Нрав они вселили в нас
Начальником. Внутри он. И одних вконец
Калечит, если худо обращаться с ним,
Других щадит и милует. Наш прав — наш бог.
Повинен он и в счастье, и во всяком зле.
Его старайся улажить, ни глупостей
Не делая, ни дел дурных. И счастлив будь.

Когда полис (воля заботливых богов) стал распадаться, и «боги», как учил Анаксагор, стали равнодушны к человеку, у человека явилась потребность обрести стержень, положительную определенность внутри себя, свой компас. «Нрав» — и есть это средоточие человека, его центр тяжести.

В XVII в., напротив, только сложилось целое, во всем со стороны определяющее поведение человека, отводящее ему определенное место в жизни и определенные возможности действия. Человек дается так, как он выглядит со стороны, — субъектом познания выступает общество. Оно единственное — объемно и обладает полнотой определений. Индивиды же обращены к нему гранями, плоскостями. Универсальный ренессансный человек «вгоняется» в односторонность. В отличие от Шекспира, у которого она есть страсть, т. е. внутреннее одностороннее сосредоточение объемного характера, его могучее самоопределение, дело его воли, у классицистов односторонность предстает пассивно как пристрастие, чудачество (Бен Джонсон), не ставшее, а от рождения присущее человеку (Шекспир занят проследиванием рождения страсти), т. е. нечто заданное, предопределенное.

Поэтому применительно к героям и комедий, и даже трагедий зрелого классицизма уже нельзя говорить о страсти. В этом смысле показательно, что у Бен Джонсона, осуществляющего его более раннюю ступень, «юмор» есть более активная односторонность человека, проявление его воли-пристрастия. А «докучные жеманницы», «мизантроп» и т. д. — уже не страсти, а отведенные обществом людям формы их проявления. Человек выступает как марионетка своего порока или добродетели.

⁴⁰ См. «История английской литературы», т. 1, вып. 2. М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 83.

ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ ПЕРЕХОД ОТ ПОЭЗИИ К ЛИТЕРАТУРЕ

При характеристике эпохи Просвещения особенно важно помнить, что ни в одну предшествующую эпоху не была столь велика роль передовых общественных идей, мыслей для всего хода истории, так что тогда даже родилась иллюзия о том, что «мнения правят миром», иллюзия, содержание которой прекрасно раскрыл Г. В. Плеханов в своей книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю».

Эта мысль — ложна как объяснение истории, но исторически она была в высшей степени плодотворна, ибо побуждала людей к активному преобразованию жизни на основе идеала. Просветительство было тем движением в сфере мысли, которое объективно выражало поднимавшийся снизу натиск третьего сословия на все установления феодального строя. Без такого движения в сфере мысли не могло бы совершиться последующее практическое преобразование общества.

Основным оружием века Просвещения служил разум. Разум — категория гносеологическая так же, как и художественный образ. И для того, чтобы выяснить особенности и природу последнего, необходимо сначала рассмотреть, каковы их, весьма сложно складывающиеся в эту эпоху, отношения друг к другу.

В XVIII в. литература претерпевает такие кардинальные преобразования, которые позволяют назвать его веком подлинной революции в литературе. Только теперь мы можем говорить о собственно литературе, а не о поэзии. Недаром предшествующие теоретические размышления о литературе назывались поэтиками, а ныне эти размышления — у Дидро, Лессинга, Гете и других — носят общестетический характер и трактуют проблемы, составляющие фундамент теории литературы.

В XVIII в. на первый план выдвигается проза, которая, как скажет потом Пушкин, требует мысли и мысли. Пластический, чувственный принцип организации мышления, в общем царивший до сих пор, сменяется более абстрактным, духовным, рационалистическим. Художественный образ становится художественной мыслью, идеей и встает в более близкое соседство с отвлеченно-логической мыслью, рационалистическим мышлением, разумом.

Это объясняется сложной, двойственной природой просветительского разума, тем, что его идеи и идеалы были идеями и идеалами подымающей буржуазии, когда она выступала и имела историческое право выступать от имени всего человечества. «Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив... они совершенно искренно... не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»⁴¹.

Конкретно-историческое, ограниченное содержание всех тех идей и идеалов, которые просветителями воспринимались вечными, всеобщими и бесконечными, выяснилось лишь в следующую историческую эпоху. «Мы знаем теперь, — писал Энгельс об объективно-историческом содержании века Просвещения, — что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии, что вечная справедливость нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что равенство свелось к гражданскому равенству перед законом, а одним из самых существенных прав человека провозглашена была ...буржуазная собственность»⁴². В применении же к XVIII в. факт остается фактом: пока новое буржуазное общество

⁴¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, стр. 473.

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 17.

выступало в виде тенденции, а не сложившейся формой, его идеи и идеалы, его разум во многом совпадал с гуманистическими идеалами искусства, образа, исходящего из интересов человека и его гармонического развития.

Просветительский разум выступает как разрушитель и отрицатель наличных общественных отношений и соответствующих им духовных и моральных ценностей. Энгельс так писал об этом: «Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилом всего существующего...»⁴³

Такое понимание роли разума было не только исторически неизбежно, но и исторически плодотворно. Не почувствуя себя разумом властелином мироздания, неизвестно, дерзнул ли бы он произвести великую чистку общества и сознания, которую проделал XVIII и начало XIX в. и в ходе которой было развернуто, а во многом впервые обнаружено величайшее богатство и мощь человеческой мысли.

Прежде всего идеологии этого — тогда восходящего — общества нужно было вытеснить, или во всяком случае значительно оттеснить, предшествующего хозяина и претендента на бесконечность — бога, чтобы общество уже один на один противостояло природе, без посредников, не отвлекая ум химерическими образованиями. Впервые собственно само понятие природы появляется тогда в чистом виде. И общество, став для человечества единственной его собственной природой, начало отождествлять свои законы с природными, а природные — со своими. Отсюда в объяснении общества — идеи естественного права, естественного человека, принцип соответствия во всем природе человека, игравшие такую большую роль в просветительской философии и искусстве. Этой великой просветительской идеей естественного человека и обеспечивалось эстетическое содержание литературы XVIII в. и вместе с тем именно в ней обнаружилась вся глубокая противоречивость идеалов Просвещения.

Искусство и художественное сознание только по началу идут в XVIII в. рука об руку с восходящим буржуазным обществом, — пока несомое буржуазными отношениями отчуждение могло еще легко приписываться прошлому и выступать под формами чувственности и феодально-понимаемой свободы индивида: как развращенность и произвол (ср. обличения развратных аристократов у Лессинга, Ричардсона, Вольтера и др.). Но чем более явственной становилась сущность вызревающих в недрах старого феодального общества новых буржуазных отношений, тем более страстной становилась апелляция за поддержкой и опорой к природе, к идеалу естественного человека, что было по своему истинному, не осознаваемому просветителями содержанию величайшим разоблачением как раз капиталистических отношений, доводящих до абсолютного извращения природу человека.

Именно потому столь революционно звучали размышления Руссо о том, что дивилизация и прогресс пауков не способствовали очищению нравов и что человек не стал лучше с тех пор, как над природой вознеслось общество. Сентиментализм и чувствительность, возникшие во второй половине века, были уже вполне оформившимся бунтом человеческого естества против нарождающегося общества отчуждения. Однако эта далеко не до конца осознанная, но очень далеко идущая в своей тенденции критика не только наличных отношений феодального общества, но и еще скрытых под многими покровами, необнажившихся, буржуазных отношений — присутствует во всех лучших произведениях литературы Просвещения: у Свифта, Лесажа, Вольтера, Дидро, Фильдинга, Смоллета, Бомарше и др. Все боль-

⁴³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, стр. 16.

шие писатели XVIII в., так или иначе, выступали в своем творчестве с позиции «естественного человека».

Писатели XVIII в., даже на ранних этапах Просвещения, стихийно, неосознанно (и, конечно, непоследовательно) выступали в своем творчестве против нарождающегося буржуазного общества, угадывая его страшную, античеловеческую природу. Таким образом, именно с века Просвещения перед литературой встает задача постижения скрытой, невыявленной сущности общественных отношений, которая играет для судеб человека и человечества большую роль, чем его наличное состояние. И именно потому, что искусство должно было раскрывать не только наличное, но и нарождающееся состояние мира и вырабатывать свою точку зрения на него, т. е. ориентироваться в еще невиданно-сложной и противоречивой обстановке, в нем намечается та перестройка и вырабатывается та напряженная «мыслительность», о которой мы говорили в начале раздела.

Под воздействием новых условий жизни и тех специфических, чрезвычайно противоречивых и сложных отношений, которые сложились между художественной мыслью и разумом, в искусстве совершалась глубокая внутренняя перестройка. XVIII век — это век экспериментов. Если в эпоху Возрождения смешение и ломка всех форм и жанров осуществлялись стихийно, то теперь они осуществляются совершенно осознанно. Каждый новый шаг сразу осмысливается. Фильдинг непрерывно ведет эстетические беседы с читателями. Литературность — в смысле наполненности сознания авторов и даже героев предшествующими литературными образцами и непрерывное отмежевание от них — характерная черта содержания литературы XVIII в. Вспомним письма Сен-Пре из Парижа («Новая Элоиза» Руссо), «Вильгельма Мейстера», который являет собою непрерывное обсуждение эстетических проблем и т. п.

В этом брожении совершенно отчетливо выявляется одно общее направление. Оно состоит (как отчасти уже отмечалось) в превращении поэзии в собственно литературу, которая сопровождается становлением жанра романа как основной и сквозной литературно-художественной линии XVIII в.

Литература — это искусство для чтения, которое осуществляется в одиночестве. Созданный ею мир образов живет не чувственно, во плоти, а в воображении, в духовном представлении. Даже звучание слова в прозе практически не предполагается: попробуем представить себе тот диалог, который ведется в переписке Юлии и Сен-Пре, устно произносимым, чтобы нам сразу стала очевидной невероятность этой идеи: не по внешней возможности, т. е. медленности произнесения сравнительно с чтением, а по внутреннему своему заданию роман предполагает исчезновение всякого чувственного посредства между воспринимающим и миром образов. Правда, есть много всяких переходных форм: интонация шуточной беседы, в которой Фильдинг-рассказчик ведет повествование, — есть еще след устности (то же — формы писем, записок, дневников, будто бы найденных писателем), — и от этой формы чувственности литература никогда и не отказывается: ведь чувственность, пусть уже лишь воображаемая, т. е. в форме, присущей именно литературе, — условие, необходимое для искусства.

Как бы ни был противоречив и сложен процесс развития буржуазного романа на более поздних стадиях его развития (трагизм художественной позиции Флобера, его демонстративного и нарочитого «эстетизма», когда пошлая буржуазная действительность иллюзорно преодолевается в «стиле», тщательной отделке фразы — именно потому столь тщательно, что художник не видит путей реального преодоления буржуазной прозы), в XVIII в., когда складывался жанр современного романа, он выступал прежде всего со стороны своего универсального могущества в охвате и познании жиз-

ненных явлений. Он явился искомой XVIII в. и необходимой для него формой искусства, которая безгранична по своим возможностям и может воссоединить «меня», опраниченного узкой сферой жизни индивида, с человечеством в его прошлом, настоящем, будущем, с людьми и нравами всех стран, любого уголка земного шара и вселенной.

В XVIII в. реализовалось, наконец, глубокое предвидение Тассо, который писал, полемизируя с Аристотелем, что для нового времени, специфическим и более высоким и всеобщим жанром является не трагедия, а эпос и ссылался при этом на «Божественную комедию» Данте. И он был прав, так как бесконечность (именно она открылась новому времени в отличие от античности) могла быть освоена лишь в формах воображения. Теперь, учитывая перспективу XVIII и XIX вв., можно задним числом увидеть уже в видениях тот «конкретно-всеобщий» жанр, который явился прообразом новой стадии художественного сознания.

До XVIII в. роман считался низким жанром литературы — развлекательным «чтивом». И такое мнение о романе (кроме «Дон Кихота», разумеется) в общем было справедливо, ибо высокие проблемы бытия решались в лирике, эпической поэме, трагедии, даже комедии, а фавль, повеллы, их ожерелье — плутовской роман охватывали частные стороны жизни со стороны ее эмпирической поверхности. В них господствовало не сознание, а факт, случай; жизнь представляла калейдоскопом случаев, не осмысленных в целое. Путь к их объединению — в их сосредоточении вокруг одного лица и в их превращении в его индивидуальный опыт, пронизанный его личностью.

С внешней стороны это уже делалось в плутовском романе, с внутренней — было достигнуто во «Фьяметте» Бокаччо. Вдумаемся, в чем принципиальное отличие «Фьяметты» от того же «Декамерона» и даже плутовского романа. Дело здесь не только в том, что все эпизоды сосредоточены вокруг одного лица; главное в том, что они все перенесены в сферу воображения. С Фьяметтой ничего не случается. Ничего не случается в реальности и с ее возлюбленным, которого она ожидает. Все действие перенесено в сферу предположений, где предполагаемые случаи и действия обсуждаются рефлектирующим сознанием. Фьяметта предполагает, что могло бы случиться с ее возлюбленным, и представляет с живостью, вызванной страстью, — картины и случаи его жизни, то, как его задерживает больной отец; то, как он попал в плен к разбойникам; то, как потонул в бурю; то, как ждет, пока растает снег и весенние потоки уменьшатся, чтобы перейти их вброд, — и, обсуждая это, изливается в своих чувствах. Здесь принцип лирики впервые перенесен в эпос, и действия и происшествия существуют уже не объективно, а есть функция настроений и мыслей героини. Лирическое стихотворение здесь смогло словно развернуться в роман, в частности благодаря уже осуществленной Данте постройке всего мироздания из внутреннего видения индивида.

Но на первых порах личностное, субъективное видение мира кажется аномалией, невероятным. Чтобы во внутренний мир человека переключить мир объективный, нужно внешнее условие: сон, во время которого бог влагает в его сознание видение бытия (апокрифический жанр видений, «Комедия» Данте); иллюзионизм, помешательство (бредовое состояние Дон Кихота). При этом само помешательство и видение, внушенное богом, — есть метафора мощи индивидуального сознания, ставшего микроскопом, бесконечностью; анекдот о безумце ценен не как рассказ о невероятных приключениях, — он становится лишь приемом, отправной точкой, оправдывающей конструирование мира через индивидуальное, субъективное сознание. И то, что анекдот здесь не цель, а средство, обнаруживается тогда, когда осмеиваемый иллюзионизм героя вдруг оказывается носителем высшей реальности, а прозаическая действительность тем самым оказывается мнимой.

Таким образом, произошло слияние перипетий внутреннего мира: мыслей, чувств (лирика) с объективными ситуациями-приключениями, в которых, как можно увидеть уже по античному роману, отлились во внешнюю форму перипетии трагедии. В XVIII в. эти законченные сюжетные схемы приключений (сказки, новеллы, рыцарские романы и т. д.) начинают размываться субъективным сознанием. Если из лирики в них шло индивидуальное мировосприятие, то из трагедии и комедии — высокая общественная проблематика.

В самом деле, многие романы XVIII в., по сути, представляют собой непрерывный диалог, перенесенный лишь со сцены в сознание. Чистейшим выражением этого явился роман в письмах (Ричардсон, Руссо). Диалоги Дидро, бесконечные беседы в «Тристраме Шенди» и «Вильгельме Мейстере» отражают эту переходную ступень литературы. В «Хромом бесе» Лесажа можно просто как бы осязть то превращение, которое происходило в XVIII в. со старым плутовским романом, новеллами Возрождения. Внешне многое похоже в нем на того же «Декамерона». Есть рамка: бес и студент рассказывают и обсуждают разные случаи, эпизоды. Сами эти эпизоды очень напоминают сюжеты анекдотов фэбльо. Но есть «маленький сдвиг», который принципиально меняет дело. Благодаря тому, что бес снимает крыши и стены с домов, все рассказываемое предстает как настоящее, сию минуту совершающееся, — реальная жизнь превращена в сцену, а читатель выступает в роли зрителя.

В то же время читатель выступает и созерцателем и судьей виденного, непрерывно думает и рассуждает одновременно с представлением, ибо сами эпизоды не просто забавные и увлекательные происшествия, а пронизаны философской идеей противоречия видимости вещей и их сущности. Вот, например, характерный разговор между студентом и Асмодеем: «Хотя история, которую вы мне рассказываете, очень интересна, но то, что я вижу, мешает мне слушать вас так внимательно, как я бы этого хотел. Я вижу в одном доме хорошенькую женщину, которая сидит между молодым человеком и стариком. Они, видимо, пьют очень вкусные ликеры, и, покуда старик целует молодую даму, эта мошенница за его спиной дает целовать свою руку молодому человеку, который, вероятно, ее любовник».

— Совсем наоборот, — объяснил Хромой. — Молодой — ее муж, а старый — любовник. Этот старик важный господин, он — командор военного ордена Калатрава. Он разоряется на эту даму, муж которой занимает маленькую должность при дворе. Она расточает ласки старому поклоннику из расчета и обманывает его из любви к мужу».

Студент рассуждает по логике «доброе старое времени» — еще в Ренессансе жившей логике тождества: зедь, в самом деле, естественно предположить, что хорошенькая женщина ловко обманывает старого ревнивца с молодым любовником. Но в том-то и дело, что в капиталистическом обществе все отношения переворачиваются и обычной оказывается «иррациональная» логика противоречия, а обычная логика здравого смысла — нефройтной. И в качестве поводыря нужен именно бес (а потом Мефистофель), чтобы обнажить перед наивным земным человеком «мистику буден». Если раньше все волшебные силы исходили прежде всего из природы или переходили с нее в общество, то теперь оказывается, что самое их неисповедимое бытие — в социальном мире отчуждения, среди самых, казалось бы, привычных вещей. Романтизм непосредственно выразит эту «мистику», а реализм — под формой буден и в этом смысле явится прямым продолжением литературы XVIII в.

В романе Лесажа мы видим, как исчез интерес к рассказу ради рассказа: сюжет, который мог бы быть так ярко и сочно развернут в повелле Ренессанса, теперь изложен сухо, свернут почти до словесного каламбура. Зато интерес перемещается на активную внутреннюю работу сознания чи-

тателя. Вместо непосредственного прохождения героя через мир, вместо сюжетной динамики — перенос динамики в душу человека. А в обсуждениях эпизодов Асмодеем и студентом угадывается прообраз будущей активной роли рассказчика в романе, его бесед с читателем, лирических отступлений.

Как только рассказ лишился однозначного смысла (как этот же сюжет трактовался бы в повелле Возрождения) открылась возможность бесконечных ракурсов освещения этой ситуации. Возможен сентиментально-этический акцент: вот самоотверженность женщины! — она идет даже на потерю «чести» во имя любимого («Простодушный» Вольтера: м-ль де Сент-Ив отдается могущественному сластолюбцу, чтобы спасти своего возлюбленного Гурона); возможен критико-обличительный акцент: гнусный командор, пользуясь своим служебным положением, оскверняет и т. д.; возможно обличение хищничества молодых (ср. Достоевский «Дядюшкин сон») и т. д.

Главное, что найден новый принцип, который явился основой реализма в искусстве: через отображение поверхности жизни, ее будничной формы сделать явной внутреннюю сущность, идеал. Пока этот принцип не был найден, искусство находилось в состоянии его беспрерывных исканий. Одна из линий этих исканий проявилась в объединении в одно произведение или вокруг одного лица многих приключений (ступенчатое нарастание мотивов, о котором писал В. Шкловский, как о закономерности строения крупной формы романа). Мы видим здесь неосознанно действовавшее стремление проникнуть в сущность жизни через просто количественный охват всех ее явлений. Отсюда «роман старинный» — «отменно длинный, длинный, длинный». Вспомним многотомные опусы мадам де Скюдери, Ричардсона и т. д.

Однако количественный момент ничего не решал, ибо количество эпизодов не подвигало к уяснению сущности жизни. Вот почему, когда, наконец, найден был этот новый принцип — просвечивание любого одиночного факта, случая жизни через ее глубинную сущность, — поиски формы прозаического повествования, порождавшие эти чудовищные «количественные» образования, пришли к концу. Теперь повествовательное произведение вновь, как и фábль, могло быть маленьким, охватывать один случай — и в то же время отражать всю жизнь.

Отсюда путь к повести, рассказу, «новой» повелле, которые мы и встретим уже в литературе XIX в. — от романтиков до Чехова.

РОМАНТИЗМ

Романтизм многослоен. Липо ему придает, конечно, французская революция 1789—1794 гг., но для Англии, например, особое значение имел промышленный переворот, поставивший на место человека машину и в тенденция отрицающий человека за ненужностью (бунты луддитов). Следовательно, в Англии особо остро начало ощущаться капиталистическое отчуждение. Подобной остроты не было во Франции, которая в течение двадцати лет не столько думала и писала, сколько действовала. После века «думания» с особой радостью ощутило человечество, что мысль — это не все, что выше ее — действие, деяние: «В деянии — начало бытия», — скажет в «Фаусте» Гете, в то время как в XVII и XVIII вв. полагали: «мыслью — следовательно, существую» (Декарт).

Открытие действия как начала бытия легло в основу немецкой классической литературы, музыки и философии. Немцы в этот период передумали за всех и претворили практические преобразования XVIII в. в мысли и художественные образы. Ритм преобразующей деятельности человечества зазвучал в симфониях Бетховена, а в философии Гегеля впервые мироздание и человечество предстали как история, процесс, деяние.

В этот период мы имеем два основных типа искусства и литературы: немецкое синтетическое искусство Гете — Шиллера, Моцарта — Бетховена, с одной стороны, — и романтизм. Синтетический характер немецкой литературы рубежа XVIII—XIX вв. объясняется, как последующий синтетический характер русской литературы XIX в., во-первых, их «сгущенным» историческим развитием, а во-вторых, тем, что литература в этих странах, лишенных политической свободы, была единственной трибуной, куда уходили общественные силы нации. Сходство России с Германией в этом отношении выявил еще Чернышевский в своей глубокой работе о Лессинге.

В силу того, что историческое развитие Германии после реформации и крестьянской войны, в XVI—XVII вв. и первой половине XVIII в. было задержанным (раздробленность страны и т. д.), в ней, во второй половине XVIII в., разом решались те литературно-художественные задачи, которые в Англии и Франции были распределены во времени от Ренессанса до Просвещения. В самом деле, Германия не пережила так полно Ренессанс, как Италия, Франция и Англия. Вот почему в индивидах «Бури и натиска», а далее в героях Шиллера и «Фауста» Гете слышится ренессансный человек-универсум, а в «классицизме» Гете и Шиллера немецкая литература впервые по-настоящему проходила художественную школу античности. В этот же период Германия решала сложнейшие проблемы века Просвещения. И, наконец, предреволюционная атмосфера в Европе и сама французская революция, сдвинувшая с места слежавшиеся тысячелетние пласты общества, — все это породило особый накал и глубину немецкой мысли и искусства.

Более непосредственно связан с началом XIX в. романтизм. Основная его заслуга в художественном развитии человечества заключается в том, что он, после того как философия устами Гегеля подписала искусству смертный приговор, не только отстоял необходимость искусства для жизни, но и выявил некоторые из тех его специфических черт, которые получают дальнейшее развитие на последующих исторических этапах.

По своему содержанию искусство становится отныне бунтом общественного человека против отчуждения и превращения человека — великого по своему призванию — в частного индивида. В этом реальное содержание романтической теории «гения». При этом искусство мятешно уже самым фактом своего существования внутри общества наживы и чистогана: оно наводило людей на мысль, что есть более высокий смысл и польза жизни человека, чем быть машиной или денежным мешком, что есть такая высокая и свободная форма самодеятельности человека, как труд — наслаждение и творчество.

Вот почему, понимали это сами писатели или не понимали (за исключением Шелли, романтики этого не понимали), искусство становилось прообразом того типа творческого труда — наслаждения, а художник и образ романтического героя — прообразом того типа цельного, гармонического человека, которому нет предела ни на земле, ни в космосе (ср. «Каин» Байрона) и который реально осуществится в будущем. Романтическое «бегство от действительности», уход в прошлое или будущее, мир мечты, идеала есть возвращение человеку в сознании той истинной действительности и его призвания, которые были отняты от него в буржуазном обществе. По содержанию этот искомый идеал могли относить к прошлому: к античности (как Гельдерлин, Ките) или к национальному патриархальному укладу средневековых ремесленников и крестьян (как у немецких романтиков). И это естественно, так как, когда установился строй отчуждения, размолотый им уклад патриархальной, но более человеческой жизни предстал в ореоле красоты. И нужно было, как Шелли, обладать передовой философской мыслью, чтобы увидеть идеал в будущем: художественная идея «Прометея раскованного» как раз прямо

перекидывает мост от прошлого золотого века — античности — к будущему.)

Деление романтизма на реакционный, революционный, прогрессивный, либеральный, умеренный и т. д. — конечно, имеет смысл, так как высказываемые идеи небезразличны для содержания произведений. Но, с другой стороны, не следует и преувеличивать значения этого деления, ибо оно совершается не на основе анализа специфического художественного содержания произведений романтиков, а чаще всего на основе их отвлеченных высказываний и теоретических рассуждений. Вот почему можно говорить о романтизме как о едином эстетическом явлении, хотя внутри себя расчлененном и многообразном.

[Самым сложным вопросом в объяснении романтизма является его отношение к Просвещению, разуму, его подчас иррациональность, культ интуиции и т. д. Французская революция, нафосом которой было действие, реальное преобразование жизни, открыла человечеству после века размышления и систем творческое величие и красоту чувственно-практической деятельности. И в романтизме искусство выступает преимущественно не как изображение и познание, а как выражение: отсюда лирика, и поэзия, а не эпос (проза) является специфическим для романтизма родом литературы. В самом деле, главным в эмоциональном строе человечества в эпоху французской революции и наполеоновских войн было радостное чувство того, что ничего нет застывшего — старое рушится, нового еще нет, т. е. вещи утратили стабильность и устойчивую форму (а они необходимы для отображения и познания), — и существенным и общеинтересным представлялась не внешность окружающего мира, а внутренняя работа преобразования, деятельности, совершавшаяся в нем, которая являла собой нечто единственно устойчивое. А мы еще по древним синкретическим действиям помним, что в искусстве первым представителем труда, деятельности выступает ритм. Если для относительно стабильной действительности века Просвещения главным казалось точное слово, мысль⁴⁴ («в начале было Слово», — начинает рассуждать Фауст, отражая в этом ходе своей мысли просветительскую ступень сознания), то теперь главным является максимально яркое выражение переживания и чувство свободы и власти надо всем.

Вот почему из искусств на первый план, рядом с литературой, выступает музыка: ни в живописи, ни скульптуре, ни архитектуре времени Бетховена нет конгениальных его симфониям произведений. Не случайно Гофман пишет музыкальные новеллы. Если ранее ближайшим для литературы искусством представлялось изобразительное и их различали по способу их подражания, изображения вещей, — теперь как ближайшее литературе искусство воспринимается музыка и они различаются по способу выражения общего ритма бытия и внутреннего мира человека⁴⁵.

Классицисты чувствовали ритм в стихе не музыкально, а как размер, т. е. внешнею организующую слова форму, пластическую форму времени и слова. Романтики остро ощущали в ритме стиха внутреннюю пульсацию души. Отсюда их блестящие открытия в размерах: белый стих, перебой, прихотливая перемена размеров. Байрон в «Манфреде» чередует белый стих с рифмованным, внезапно переходит с одного размера на другой.

⁴⁴ Декарт надеялся избавить человечество от заблуждений точным определением значения слов.

⁴⁵ Наибольшая радикальность и третьесловный демократизм Руссо среди просветителей XVIII в. выразились и в том, что из них один Руссо впервые понял музыку как искусство нового времени (он ведь был и композитором, и теоретиком музыки). Лесслиг же, глубоко проникший в природу литературы и живописи, и не подозревает о том, что музыкальное сочинение может иметь свой смысл вне текста и не допускает, что оно может строиться на столкновении противоположных тем (а это есть основной принцип симфонизма).

В стихотворении Шелли «Людям Англии» четкие, рационалистически ясные словесные построения, которые вполне могли быть и в XVIII в., пронизаны таким током ритма, который в XVIII в. немалозначим.

Таким образом, так или иначе именно музыку революции слышали романтики. При этом в сфере музыки между глубинным движением действительности и отдельным человеком не вклинивался посредник — личная форма окружающей действительности — и рассуждение не вставало представителем сферы необходимости в сознании. Романтизм вновь, как и Ренессанс (но в отличие от Ренессанса здесь это уже делается сознательно, намеренно), исходил из возможности прямо соотносить человека как личность с человечеством в его бесконечном движении. Отсюда то типичное для романтика ощущение себя гражданином мира, вселенной (таков Байрон), выявляющим в своей душе голосам всех народов и времен, а с другой стороны — индивидуализм, ибо такой человек не мог тогда опереться ни на одно существующее общество и должен был иметь силу носить этот великий груз в себе и тем самым демонстрировать негибкую мощь Человека.

Гордое одиночество и мировая скорбь — как раз проявления общественного содержания внутреннего мира этого отдельного человека. Байрону до всего есть дело: и до луддитов и до восставших греков; он смело соединяет вечные образы с самыми злободневными намеками и обличениями. Оплотом свободы, как пишет А. А. Елистратова в своей книге о Байроне, выступает у него то «свободной мысли вечная душа» («Сонет к Шильону»), то «нож Арагона» и «ружья Каталонии» в руках восставших масс⁴⁶. То, что Байрон пламенные излияния своей души излагает в «героическом двустишии», которое в классицизме XVIII в. служило размером «эпических поэм», — показатель и мера расширения души, общенародного масштаба «я» поэта, которое стало монументально-эпическим. Вот откуда пошло то соотношение поэта с человечеством, о котором писал Белинский, утверждая что в «я» великого поэта слышится голос всех людей.

И если в сентиментализме человек пассивно отдавался на волю внешних воздействий и мир был раздроблен на мозаику ощущений и тончайших оттенков чувств, переживаний, мыслей, то теперь они вновь собираются воедино на основе напряженной активной работы индивидуального сознания. Романтизм возвращает литературе ощущение единства мира и человека и пролагает путь к тем их синтетическим картинам, которые дает потом реализм. Но пока это единство выступает не как объективное, а субъективное. Поэтому придает единство произведению и высказываемым в нем мыслям не гармоническое расположение его материала, а лирическое настроение, лирический герой (эта категория только теперь применима в литературе).

А. А. Елистратова пишет о форме сатиры Байрона «Бронзовый век»: «Взятая в целом, поэма обладала единством страстного лирического монолога... Стих, который в XVIII в., у Попа или Джонсона, распадался чаще всего на замкнутые и обособленные афористические куплеты, здесь приобретает бурную стремительность и непрерывность движения. Байрон смело прибегает к обширным перечислениям, к далеко идущим периодам (например, прославленное обращение к испанскому народу, завершающее седьмую строфу, включает в себя период из 17 стихотворных строк, который не кажется тяжелым, так как весь насквозь пронизан целеустремленным движением, проникнут волей к борьбе)»⁴⁷.

Если просветитель и реалист XVIII в. был прежде всего мыслителем, созерцателем жизни, превыше всего ставившим осмысление, то в Байроне — поэте и человеке — воплотился образ мыслителя-деятеля. Его участие

⁴⁶ А. А. Елистратова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 220.

⁴⁷ Там же, стр. 221.

в практической общественной борьбе, речь в защиту луддитов, смерть в Миосолунги в борющейся Греции — это все входит в образ поэта нового времени, который, повинувшись внутреннему критерию своей души, прямо вторгается в жизнь, воплощая в своей жизни идеал человека — не мыслителя только, а деятеля (ср. позднее Рылеев, Петефи, Ботев и др.). Вот почему именно поэт Байрон, а не философ, как Вольтер в XVIII в., стал в начале XIX в. «властителем дум».

Сопоставляя «Памятник» Пушкина с «Памятником» Горация, мы указали на расщепление общества на народ и государство, невероятное для Горация. В XVIII в. третье сословие тоже противостояло феодальному государству, но сознание просветителей исходило, как из аксиомы, из предположения, что разумная форма жизни общества есть разумно устроенное государство. Здесь-то и обнаружилась ограниченность сознания просветителей, которые не могли представить человеческого общежития, не организованного в государстве. И вот лишь после установления на основе французской революции буржуазного государства, которое совсем не оказалось воплощением бесконечной свободной сущности человечества, перед человеческим сознанием (утопический социализм) встала проблема идеального устройства человеческой жизни, которое могло бы осуществляться без государства: прямо, без опосредования, на основе обычая. В структуре современного романтикам общества такого типа отношения жили лишь в народе и прежде всего в крестьянстве, т. е. вне официальной сферы общественных отношений. Вот почему народ и фольклор впервые стали выступать в литературе не бессознательно (и в Рабле и в Шекспире ключом была народная стихия), но как объект особого интереса, на который смотрят со стороны, что уже предполагает отделение «образованного сословия» от народа. Не случайно только с конца XVIII в. (Гердер) начинают сознательно собирать народные песни; фольклор как «наивная поэзия», ставится Шиллером выше литературы как «сентиментальной» поэзии. Литература впитывает в себя фольклор. Народность встает перед литературой идеалом именно в романтизме — и потому, что отделение литературы и фольклора уже не только произошло, но было осознано.

Народ и перед общественным сознанием начала XIX в. — воплощение бесконечного идеала человечества, неистинность воплощения которого обнаружило идеальное государство разума, конструируемое в уме просветителей. Следовательно, и в сфере сознания эта общественная сущность уже могла быть уловлена не в системе основанного на цепи метафизических доказательств просветительского разума, которая, как мы знаем, есть проекция в мышлении отношений общественной необходимости, т. е. буржуазного общества, — а в чем-то ином, в чем конкретно — еще не было ясно: искомая форма сознания лишь вырабатывалась.

Итак, в начале XIX в. разум Просвещения обнаружил и свою ограниченность: живая жизнь оказалась больше и богаче, чем он представлял себе, втискивая ее в прокрустово ложе своих категорий и классификаций. Не представляя в мире ничего, что не могло быть освоено его формальной логикой, разум просветителей выразил этим не только величайшее дерзновение сознания, но и его субъективизм. И, как это ни парадоксально, в иррационализме романтиков, которые знали, что

Есть в мире тьма такого, друг Горацио,
Что и не снилось вашей философии, —

и потому не торопились втискивать явления жизни в прочие понятия, — выразилось доверие к логике самой жизни, а не субъективные о ней представления, выступил пафос объективности. Пусть она не познана, но она есть. Вот передо мною явление. Я еще не могу сказать, что оно такое,

но я ощущаю его движение, ритм, дыхание — передаю это. Вот корень романтической теории интуиции, которая доверяет непосредственному чувству больше, чем формально-логически стройным конструкциям.

Исходя из подобных рассуждений, романтизм ставил перед собой задачу не объяснять жизнь посредством образов, а создавать произведения-образы. Не случайно именно в романтической эстетике (Шеллинг) впервые была высказана мысль о том, что произведение искусства есть «организм». Лишь природа создает организм, в единстве которого заключен источник свободного самодвижения. Подобной же «природной» способностью, считали романтики, одарен художник. Созданное им произведение — «организм» — развивается и после его смерти и открывает из себя людям все новое и неожиданное содержание. Создавая его, художник не осознавал и тысячной доли возможных его толкований.

Если просветители делали своею целью полную сознательность творческого процесса, то романтики славят его содержательную стихийность, — поэт становится органом жизни, которая в нем свободно проявляется.

Пафос многозначности художественного произведения, образа был для романтиков и вообще художников нового времени источником особого творческого восторга.

В произведениях романтиков впервые появляется сознательно творимый подтекст.

Когда Гяур у Байрона говорит:

Мне прозябанье слизняка
В сырой темнице под землею
Милей, чем мертвая тоска
С ее бесплодною мечтою, —

мы не можем, конечно, принимать это его признание за чистую монету. «Прозябанье слизняка» служит лишь мерой необъятности и мужественного величия его тоски — этого креста всечеловеческих страданий, мировой скорби, который он один взвалил себе на плечи.

Оборачиваемость смысла типична для литературы XIX в. Стиль Достоевского весь построен на непрерывном оборачивании смысла и обнаружении подтекста высказывания.

А в XVIII в. писатели, даже Гете и Шиллер, стремятся к тому, чтобы смысл фразы был точен и однозначен, чтобы ее внешнее значение точно выражало ее внутреннее содержание.

«Представление очень затянулось. Старая Варвара уже не раз подошла к окну и прислушивалась. Она поджидала Мариану, свою прелестную хозяйку, которая в этот вечер, в костюме молодого офицера, восхищала в драматическом эпилоге публику». Так начинаются «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете. От чьего же лица, с чьей точки зрения дана эта характеристика Марианы как «прелестной хозяйки»? Как мы узнаем дальше, Варвара есть сводня, совсем не поэтически, а крайне трезво мыслящая. Писатель более позднего времени, который различает уже видение от себя, от персонажа и отвлеченную общую характеристику, написал бы либо просто «хозяйку», без эпитета, либо дал ей эпитет, который характеризовал бы, например, ироническое отношение к хозяйке со стороны Варвары, исходя из ее психологии. Гете же еще просто не видит возможности этого расщепления, необходимости введения разных ракурсов одновременно и дает общезначимый эпитет «прелестная», который однозначно и совершенно бессодержательно (с точки зрения позднейшего эстетического чувства, воспитанного на индивидуализации) характеризует героиню. Если же многозначность и появлялась, как у Фильдинга или Стерна, то она посредством юмора делалась явной для читателя — была в тексте, а не подтексте.

Но что означала эта многозначность образа в конкретной литературно-художественной ситуации начала XIX в.? Многозначность образа была всегда: и в анимистическом представлении — божестве, и в образе Ренессанса. Новое здесь в том, что многозначность вновь появляется после однозначности XVIII в. Эта однозначность определялась тем, что ко всему прилагался единый критерий — разум, т. е. и человек предстал только таким и сам он видел себя таким, каким он выглядел с точки зрения критериев разума — нового общества. И этот подход претендовал на абсолютную полноту понимания.

В искусстве начала XIX в. — уже расщепленность, взаимное отношение и критика трех «субъектов» — исходных позиций видения: народ, общество, личность, — и каждая претендует (и по-своему с правом) на то, чтобы выражать бесконечную сущность человечества. Многозначность образа явилась в этих условиях следствием «многоаккурности», сопряжения в одном образе разных точек зрения, разных плоскостей, в силу чего уже и внутри образа рождается многообъемность. Это породит все многообразие образных форм нового времени, вплоть до полифонического романа Толстого и Достоевского.

Впервые этот принцип был осознан у романтиков. Он предстал то историзмом — у Шелли и Гюго (у последнего внешний исторический колорит), то принципом противоречия и «относительности» (романтическая ирония немецких романтиков). Шелли писал в «Защите поэзии»: «Поэтов называли пророками... Ибо он (поэт) не только напряженно воспринимает настоящее как оно есть и открывает те законы, сообразно с которыми настоящее состояние вещей должно быть организовано, но и видит будущее в настоящем, и его мысли — зародыши цветка и плода позднейших времен» (перевод мой. — Г. Г.). Или в другом месте он пишет о том, что художественные произведения — это «зеркала гигантских теней, которые будущее отбрасывает на настоящее».

Сравним с этим мысли Ф. Шлегеля: «Историк — это пророк, обращенный к прошлому». Или: «Не существует иного вида самопознания, кроме исторического. Никто не знает, что он такое, если он не знает своих товарищей и прежде всего — первейшего товарища, мастера всех мастеров, — гения времени». «Художники через современность объединяют мир прошедший с миром будущим»⁴⁸. Шелли писал о том, что поэзия выражает дух века.

Понятия *современности* и *историзма* рождаются в литературе одновременно: понятие современность — значит понятие ее своеобразие, отличие от других эпох, т. е. осветить ее перспективой исторического движения. И раньше, разумеется, например у Шекспира, все жило ритмом исторических перемен, однако французская революция дала неизмеримо более острое и конкретное ощущение движения истории. Романтический театр Гюго выступил с требованием местного и исторического колорита против антиисторического принципа классицизма, одевавшего античных героев под маркизов Людовика XIV.

Если для Аристотеля, Горация, Буало искусство преимущественно должно обращаться к материалу и сюжетам прошлого, подражать древним, а Шиллер и Гегель считали, что сюжеты прошлого более благоприятны для искусства, так как историческая память уже проделала очищающую работу, сохранив главное и изгладив детали, то не случайно само обращение к прошлому (или к будущему) впервые ощущается уходом от современности именно в романтизме. Следовательно, родилось само чувство современности, раз ощущается уход от нее. А поскольку новое время ощутило пульс истории и преходимость, неповторимость каждого мгновения, данного характера, неизбежно должна родиться потребность фик-

⁴⁸ «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934, стр. 170.

сировать индивидуальность — свою, людей или, более широко, современного общества. В полной мере это осуществит реализм, но путь к этому был проложен в романтизме.

Именно он породил понимание одновременно и относительности и абсолютной ценности человека («этот человек носителен, так как он один из многих, — и в то же время он неповторим, незаменим, и потому есть абсолютная ценность»). В напряженнейшей форме такое видение мира выступит у Толстого и Достоевского. Вспомним бессвязные мысли Андрея перед смертью: невероятность того, «чтобы все это было, а меня бы не было»; или Пьера, который, как безумный, рассмеялся, когда отдал себе отчет в том, что французский конвоир отгоняет его: «меня! Мою бессмертную душу!..» В восклицании Пьера — тот же принцип восприятия мира, который впервые сознательно стал применяться в романтической иронии (у Гамлета, размышляющего над черепом Йорика, он еще применен бессознательно).

Теперь мы подходим к самому сложному типу романтического образа. Он ярче всего выразился в Германии. В Англии применение разных ракурсов историзма имело более простую форму: как прямой историзм (Вальтер Скотт, Шелли) или прямое обращение к современности (сатиры и «Дон-Жуан» Байрона). Это объяснялось открытой формой исторического движения в Англии: там в основном все, что внутри, то и на поверхности. Другое дело в Германии. В ней напряженнейшая внутренняя работа совершалась, казалось, при полной экономической и общественно-политической неподвижности. Историзм здесь, следовательно, мог выступить не в форме открытых изменений, а как внутренняя противоречивость, разрывность неподвижного.

В Германии ощущавшееся остро отчуждение, чуждость общества человеку была как бы комбинированной (как позднее и в России): на феодальное наложилось буржуазное отчуждение. В этой ситуации единственной опорой и формой жизни и деятельности общественного человека стал внутренний мир: философия, искусство, которые именно поэтому, с одной стороны, очень тесно взаимодействовали, а с другой, самоопределяясь и разграничивая свои функции, резко конфликтовали друг с другом. Философия еще соглашалась признавать относительную самостоятельность от отвлеченного мышления произведений скульптуры, живописи, музыки, даже поэзии. Но что касалось прозы (заявшей особенно большое место в литературе XVIII в.), то она должна раствориться в философии, ибо сфера мыслей есть сфера философии.

Гегель счел литературу последней и высшей, но уже обреченной формой искусства именно на основе опыта XVIII в., когда рассудочные идеи начали подменять собой идеи художественные.

Однако романтизм, как уже говорилось выше, выдержал бой с философией. Он понял: сама природа искусства в том, что оно не объясняет себя, не доказывает, а непосредственно творится и воздействует, как жизнь и как труд. Именно в романтизме литература, сомкнувшись с фольклором, впервые осознала себя самостоятельной формой искусства, суверенность и значимость которой определяются не тем, что отвлеченное мышление еще не развилось и не самоопределилось, а тем что литература отстаивала свои права, проверила свои силы и со знанием своих особых свойств ушла в свои берега. Мало того, пользуясь одержанной победой, романтизм дерзал вторгаться на территорию философии. Шеллинг мечтал превратить философию в искусство, чтобы она была свободным творчеством и строила свои истины не на доказательствах, а на интуиции, внутреннем убеждении, чувстве. С другой стороны, писатели романтики заявили: «поэзия и философия должны объединиться»⁴⁹.

⁴⁹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 171.

В этом вступлении литературы на территорию философии важно то, что впервые искусство поняло свои преимущества перед философией: искусство предстало деятельностью, создающей, подобно природе, живой предмет, который сам есть свое доказательство. Прекрасно различил Шелли воображение, этот принцип поэзии, от рассуждения: «... рассудок можно рассматривать как ум созерцающий отношения одной мысли к другой... воображение — как ум, действующий с этими мыслями. Одно есть принцип синтеза, другой — принцип анализа. Рассудок отражает различия, а воображение — сходства вещей» (перевод мой. — Г. Г.).

Выше говорилось о том, что это свойство искусства как творческой деятельности выражало эстетическую природу общественного труда. Сейчас нам важно выявить, какая новая форма образа сложилась из общения литературы с философией в эпоху романтизма. Сами романтики назвали этот новый принцип образа романтической иронией, французы назвали его гротеском (Гюго), — но содержание его более широко.

Ядро этого типа образа можно увидеть хотя бы в высказывании Гейне о Рубенсе: он поднялся «к самому солнцу, несмотря на то, что сотня центнеров голландского сыру тянула его за ноги книзу»⁵⁰. Эта характеристика дает абсолютно верное и глубокое понятие именно о Рубенсе и дает его сразу, не пускаясь в цепь опосредствований и доказательств. Никакие томы исследований не дадут его более глубоко и верно.

В чем же секрет? Попробуем выразить мысль Гейне «обычно», в категориях отвлеченного мышления: Рубенс сочетает возвышенность и духовность с самой грубой материальностью и чувственностью. Мы ощущаем, что сущность мысли выражена, но от своеобразия, неповторимости именно Рубенса не осталось и следа. Попробуем выразить это в более искусствоведческих терминах: в ярких красках Рубенс воплощает солнечное великолепие, праздничность и красоту жизни даже в ее самых, казалось бы, низменных проявлениях: в буйстве плоти и радостях желудка. Здесь мы несколько приблизились к более живому и конкретному представлению Рубенса, но зато утратили точное определение сущности и вступили на зыбкую почву «красивых словес», в которых уже нет внутренней необходимости. И хотя в этой описательной характеристике мы прибегаем к помощи «образных выражений», она сама по себе не живет и, как и первая, имеет значение лишь для того, кто уже знает и представляет себе картины Рубенса.

Высказывание Гейне и улавливает сущность Рубенса, и дает представление именно о нем, образах его картин, даже для того, кто их не видел, дает его сразу, без доказательств и рассуждений — и в то же время живет само по себе и, благодаря буффонаде, свободно от себя самого, так как, кажется, не придает своей мысли никакой цены. У Ларошфуко мы встречали высказывания, построенные на противоречии, но их части были однородны. У Рабле и Шекспира мы видели буффонаду — от избытка сил — но она не была намеренной. Здесь окраска шутовства, самопародированная сознательно и намеренно, так как благодаря ей мысль как бы внешне отказывается от претензии на истинность — и тем самым снимает с себя требование доказательности, а между тем «тайком» саму-то истину и высказывает.

Но «самопародирование» имеет и другую направленность: показать, что вообще слово, даже самое глубокое и истинное, не есть еще дело, деяние: оно заперто в заколдованном кругу сознания и не имеет выхода в жизнь.

Но раз искусство осознает это и образ заранее учитывает и эту сторону: требования жизни и практики, их высшую истинность, — он как будто

⁵⁰ Г. Гейне. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 4. М.—Л., 1935—1949, стр. 346.

забронировал себя от претензий со всех сторон и, связав себя всем, стал тем самым максимально насыщенным содержанием, истинным, вырвался к истине и свободе. Однако остается сознание того, что это достижение все же иллюзорно — лишь через сознание, а не дело. (Этот принцип образа с непрерывными рефлексами во все стороны и на себя будет доведен до самоисчерпывания у Достоевского.)

И все же способность видеть все с разных точек зрения, из прошлого и из будущего, смотреть на общество глазами индивида и на себя глазами общества — есть высшее выражение возможностей и богатства искусства, его власти, способности объять и жизнь, и мышление. В то же время в беспрерывном озирании, оглядке выразилась и величайшая несвобода искусства в буржуазном обществе, его неверие самому себе. Его торжество — горькое. Это особенно ярко проявится у Гейне. У первых романтиков еще преобладает ощущение свободы надо всем: философией, жизнью, над собой:

«В иронии все должно быть шуткой,— пишет А. Шлегель,— и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку». А об обращении «жизненной мудрости» художественной мысли со «школьной мудростью» отвлеченных истин Шлегель пишет: «Остроумно — это взрыв связанного сознания»; «Внезапная остроумная мысль состоит в разложении некоторых духовных субстанций...», иронию «можно было бы определить как прекрасное в сфере логического»⁵¹.

При упоминании о «гармонических пошляках» как не вспомнить мысль Маркса о том, что новое время не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно пошло. В самом деле, романтическая ирония — есть такой принцип образа, который выражает это безостановочное движение жизни нового времени. Это такой законченный образ (законченный только постольку, поскольку сам принцип искусства требует пластичности), который внутри мечется и совершенно разомкнут в дурную бесконечность. Его горькая гримаса есть признание того, что выпутаться из рабства своей противоречивости он не может. Но спасибо ему именно за это признание: эти противоречия между искусством и наукой, сознанием и действительностью, в самом деле, непреодолимы ни в науке, ни в искусстве, ни в сознании вообще; пока существует общество отчуждения, — неизбежно будет существовать тот заколдованный круг, в котором заметался образ типа романтической иронии. Это такой образ искусства, который сам выводит нас за рамки искусства, подводит нас к пределу его возможностей.

Таковы особенности нового типа образа. Практика его на первых порах породила те невероятные фантастические образования, какие мы встречаем у Гофмана. Тип образа у Гофмана: человек-морковка, Кот Мурр, пишущий записки и т. д.

⁵¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 176, 177.

Основа этой фантастики, однако, совершенно реальна. На этой основе, которую Маркс определил как товарный фетишизм, разрастаются такие чудовища, рядом с которыми ребяческими кажутся античные кентавры, сфинксы или химеры. Вспомним, например, человека, который проснувшись, вдруг обнаружил, что у него исчез нос (Гоголь). В том, что фантазия и ее образы уже ничем не связаны, никакой логикой и закономерностью, — и выразилась отрицательным образом чуждая человеку и потому ставшая человечески бессмысленной сущность капиталистического общества. Естественно, это когда на рубеже XVIII—XIX вв. обнаружилась «неразумная» сущность нового мира, более адекватной формой для ее выражения явились не логически ясные мысли, а фантастические образы. При этом литературная фантастика, вызванная новой деятельностью (анимизм социальный), сомкнулась с фольклорной фантастикой, выросшей на основе патриархального незнания сил природы. Так хлынули в литературу ведьмы, русалки, волшебства и всякая «чертовщина» (Жуковский, Гоголь).

Но самое сложное еще не там, где эти фантастические образы действуют сами по себе в своей, столь же фантастической сфере, но когда они вдруг, как красная свитка, замелькали в самой будничной обстановке и немедленно преобразовали ее в архифантастическую. Когда мы читаем про конька-горбунка или Королеву Маб, или Корсару, или Демона, — мы не выпадаем из условно фантастического плана и судим происходящее по собственным законам этой сферы. Но когда мы читаем у Гофмана в «Золотом горшке»: архивариус «был уже вблизи Козельского сада, когда поднявшийся ветер раздвинул полы его широкого плаща, взвившиеся в воздух, так что студенту Ансельму, глядевшему с изумлением вслед архивариусу, представилось, будто большая птица раскрывает крылья для быстрого полета. В то время как студент Ансельм вперял таким образом свои взоры в сумрак, вдруг поднялся высоко на воздух с каркающим криком седой коршун, и Ансельм теперь ясно увидел, что большая колеблющаяся фигура, которую он все еще принимал за удалявшегося архивариуса, была именно этим коршуном, хотя он никак не мог понять, куда же это разом исчез архивариус». «Но может быть, он сам собственно особью и улетел в виде коршуна, этот господин архивариус Линдгорст, — сказал себе студент Ансельм, — потому что я теперь хорошо вижу и чувствую, что все эти непонятные образы из далекого волшебного мира, которые я прежде встречал только в особенных, удивительных сновидениях, перешли теперь в мою дневную бодрствующую жизнь и играют мною».

Читая это, мы вдруг видим, как мерки и масштабы будничной жизни словно сплюсциваются неожиданным включением масштабов области чудесного. «Демон» и «Герой нашего времени» во многом воплощают сходные художественные идеи. Но как бы мы реагировали, если бы в каком-либо месте прочли, что Печорин поднялся на одну из кавказских вершин и, созерцая раскинувшийся под ним пейзаж, «летал над грешною землей» в мундире и при эполетах офицера российской армии? Несомненно, такого рода представление покажется нам тысячекратно более фантастическим, чем образ Демона, которому — как духу — уж и положено летать, и совершать прочие надлежащие действия в замкнутой сфере чудесного.

А у Гофмана нам сначала дается чисто правдоподобная бытовая мотивировка: ветер раздул полы плаща архивариуса, и в сознании студента возникает сравнение с большой птицей, — это все в порядке вещей. Но потом эта метафора вдруг оказывается не актом сознания, а действительностью, и вот взлетает коршун. И хоть бы имя было у этого волшебника соответствующее, что-нибудь вроде Ариэля — так нет: прозаический г-н Линдгорст! И в то же время все подано так, что остается сомнение: а впрочем, что не привидится одуревшему от любви студенту! Вот она, романтическая ирония. Уже в объективных образах, в эпическом повествовании,

в изображении картины мира происходит очень напряженное прощитывание бытовой поверхности буржуазной упорядоченной жизни образами ее неисповедимых и античеловеческих сущностей.

Реализм явится дальнейшим развитием этого принципа, но в нем масштаб идеала будет не прямо налагаться, а светиться изнутри жизни, данной в форме реальных пропорций. Однако это совсем не исключает возможности и своеобразной художественной силы того прямого, протесного сближения двух планов, который мы находим у Гоголя, Гофмана и др. В этом выразилось потрясение человечества от первооткрытия, что тот бесконечно богатый и прекрасный человек-микрокосм, которого так любовно вышествовала вся предшествующая человеческая история, напряженные усилия великих умов, — вдруг оказывается, со всем своим внутренним миром, абсолютно ненужным обществу отчуждения. Этому обществу нужен не человек, а лишь его рабочая сила, например то, что у него красивый почерк. Ему безразлично, что носит в своей душе Гофман, ему важно видеть его дисциплинированным, каждый день являющимся в присутствии чиновником. «Сплюснутость» общественного человека — этой вселенной — до «маленького человека» и есть один из источников фантастических форм искусства нового времени. И то, что у Гофмана эта фантастическая природа жизни выступает в несколько инфантильной форме (щелкунчик, морковка, кот Мурр, крошка Цахес и т. д., некоторые его произведения адресованы детям), — тоже вполне естественно. Сознанию взрослых людей, чье мышление отшлифовано рассудочной логикой, труднее приспособиться к восприятию невероятных образов фантазии, что с такой легкостью делается детьми. В инфантильности гофманских фантастических образов сомкнулись и влияния фольклора как детства литературы, и начальная стадия индивидуального художественного развития.

Для выявления природы фантастики в литературе нового времени важна еще одна сторона товарного фетишизма. Ведь в капиталистическом обществе каждая вещь, человек вплетены в гигантскую и необозримую цепь зависимостей, а деньги превращают их в любую другую вещь. Следовательно, сущность, содержание данной вещи не в ней самой, а вне ее — вот реальная почва для выхода вещей из своих по видимости устойчивых рамок и их бесконечного блуждания и причудливого соединения их образов.

Кричащие диспропорции романтических образов прямо выражают уродующую человека сущность капиталистического общества. И в открытии этого способа видения мира (а не в том, что у Байрона или Гофмана можно встретить и непосредственные резкие обличения буржуазии, т. е. не в предмете, а в методе) выразилась специфическая именно для романтизма форма гуманизма и народности, форма протеста против общества отчуждения.

РЕАЛИЗМ XIX в.

Реализм — воспроизведение действительности в форме самой жизни. Но как это возможно, если «форма самой жизни» в капиталистическом обществе абсолютно расходится с ее сущностью, т. е. с «действительностью»? Казалось бы, буржуазное общество — самое трезвое, ясное, но по существу — самое мистическое и иррациональное из всех предшествующих обществ (отчуждение, товарный фетишизм). Более того, именно кажущаяся простота и обыденность человеческих отношений заслоняет их величайшую противоположность и затрудняет понимание сущности общества, осложняет проникновение в глубину организма капиталистического производства, в котором (как это с особой силой и несомненностью выявляется в эпохи кризисов и войн) действуют силы и законы, противо-

положные формам, выступающим на поверхности. Английские экономисты до Маркса не смогли проникнуть в суть капиталистического общества, потому что они рассуждали по логике тождества: они обобщали, «типизировали» факты по их повторяемости и распространенности — и на этой основе прямо выводили всеобщий закон. Сущность капиталистического производства потому раскрылась Марксу, что он впервые подошел к нему с диалектической логикой противоречия, согласно которой закон целого принципиально не является обобщением часто повторяющегося, а проникает во внутреннюю зависимость.

Никогда не было такого абсолютного несовпадения логики целого, сущности с логикой распространенного — явления обыденной жизни, сцепления фактов, интересов, целей людей и т. д.

Реализм в своих произведениях рисует обыденные факты, характеры, интересы, быт и т. д. Сфера искусства, однако, — сфера сущности жизни. Романтики, которые прямо выражали ее, именно поэтому и не уважали факты и видимость вещей: последние — считали они, — могут лишь исказить истину и, отяжелив искусство художника, помешать ему проникнуть к ней.

Но на пути чистого и прямого выражения сущности таился теперь для искусства величайший «подвох». Поскольку в обществе все природные, чувственные связи заменены социальными, производственными связями, которые совершенно бесплотны, невидимы, не имеют чувственного облика и постижимы не созерцанием, а размышлением, — в своей чистой форме они принципиально неподвластны искусству, ибо по своей внутренней природе оно, в отличие от отвлеченного мышления, может выразить сущность лишь в чувственной форме, как идеал. Искусство соединяет в себе точку зрения общества и природы. Если бы оно продолжало стремиться прямо выражать сущность общества, были бы порваны его связи с природой и произошел бы разрыв внутренней структуры образа. Путь прямого выражения сущности становится теперь смертельным для искусства, ибо он вел его ко все большей интеллектуализации, беспредметности, что и выразилось в современном абстрактном искусстве: оно являет собой законченное выражение судьбы искусства в буржуазном обществе, когда принцип этого общества проникает в искусство, не встречая уже там себе оппозиции — каковой всегда по отношению к капиталистическому принципу является художественный образ как целостность, единство духовного и чувственного начал.

Романтик Шелли создал понятие «интеллектуальной красоты» и сложил ей гимн, ибо она становилась единственным прибежищем искусства, которое уже порывало с чувственной красотой мира. Но в этой сфере образ утрачивал необходимость, становился все более произвольным и бесплотным плетением ассоциаций (лики и аллегии Шелли гораздо более «эфирны», чем образы даже Байрона). И слову, чтобы быть содержательным, следовало переходить к силлогизмам и доказательствам (а это уже сфера науки), либо каким угодно путем возродить свои связи с непосредственно чувственным обликом вещей.

Реализм и его творческий метод и явился разрешением этого противоречия, в котором находилась литература: научность (ср. Бальзак, стремящийся быть историком) в нем соединилась с изобразительностью (воспроизведение, отображение жизни в ее чувственном облике). И благодаря живой воде чувственных фактов искусство безопасно общается с рассудочной логикой, что ранее грозило ему растворением в философии (ср. рассуждения Бальзака по поводу описанных событий или философию историка Толстого в «Войне и мире»). Правда, литература вынуждена была отказываться от прямого выражения сущности в образах (этот путь был временно исчерпан романтизмом), ибо чувственный облик сохранила лишь поверхность жизни, сфера явлений. Зато литература выработала принци-

пиально новый способ представления сущности — в нетождественном ей образе явления (вещи, характера и т. д.), изображаемых при этом так, чтобы с их помощью дать эстетическому переживанию читателя импульс к самостоятельным поискам идеала.

Идеал, следовательно, есть в сознании автора, когда он рисует жизнь и частных индивидов (например, галерею «мертвых душ»), и возникает в сознании читателей как отталкивание, *движение* его внутреннего мира чувств и мыслей после духовно-зрительного представления героев и их жизни. Здесь, таким образом, словно совместились и принципы изображения и выражения, и живописи, и музыки. (Иногда они расчлняются и выступают отдельно. Так после живописных изображений помещиков Гоголь отдается чисто музыкальной стихии в «лирическом отступлении» — «Русь-тройка»). Писатель дает пластически зримое, выпуклое описание, так что герой и его среда, как живые, встают перед глазами. В то же время эстетическое переживание не замкнуто на этом представлении, и оно само по себе не есть цель, а продолжается как непрерывный ток, пульсация, трепетание всей внутренней жизни читателя, пронизанного жаждой идеала, томлением и стремлением к нему.

Именно в реализме XIX в. искусство совершает величайшее колдовство и мистификацию: с помощью текста делается ощутимым подтекст («видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»); читателю дается возможность узнать себя, других людей, свою жизнь в образах для того, чтобы он ощутил дистанцию между этими образами и идеалом истинного и совершенного. Искусство тщательно, до иллюзии, выписывает окружающую действительность для того, чтобы показать, что она не есть истинная действительность — сущность и призвание человечества. Преобразование жизни (в котором выступает активная деятельность, воспитательная природа искусства) осуществляется здесь тем более «чудесным» способом, что оно выглядит самым объективным и научно точным ее изображением (в чем выступает на первый план отражательная, познавательная сторона искусства), когда автор лишь пассивно отдается воздействию на него жизни, отказываясь от всяких «предвзятых идей».

Вот почему реализм гораздо более таинственная и трудно постигаемая ступень искусства, чем романтизм. Если в последнем фантастичность жизни в буржуазном обществе отчуждения представала откровенно, то теперь она запрятана под изображением самых обыденных «логичных» вещей и событий и тем самым воспринимается читателем так, что он совершенно не может понять, откуда в него проникает ощущение ее присутствия: ибо она выступает не в тексте, не в образах, а в расположении и соотношении их друг с другом, как сила, подспудно ими движущая. Эту тайну реалистического искусства прекрасно раскрыл Белинский: идеал здесь выступает не прямо, а как *отношение*, в которое поставлены герои между собой и миром. И это относится не только к тем произведениям, где опосредствованное выражение идеала через отрицание совершенно ясно, но и к таким произведениям, как «Война и мир» или «Семья Тибо». В них есть персонажи, в которых красота человека воплощена прямо. И тем не менее не только ни один из героев не сосредотачивает ее в себе как целостность, но ее не постигнешь, если искать только в тексте произведения, во взаимном соотношении всех героев — не выходя к тому отклику и целому миру представлений об истинно прекрасном, который возникает в сознании читателя.

Расчета на это дополнение не было ни в античной трагедии, ни у Шекспира, ни у Фильдинга и даже Гете: произведение было замкнутым миром, в котором материально было выражено все. Относительная разомкнутость реалистического произведения отражает современное состояние мира, которое, по Марксу, будучи безграничным, не дает «самоудовлетворения».

Та перестройка художественного образа, которая только что объяснялась внутренними противоречиями идеологической области, является выражением нового, буржуазного типа отношений между индивидом и обществом и, следовательно, новой формой эстетической потребности. Главное здесь — превращение человека в частного индивида, уже не прикрытое никакими иллюзиями, как в век разума. А это значит, что общественный интерес и его логика абсолютно отделились от логики и интереса индивида. Между тем призвание искусства в том и состоит, что оно дает или возвращает человеку непосредственное ощущение его общественной природы. Об общественной его природе, о том, что он, живя в обществе, не может быть от него свободен, ежесекундно напоминает сам механизм общественного производства, держащий человека в постоянном страхе за свой заработок, — буржуазное государство с его законами и запретами и т. д. Само буржуазное общество всячески давит на искусство — прежде всего зависимостью художественного творчества от рынка, спроса и предложения.

Но художник стремится сообщить ощущение высшей общественной природы, идеала, частному индивиду, кругозор которого сужен повседневными заботами, суетой и который действует почти как автомат и уже представить себе не может, что он и общество и их взаимные отношения могут быть совершенно иными.

В начале XIX в. обнаружилось расхождение трех субъектов деятельности и сознания и, следовательно, трех типов логики, «систем отсчета», выражаясь современным языком: общества в его бесконечном развитии, наличной системы общества (буржуазного) и индивида. В эпоху романтизма, когда жизнь находилась еще в состоянии брожения, между ними было еще взаимное проникновение. Поэтому фантастические образы романтизма были понятны и индивиду, что-то говорили его сознанию. Другое дело — прозаическая действительность буржуазного общества, которая относительно стабилизировалась к 30-м годам XIX в. и закрыла кругозор простого человека горизонтом неличных отношений. Теперь образы романтизма воспринимаются ничего не говорящей ни уму ни сердцу фантазмагорией. Чтобы приобщить читателя к сфере идеала, искусство должно было поднимать его постепенно, вести его. Мерку его сознания, определенный предел искусство уже не могло игнорировать. Иначе оно утрачивало свою общенародную миссию.

Облик идеала, его чувственная плоть должны были, как это ни невозможно, стать очевидными посредством отнюдь не идеального бытового окружения обыденной жизни с ее каморками, рынками, дрязгами, грязным тряпьем, деньгами и т. д.

Если раньше для воспроизведения чувственного образа идеала служили боги, цари, герои или человек-микрокосм, то теперь само тело общества, его «материальная поверхность» (город, быт, интересы и т. д.) должно было стать чувственным обликом для идеала. И здесь искусство нашло новый элемент и приступ к эстетическому переживанию — через *узнавание* («как похоже!», «знакомый незнакомец»). В самом деле, встречая в книге изображение таких же улиц, углов, дилижансов, домашних сцен, с которыми читатель сталкивается каждый день и в окружении чего проходит вся его жизнь, он получал как бы удостоверение общественной значимости, общеинтересности и своего собственного существования. Тем самым простое изображение факта обыденной жизни становилось средством приобщения индивида к общечеловеческому, доставляло ему ощущение слитности с человечеством. Поднявшись на эту первую ступеньку, читатель уже мог идти дальше, обретая способность со все более отдаленной перспективы — и тем самым более глубоко — увидеть жизнь в целом и место своего существования в ней.

До царства прозаической буржуазной действительности и превращения человека в частного индивида узнавание себя и условий своей жизни не входило в состав эстетического переживания в качестве сознательно акцентированного момента. Правдоподобие не входило в состав особых и сознательных намерений художника. Между тем, «правда деталей» (Энгельс) — необходимое условие реализма.

Капитализм лишает человека непосредственных общественных чувств: патриотизма, готовности самопожертвования за общество и т. д. Гражданину Афин было интересно посмотреть представление о царе Эдипе, англичанину елизаветинской эпохи — действо о принце датском, а мыслителям рубежа XVIII—XIX вв. было интересно следить за духовными скитаниями фантастического Фауста в сопровождении беса, — и все это не потому, чтобы здесь они узнавали условия их собственной или аналогичной частной жизни и чтобы было здесь воздапо должное их партикулярным, отличным от других людей и общества в целом, интересам, — но они сами так или иначе были непосредственно причастны к болям и заботам общественного целого. Отсюда и сознание этого целого о себе, его логика были непосредственно (а не через отделение и обособление себя и своей логики) его собственным сознанием.

В самом деле, общественное сознание Афин, осуществлявшееся в мифологической форме, было и личным мышлением афинянина о сущности бытия — ибо и она совпадала для него с жизнью его общества, спроецированной на Олимп. То же самое и английские пуритане, чье общественное сознание было сформировано библейскими образами, могли в мильтоновских образах Люцифера и Самсона представлять жизнь и заботы их идеала, общины как целого. В духовных скитаниях Фауста человек рубежа XVIII—XIX вв., действительно сам думавший масштабом судеб вселенной и человечества, ощущал сразу и историю сущности человечества и своих исканий.

Прозаическое окружение буржуазной жизни как бы начисто отсекало от индивида заботу о целом, переложив ее на плечи автоматически действующего правового распорядка, и оставило ему заботу лишь о себе самом и семье. Горизонты, лежащие за данным обществом и его покровом, ему неведомы, и если прямо и сразу их раскрыть перед ним, он скажет: это невероятно, утопия, словом — чудеса, а чудесам он уже не верит, руководствуясь на каждом шагу меркой своего трезвого индивидуального опыта и только ею ориентируясь в мире. А ведь если его узкую логику принять за масштаб, то чудеса действительно существуют в мире и не все может быть измерено исходя из «я». Обществом, всей его историей выработана бесконечно богатая система навыков и понятий, которые вкладываются в индивида, заранее предопределяют его жизнь и поведение и для него выступают как допытные, априорные, врожденные идеи (ср. в философии монады Лейбница и априоризм Канта).

Индивид добуржуазного общества опыт общества доверчиво воспринимал как родной, а не как корыстный, неисповедимый, «трансцендентный» его сознанию. Он «верил» формам этого общественного опыта, поскольку они тогда были мифологическими, религиозными и т. д. Вот почему трезвость буржуазного сознания выступила и прогрессивным фактором, так как она стимулировала активность человека, не давая ему иллюзий о поддержке и заботе о нем силы вне его. Но, с другой стороны, поскольку горизонт и опыт этого индивида были крайне узки, — он утрачивал способность непосредственно воспринимать содержание и логику целого.

Литература в XIX в. приняла два условия: фактическое правдоподобие и научность. И становление реализма идет под этими двумя основными лозунгами — факт и научность.

«Наши усилия направлены к тому, — писали Гонкуры, — чтобы сохранить для потомства живые изображения нашей современности путем пла-

менной стенограммы разговоров, точной зарисовки жестов, передачи тех оттенков душевных движений, в которых обнаруживается индивидуальность, путем фиксации тех мелочей, которые дают напряженность жизни»⁵². Флобер мечтал: «Пора снабдить искусство неумолимым методом и точностью естественных наук». Он же говорил: «Я полагаю, что большое искусство должно быть научным и безличным»⁵³. И он же заявил: «Эмма — это я», обнаруживая тем самым внутреннюю тайну реализма, в котором предельная субъективность и выражается в предельной объективности — в том, что автор превращается в как бы безличный пассивный орган, которым пишет общество (Бальзак представлял себя в качестве его секретаря). То же самое и в отношении идеала; за отказом от прямого воспроизведения идеала крылась его гигантская подспудная сила. В первых десятилетиях века происходили «сражения» искусства с рассудочной логикой, а также его необходимый отлет от окружающей действительности фактов. А теперь искусство оказывается уже способным справиться с ними, берет их на свое вооружение. Эту силу оно набрало как раз за время романтизма.

Реализм выходит из романтизма и беспощадно расправляется с ним, бичуя его за пренебрежительное отношение к фактам объективной действительности. Но сам подступ искусства к освоению этих обыденных фактов стал возможен лишь после того, как романтизм возвысил точку зрения искусства до космических масштабов. И когда уже после этого искусство вновь обращается к эмпирической действительности, оно видит в ней другое и по-другому, чем реализм XVIII в. Лишь на основе достигнутого в романтизме отделения идеала от фактов теперь их смогли увидеть (т. е. посмотреть на них) со стороны. А чтобы со стороны взглянуть на примелькавшееся, на то, «что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи» (Гоголь), требуется большее напряжение свободной фантазии, чем для создания, например, образа Корсара или Манфреда.

Реализм, показывая людям их обыденную жизнь в ракурсе идеала, выбивал их восприятие из автоматизма и являл непрерывной серией первооткрытий простых и гениальных художественных истин — извлечением поэзии из самой прозы жизни. И когда видят в реализме лишь воспроизведение действительности «как она есть», как раз видят только простоту (наблюдение и изображение) и не видят гениальности (фантазии, прожектора идеала, направленного на жизнь). «Ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, чтобы озарить картину, взятую из презренной жизни и возвести ее в перл создания» (Гоголь, начало VII гл. поэмы «Мертвые души»).

Ничего нет более ошибочного, чем часто бытующее представление о писателе-реалисте, лишь передающем то, что мы видим вокруг себя. В том-то и дело, что обычно мы этого не видим, а лишь в произведении, в акте художественного переживания оказываемся способными увидеть. Ощущение обыденности возникает у нас в восприятии лишь благодаря способности писателя увидеть обыденное как необыденное: ужасное, невероятное, чудесное и т. д. Недаром писатели беспрестанно пишут об «озарении», а оно у реалиста опять-таки гораздо более напряженно, чем у романтика. Чтобы передать этот творческий восторг, Гоголь говорит о «грозной вьюге вдохновенья», что «подымется из облеченной в святой ужас и блистанье главы» («Мертвые души»). Мощь идеала, стоящего за гоголевскими уродами, и есть плод той вселенской точки зрения, которую дал искусству романтизм и благодаря которой, даже окунувшись в самую прозу жизни, оно смогло сохранить ощущение перспективы и стремительного движения жизни («Русь-тройка»).

⁵² «Литературные манифесты французских реалистов». Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стр. 15.

⁵³ Там же, стр. 16.

Различие между тем, что называют просветительским реализмом, и реализмом XIX в. нам станет очевидным, если мы продумаем с точки зрения эстетики, например, русской «натуральной школы» следующий отрывок из «Вильгельма Мейстера» Гете. Рассказав подробно о представлении самодеятельного театра рабочих на фабрике, расположенной в живописном лесу, Гете пишет далее скороговоркой: «Прочие дела нашего героя, которые он постепенно налаживал в больших и малых горных местечках, складывались не так удачно и не так приятно. Одни должники просили об отсрочке, другие прубили, третьи отрицали свой долг. Согласно своим инструкциям, он должен был некоторых привлечь к суду; пришлось искать адвоката, давать ему указания, выступать на суде и выполнять много еще тому подобных неприятных обязанностей».

Представим себе, как бы использовал этот материал Бальзак, Достоевский или Диккенс. Какие разнообразные характеры, жизненные положения выступили бы перед нами... Гете же и не подозревает еще в этом эстетической проблемы, этот материал у него скользит по периферии, зато на следующей странице подробно описывается «девочка, разносившая розы и другие цветы». Предмет повествования определен у Гете его субъектом — героем. Гете смотрит на мир глазами своего героя в том смысле, что лишь прямо эстетические явления жизни — любовь, театр, актеры, искусство, природа — попадают в поле его внимания и изображения. Идеал здесь воспроизводится прямо, а не через «неидеальные» явления жизни, как в реализме XIX в.

И вот искусство, вооруженное идеалом не как объектом, а как точкой зрения, приступило к завоеванию бесконечно многообразных фактов обыденной жизни, ибо без этого нельзя было сделать искусство зеркалом повседневной жизни, обеспечивающим «узнавание». Подняться на эту первую ступеньку было так же трудно, как и ни на мгновение не задерживаться на ней, ибо она лишь — приступ, и необходима централизирующая художественная идея. Вся история становления реализма XIX в. связана с завоеванием факта и точных рассудочных идей, отталкиванием от них. И то обновление, которое вносит в мировую литературу классика XIX в., давшая образцы высокого реализма, связано именно с тем, что и правдивость деталей и научность стали в ней средствами выражения общенародных художественных идей.

Краеугольным камнем для литературы в XIX в. становится отношение к объективной действительности, понимаемой как окружающая действительность, существующее. Этот принцип, однако, допускал разные толкования. Ведь романтики тоже обращались к действительности, но для них она не имела смысла окружающей действительности.

На рубеже XVIII—XIX вв., когда происходил процесс бурной переделки «фактов» окружающего мира, они заключали в себе гораздо меньше действительности, чем сам процесс их преобразования. Факты плыли тогда по поверхности реки жизни, как льдины во время ледохода. В них еще не видно было внутренней связи. Естественно, что эстетически главным тогда было выражение ритма движущейся действительности, носимой в душах людей как идеал.

«Характерно, — замечает А. А. Елистратова в своей книге о Байроне, — что, как видно из дневниковых записей этого времени (1813—1815 гг., период восточных поэм: «Корсара», «Гяура» и др. — Г. Г.), Байрон пробует свои силы в эту же пору и в жанрах комедии и романа (по-видимому, автобиографического), но сознательно прерывает работу в этой области и уничтожает свои первые наброски, потому что „сцена превращалась в действительность“. „В стихах я могу держаться дальше от фактов“, — замечает он»⁵⁴.

⁵⁴ А. А. Елистратова. Байрон, стр. 75.

Что означал тогда «факт» и что означало бы тогда, в период крутой ломки всех фактов, держаться ближе к фактам? Тогда это означало бы такое же рабство идеала у существующего порядка вещей, как если бы вдохновение озиралось на правила рассудочной логики. Это неизбежно привело бы к приземлению кругозора художника, к утрате перспективы и ощущения единства жизни.

Вот почему Шелли отдавал предпочтение поэме перед романом: «Между повествованием (story⁵⁵) и стихотворением (поэмой — роem) существует то различие, что повествование есть каталог разрозненных фактов (catalogue of defached facts), которые не имеют иной связи, кроме времени, места, обстоятельств (circumslance), причины и следствия; другое же есть творчество действий (creation of actions)... Одно — частично, другое универсально... Рассказ об отдельных событиях есть зеркало, которое затемняет и искажает то, что должно быть прекрасным; поэзия (poetry) — есть зеркало, которое делает прекрасным то, что искажено» (перевод мой — Г. Г.).

Последнее, разумеется, не есть проповедь прикрашивания действительности. Поэзия должна выявить сущность движущейся жизни, идеал, которые заслонены, искажены поверхностно вещей: последние отвлекают внимание на себя, как на будто бы истинное, — и поэт утрачивает понимание целостности жизни. Прикрашивание действительности, лакировка — есть совсем другой ход сознания, когда наличные факты, поверхность вещей прямо представляются воплощением идеала. Однако уязвимость отрицательного отношения романтизма к окружающей действительности остро осознавалась и самими романтиками (романтическая ирония). Вызванные романтизмом духи отрицания и сомнения обратились на сам романтизм и «соблазнили» его отведать от «древа познания» внешнего мира. Уже романтическая ирония явилась началом «самопожирания» романтизма.

Вначале внешние факты с сущностью соотносятся прямо, они соединяются, ставятся рядом (у Гофмана и Гоголя, например). Получается гротеск: Акакий Акакиевич — то убогий чиновник, то мистический призрак — грабитель. Но и позднее, когда вырабатывается реалистический принцип опосредованного выражения через соотношение персонажей, сущность выступает и прямо, «в лирических отступлениях».

В 20—30-е годы XIX в. «факты» новой буржуазной действительности стали восприниматься не случайным и бессодержательным нагромождением, а обрели относительную устойчивость и определенность. Если раньше глубинное движение жизни резко различалось и выступало из-под внешней ее формы, то теперь они как бы временно срослись, и то противоречие между ними, в котором всегда находится объектив искусства, теперь уже выступило наружу как противоречие в самой окружающей действительности, борьба классов, интересов, страстей, в реальном житейском окружении, в семье, на бирже и т. д. Теперь уже можно было изображать всю эту пестроту фактов, так как сам факт уже был «идеален», бросал тот или иной отблеск на сущность жизни в целом. Вот почему реализм начинается с пафоса чистой фиксации, простого выделения фактов из потока жизни, и в этом случае сама фиксация, зарисовка уже была эстетическим актом (ср. «Очерки Боза», физиологические очерки в натуральной школе в России, очерковые зарисовки у Бальзака).

Произошло важнейшее для типа образа и произведения преобразование: определяющим для содержания и границ произведения становится сам изображаемый факт, материал. Он придает единство произведению. А это ведет к тому, что содержание отождествляется с предметом воспроизведения, идея — с темой, и материал действительности преобладает над

⁵⁵ Романы XVIII в. — истории жизни (Тома Джонса и т. д.) были Stories. Термин novel для романа имеет другое содержание, более активное.

формой искусства. При этом на первых порах еще неясно, что сам выбор и «видение» факта — есть результат того нового характера, который приобрел объектив искусства, т. е. эстетическая потребность, и что художественная идея, интерес к чему-то определенному предшествуют выделению именно этого факта, как наличие зеркала — отражению. Другое дело, что перед нами налицо не авторская идея, а предмет, в котором прямо не увидишь стоящей за ним идеи.

Рыхлость, которую приобрели в этот период все формы, жанры искусства, — была следствием как раз величайшей активности самого художественного процесса, который был не виден за вторгшимся в него материалом.

В XVII—XVIII вв. главным стремлением писателей было единство, произведение мыслилось самостоятельным миром, организмом. Романтики, в частности Ф. Шлегель, уже выступали против единства во что бы то ни стало, ибо действительно живые и вдохновенные места связывались подчас белыми нитками, и предпочитали фрагментарность. Но показательна сама раздробленность художественного видения, которая не позволяет в XIX в. творить активно и естественно такие грандиозные художественные конструкции, как «Дон Кихот» и «Фауст». В начале реализма еще сильно была активность идеала, выпестованная Просвещением или романтизмом. Отсюда монолитные художественные концепции Стендаля, хотя более поздний его роман «Люсьен Левен» обнаруживает рыхлость формы и власть материала над писателем. И это было необходимо и закономерно: тогда нужно было разрушать власть писателя над своим произведением, чтобы не было схемы, больше доверия оказывалось самой жизни, чтобы ее многообразие хлынуло в литературу свободно. Возникает намеренная безличность, ступевывание писателя за героями и материалом — нечто неведомое эстетическому сознанию предшествующих эпох. И вот Бальзак объявляет себя лишь пассивным органом, секретарем, записывающим то, что ему диктует само общество. Лишь оно, вся жизнь в целом становится носителем единства, а не та или иная особенная, частная художественная идея автора, творящая особенный организм.

Исчезновение требования единства в каждом произведении свидетельствует лишь о том, что писатель ощутил необходимость перейти к единству иного масштаба, которое действительно есть лишь истинно единое — это общество, человечество в целом, и этот масштаб прилагается теперь к литературе. Организмом должна стать вся «Человеческая комедия», понимаемая Бальзаком как аналог общества, а не то или иное входящее в нее произведение; оно выступает лишь точкой на бесконечно длившемся пути жадного поглощения богатства жизни. Вот почему исчезают в литературе прежние твердые обозначения жанров. Зато заперсттели очерки, сцены (частной, парижской, провинциальной, военной жизни — Бальзака), этюды («Этюды о нравах XIX в.» — подзаголовок «Человеческой комедии») ⁵⁶. Появляется, например, возможность назвать поэмой такое произведение, как «Мертвые души». «Поэма» здесь уже не внешне жанровая, а внутренне содержательная характеристика эпопейности этого произведения — так же снаружи не видная, как и высокий гоголевский идеал человека за образами помещиков.

Аморфное по краям, произведение и внутри приобретает очень свободную структуру и зачастую просто «шьется из кусков», как, например, «Тридцатилетняя женщина» Бальзака. «Вся эта повесть, — пишет Б. А. Грифцов, — как выясняется историей ее текста, представляет собою механическое соединение нескольких самостоятельных коротких рассказов, написанных в разные годы и первоначально печатавшихся особняком.

⁵⁶ Еще Гофман обозначал жанр своих произведений изнутри, содержательно: фантастические пьесы в духе Калло, т. е. указывая и на характер и на манеру повествования.

Героини носили разные имена, не очень похожи были они друг на друга и по существу. Чтобы сделать единую композицию, Бальзак сделал эти рассказы главами повести, почти ограничив переделки тем, что всем героиням дал одно имя. Единства не получилось. Повесть противоречива не только по общему тону, но и просто по последовательности внешних событий. Стежки, связавшие группу рассказов в повесть, виднеются повсюду. С такими трудностями появлялось на свет новое повествование, внешне в целом неудачное и произведшее, несмотря на явные неудачи, впечатление новизны и силы благодаря искренности и простоте его протестующих эпизодов»⁵⁷.

Действительно, теперь, в XIX в., произведение литературы производит эстетическое воздействие жизненностью своего материала, психологическими характеристиками, отдельными драматическими эпизодами, публицистическими отступлениями о тех или иных животрепещущих «вопросах» дня (в частности — о женском вопросе) и т. д. Для этого ему совсем не нужно обособляться от жизни в качестве произведения рук человеческих, чтобы им, особым эстетическим предметом, можно было полюбоваться со стороны, стройностью его структуры, изяществом стиля и т. д. Границы между литературой и жизнью раскрыты, искусство выступает в реализме прежде всего как познание. Однако сама способность стать зеркалом действительности предполагает напряженнейшее и деятельное от нее отделение. Ибо теперь дистанция осуществляется не в историческом расстоянии между свершившимся и уже идеализованным памятью событием, а в способности писателя со стороны, из будущего взглянуть на живое трепетание современности.

Внутреннее движение произведения — как бы самопроизвольное набухание жизненного материала. Бальзак одновременно ведет несколько произведений — ясно, что он не может сразу до конца продумать внутреннюю нить каждого. Но в этой неясности самому автору, что будет дальше, выступила и великая истина и завоевание нового этапа художественного сознания: доверие самой жизни. Писатель полагается на нее, на неожиданные ходы самих ситуаций. Отсюда возможность вживания писателя в ситуацию, перевоплощение в характеры, растворение в них и действие, мышление писателя в облике героя, его логикой. Это и породит многообъемность видения мира, так характерную для реализма и ярче всего проявившуюся в полифоническом романе Толстого и Достоевского.

У Бальзака в «Человеческой комедии» одни и те же персонажи выступают в разных произведениях и притом повернуты разными гранями, зачастую трудно соединимыми. Каждое произведение у Бальзака — это ситуация, узел, к которому стягиваются персонажи. В следующем произведении — другая ситуация и известные нам имена обретают иные качества.

«Беспорядок» в произведениях Бальзака и Достоевского имеет особую красоту: он выражает свободную пульсацию живой жизни, разрушающую всякую преднамеренность и оковы рассудочной и даже априорной художественной логики.

Это утверждение, кажется, резко противоречит тем требованиям научности, ясности, точности, логичности, которые предъявляли к себе сами реалисты. И если до сих пор мы рассматривали одну сторону реализма: завоевание жизненного факта, то теперь следует перейти к другой, столь же внутренне необходимой его стороне — научности.

Аморфный поток жизненного материала и наблюдений на первых порах, когда идеал, художественная идея предстали дискредитированными романтизмом, увидевшим в них субъективизм, идеализацию, схематизацию жизни, — должны и могли быть организованы только внешним образом: при помощи логической классификации, рассудочных принципов

⁵⁷ Б. А. Грифцов. Как работал Бальзак. М., Гослитиздат, 1958, стр. 35—36.

науки. Общение с ними, когда литература цепко ухватилась за чувственно-материальные факты жизни, еще не грозило растворением образного отображения жизни в отвлеченном мышлении. К тому же идеи науки XIX в. качественно отличались от идей Разума XVIII в. Если последние тяготели к всеобъемлющей философской концепции жизни, т. е. соседствовали с сердцевинной художественного сознания, идеалом, то буржуазная наука XIX в. отказалась от претензии на абсолют и оставила за собой лишь точный метод опытного познания частных областей бытия. И поскольку наибольших успехов в области объективного, точного знания достигли тогда не общественные, а естественные науки, именно их метод исследования стал привлекать пристальное внимание писателей.

«Позитивная» наука XIX в. не давала мировоззрения, руководящей идеи. Единственная руководящая идея состояла в представлении общества по образцу системы видов природы, биологического целого. Но и эта руководящая идея была простым перенесением на здание общества метода классификации и инвентаризации⁵⁸. Осмысление, казалось, сводилось лишь к распределению картин жизни и характеров по рубрикам и типам: сцены военной, частной, провинциальной, парижской жизни. Типизация характеров понималась как отбор наиболее общих для данного социального вида признаков. Типичны обобщающие фразы перед характеристикой персонажа: «есть род людей...» И, по-видимому, задача литературы и состоит в классификации жизни и типизации людей. «Составить опись (!) пороков и добродетелей», — говорит Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии». Не всегда самому писателю ясно, что создание типа есть не цель, а средство и следствие создания целостного художественного мира, организма.

Конечно, лишь на первом этапе становления реализма классификаторский метод точных наук помогал литературе. Он мог играть роль лишь в предварительной художественной работе по овладению богатством жизни, так же, как сама классификация еще не является собственно наукой и не дает научного знания. Но уже и на этом этапе можно проследить связь всех их художественных завоеваний, вопреки иллюзиям самих писателей, с тем, что они не были последовательными в своем обращении к науке. А иллюзии были велики. Лавры ученых не дают теперь покоя писателям.

Если немецкие романтики ставили поэта, гения неизмеримо выше ученого, то реалист Бальзак, напротив, явно недооценивает себя, великого художника, и склоняется перед непререкаемым для него авторитетом современного ему позитивизма, щеголяет эрудицией, именами, сведениями. Он вторгается во все области: политэкономии, магнетизма, наследственности, права, политики, военного дела; замыслил серию чисто «аналитических этюдов»: «Физиология брака», «Патология социальной жизни», «Монотипия о добродетели» (у Стендаля трактат «О любви»). Из предисловия к «Человеческой комедии» явствует, что Бальзак порой не различает писателя-художника от философа и ученого, называя среди писателей Лейбница, Канта и др. Он ратует за твердые принципы и пуще огня боится упрека в противоречиях. Он с похвалой приводит слова реакционного католического политика Бональда: «„Писатель должен иметь твердые мнения в вопросах морали и политики, он должен считать себя учителем людей, ибо люди не нуждаются в наставниках, чтобы сомневаться“... Я рано воспринял как правило эти великие слова... Поэтому если вздумают упрекать меня в противоречиях...»⁵⁹ Еще в каких противоречиях окажется он повинен! Энгельс блестяще раскрыл их истинный смысл и помог понять, благо-

⁵⁸ Сама работа «учета» и «инвентаризации» общества, к которой приступил Бальзак, стала возможной лишь на основе установившейся в общественном производстве относительно устойчивой системы разделения труда.

⁵⁹ О. Бальзак. Собр. соч., т. 1. Гослитиздат, 1951, стр. 7.

даря чему великий писатель и стал «учителем людей», которые по внешне упорядоченной и «разумно» организованной действительности буржуазного общества именно нуждались «в наставниках, чтобы сомневаться».

А что касается мысли, что общество — это естественно-природный организм, которую Бальзак и другие западноевропейские реалисты XIX в. приняли чуть ли не как аксиому, — то она служила у них совсем иную службу, чем у ученых-социологов. Если последние принимали этот взгляд за чистую монету, то у писателей он сам собой превращался в грандиозную метафору, позволяющую взглянуть на общество с точки зрения природы. Тем самым в иллюзорной форме социального биологизма осуществлялся тот самый принцип сопряжения общества и природы, просвечивания одного другим, который лежит в основе художественного видения мира, образа. И в этом плане обращение к естественным наукам также сыграло в литературе своеобразную художественную роль, поскольку позволило устранить многие иллюзии общества и людей о себе, взглянуть на них с более широкой, хотя во многом еще абстрактной перспективы.

Ограниченность того понимания жизни, которое предлагал искусству метод естественных наук, однако, ярко выразилась в стремлениях писателей так или иначе восполнить недостаток целостного мировоззрения, руководящей идеи даже за счет обращения к совсем нерационалистическим и ненаучным построениям. Почтенный и трезвый «секретарь» общества Оноре де Бальзак внезапно обращается за целостно философским объяснением бытия к мистике Сведенборга. Свобода воображения становится у Бальзака дополнением к данным опыта и пониманию необходимости.

С другой стороны, смутно ощущая, что общество есть целостный организм со своей особой закономерностью, не сводимой к соединению стимулов и интересов отдельных типов людей, Бальзак ищет целостной системы общественных взглядов и цепляется за идеи католицизма и легитимизма. Все эти противоречия Бальзака показывают, что реализм, новый художественный принцип искусства, не осознал еще тогда свою своеобразную, именно эстетическую природу.

Выявить эстетическую природу реализма было труднее, чем всех других форм искусства, ибо эта новая форма идеала, как мы установили, глубоко запряталась в предмет, в материал жизни, создав иллюзию, что в художественном произведении — то же содержание и идеи, что и в жизни и в науке и, следовательно, эстетическое относится лишь к сфере внешней организации этого материала — к образной форме, мастерству, стилю.

Эстетизм явился односторонней и ограниченной попыткой выявить специфическую сущность активной деятельности искусства после одностороннего понимания искусства как особой формы научного познания, бытовавшего на начальной ступени реализма. Флобер возрождает представление о произведении искусства как целостном, замкнутом в себе мире. Он любовно оттачивает каждую фразу, видя в стиле власть художника над материалом и способ преодоления гнусной буржуазной действительности. Однако это было иллюзией.

Пути истинного преодоления буржуазной действительности указали в этот период основоположники научного социализма — К. Маркс и Ф. Энгельс. В их высказываниях о литературе выявляется истинная специфика реалистического искусства — то, что оказалось не под силу теоретически осмыслить самим художникам, находившимся в плену позитивизма. Эта истинная специфика, которая заключалась в целостной художественной идее, уже реализовалась в произведениях высокого реализма, Стендаля, Диккенса и Теккерея, Пушкина, Гоголя и др. Но она еще не была осознана. С другой стороны, кульминация высокого реализма еще впереди — в реализме русской литературы второй половины XIX в.

СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗА

В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в.

В литературах основных западноевропейских стран к середине XIX в. в полной мере проявилась враждебность буржуазного общества искусству.

Со второй половины XIX в., и чем дальше, тем больше, выдвигается искусство стран и народов с «ненормальным» капиталистическим развитием. Ускоренно формируясь в новых условиях, народы, у которых дольше сохранились добуржуазные отношения, оказались очень восприимчивы к идеям социализма. Так обстояло дело во второй половине XIX в. со странами Восточной Европы во главе с Россией, а затем в XX в. со многими народами Азии, Латинской Америки, Африки. Это явление применительно ко второй половине XIX в. прозорливо разглядел Энгельс, когда в письме Паулю Эрнсту в 1890 г. писал, что ныне лучшие романы создаются уже не в «классических» странах Западной Европы, а в России и Норвегии.

Россия XIX в. являет собой яркое подтверждение известной мысли Маркса (высказанной им применительно к греческому эпосу) о несовпадении эпох художественного расцвета с эпохами материально-экономического прогресса. Экономически отсталая, политически бесправная, Россия создает в XIX в. самую передовую в мире художественную литературу. При этом факты исторического развития России показывают, что в определенный отрезок времени (примерно с 1825 г. по 1850-е годы) художественно-литературная и критическая деятельность становится в ней даже первенствующей среди всех других форм деятельности.

В самом деле, до этого, от Петра I вплоть до Отечественной войны 1812 г. и восстания декабристов, прямая общественно-государственная деятельность была для России гораздо важнее литературы, и в ее сфере происходили коренные для страны и народа события: реформы Петра, строительство русского государства, восстание Пугачева, Отечественная война 1812 г., восстание декабристов.

Начиная же с 1860-х годов все большее значение приобретают, наряду с мощным развитием русской литературы, прямая революционная практика (от Чернышевского и народников до Ленина и революционного движения пролетариата) и научная мысль: естественно-научная (Лобачевский, Менделеев, Павлов, Циолковский), общественно-политическая и философская, достигшая своей вершины в ленинизме.

После декабря 1825 г. и вплоть до 50-х годов XIX в., в этот период жестокой политической реакции и общественного застоя, на первом плане в России великие деяния в области искусства и прежде всего — в художественной литературе, все живые творческие силы нации концентрируются именно в ней: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, пьесы Островского, романы Тургенева, Гончарова, наконец многие творения Толстого и Достоевского. Русская общественная мысль живет в это время не столько в формах социально-политических учений или собственно философских систем, сколько в самой непосредственной связи с художественной литературой — в литературной критике: в статьях Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова, являвшихся деятелями русской литературы и в то же время политическими вождами и революционными мыслителями, философами. Ведь все дело в том, что, выражая растущую силу освободительного движения народных масс, передовая литература была формой революционной деятельности, отчего так боялись и жестоко преследовали русскую литературу полицейско-бюрократическое государство и цензура.

Следовательно, в России 1825—1850-х годов создалась та особая жизненная и историческая ситуация, в силу которой литература стала как бы средоточием национальной жизни. Она была больше, чем искусство. Она была универсальной формой общественного сознания. Это явление уже не раз объяснялось. Известно высказывание Герцена о том, что «у народа,

лишенного общественной свободы; литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Вторяние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы»⁶⁰. Недаром именно в России возникло определение литературы как «учебника жизни» (Чернышевский).

Для русского литератора писательство было служением, священнодействием — и поэтому его так боялось самодержавно-полицейское государство. Потому, с другой стороны, в самой литературе столь ожесточенной была литературная борьба. Известные нам литературные баталии на Западе, например война «классиков» и романтиков во Франции 20-х годов, гораздо более замкнуты внутри литературы. В России аналогию им мы можем найти в начале XIX в., например, в борьбе «Беседы» и «Арзамаса», но никак не в борьбе Белинского против Булгарина и Греча, «западников» и «славянофилов», в расколе редакции «Современника» и т. д. Ответственность русского писателя в XIX в. была так велика, что и сами писатели, и русский народ видели в деятелях литературы единственных народных «заступников», вождей нации по пути прогресса. Потому Пушкин создал истинно русский образ поэта-пророка, Гоголь ощущал, как «все, что ни есть» на Руси, «обратило» на него свои «полные ожидания очи», а Чернышевский главную заслугу Пушкина видел в том, что он придал литературе «достоинство национального дела».

Но все это значит, что на художественный образ в России пала нагрузка, не свойственная в такой мере западноевропейским литературам XIX в. (она была присуща им на более ранних исторических ступенях: в частности, в эпохи Ренессанса и Просвещения). Художественное произведение (ср. «Евгений Онегин», эта первая «энциклопедия русской жизни», «Война и мир», «Что делать?» и т. д.) русской литературы XIX в. было не только эстетическим предметом, но и философской концепцией бытия и социолого-этического трактатом, и учебником жизни, максимальной морали и поведения.

Вот почему громадную роль в духовном освоении русской действительности XIX в. играли такие образы, как «обломовщина», «маленький человек», «лишние люди», «нигилизм», «Русь-тройка», «мертвые души», «луч света в темном царстве», «накануне», «воскресение», «война и мир», «униженные и оскорбленные», как ставшие нарицательными имена: Глупов, Молчалин, Пошехонье, Иудушка, Помпадур, Коянга, Недреманное око, Ретивый начальник и т. д. Особенно характерно это у Щедрина, который сознательно творил такие комплексные «образы-понятия», фиксируя формы политически-государственного обихода.

Рождаясь первоначально как художественные образы, они тут же переходили в жизнь и мышление на правах социально-классифицирующих и философских категорий. Недаром Ленин в своих работах и статьях непрерывно обращается к такого рода «понятиям-образам», созданным русской литературой, и использует их не орнаментально, не как украшение к мысли, а на правах научных терминов, необходимых для точного обозначения явлений русской жизни.

Не случайно так велика была в России роль литературной критики. Она как раз была тем необходимо созданным русской жизнью посредником, который был как бы продолженным в обе стороны органом литературы: прямо в жизнь и в понятийно-философское, логическое мышление. Критика зачерпывала какое-либо явление действительности в его непосредственно жизненной форме, подкрепляла его определенным художественным образом литературы и, проведя жизненное явление сквозь него, превращала образ чуть ли не в понятийно-логическую категорию. В итоге и создавались эти «понятия-образы» русской литературы. Ведь содержание понятия «обломовщина» немислимы без того наполнения и расши-

⁶⁰ А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 198.

ренного толкования, которое придал ему Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Потому такие «образы» как «обломовщина», «темное царство», «лишние люди» созданы коллективным творчеством. Их авторы — жизнь, писатель, критик и читатель, превращающий эти «образы» в ориентиры своего жизненного поведения, обобщающих в них знание о себе и действительности.

Чем же объясняется, что ситуация русской жизни середины XIX в. могла быть наиболее адекватно освоена именно художественной мыслью? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учесть очень много сложных общественно-экономических и политических факторов. Мы укажем лишь одну, но чрезвычайно важную причину преобладания художественной мысли в этот период. Россия середины XIX в. была страной поразительных, невиданных для Западной Европы контрастов и противоположностей, которые сказывались как в ее социально-экономическом укладе, так и в политической и духовной жизни.

В столицах шум, гремят витип,
Кипит словесная война,
А там, во глубине России,—
Там вековая тишина.
Лишь ветер не дает покою
Вершинам придорожных их
И выгибаются дугою,
Целуясь с матерью-землею
Колосья бесконечных пив...

— писал Некрасов.

Вот он, диапазон русской жизни⁶¹, тем самым и поле действия образа в русской классической литературе.

Контрасты, доставшиеся от прошлого, быть может, никогда не принимали таких разительных форм как именно в первой половине XIX в. — в период от окончания Отечественной войны 1812 года, сблизившей Россию и экономически и духовно с Европой, и до Крымской войны, показавшей все последствия ее экономической и политической отсталости и необходимость решительного перехода на капиталистический путь.

В первой половине XIX в. в России, с одной стороны, еще только расплывался феодально-крепостнический строй; а с другой — опыт и Запада и собственного исторического развития обращал сознание русских людей уже к внекапиталистическим — социалистическим — идеалам человеческого общежития.

Когда в России стало развиваться теоретическое мышление, русская мысль в лице Радищева изо всех многообразных течений западноевропейского Просвещения сразу остановилась не на отвлеченно-теоретическом, а на практически-революционном учении Руссо и Мабли. Пусть в утопической форме, идея социализма сразу встает у колыбели передовой русской мысли и далее во множестве трансформаций (от христианского социализма до общинного и до научного) непрерывно сопровождает русское духовное развитие.

Россия первой половины XIX в. являла собою страну несоединенных полярностей: утонченнейшая современная культура — и самое дремучее невежество; высочайшее чувство личности — и полная древнеазиатская безличность. Словом, между будущим и прошлым нет последовательной цепи переходных ступеней, а — зияние. Вот почему сама ситуация русской жизни определенной эпохи, которая в такой разорванности своих элемен-

⁶¹ И в России — особенно с Петра I — бурно развивалась цивилизация классового общества, но, в отличие от западноевропейских наций XVIII—XIX вв., однородного строя (капитализма) здесь не сложилось. Даже когда победила Октябрьская революция и началось строительство единой социалистической экономики, Ленин различал в стране пять экономических укладов: от патриархального до социалистического.

тов все же составляла целостность, и потребовала для своего осознания прежде всего формы художественной мысли. И когда затем в ленинизме достигла своего величайшего расцвета русская диалектико-логическая понятийная мысль, ее творческая свобода не случайно оказалась в соединении противоположных и, кажется, несвязуемых явлений, — она подготовлена не только теоретической, но и художественной мыслью.

Узкорассудочная логика западноевропейских социал-демократов, а в России — Плеханова позднего периода и меньшевиков — не знала, что делать, как справиться с таким нагромождением разнородных целей и движущих сил, которые являла собой русская революция. Они могли предложить лишь шаблон, логически как будто безупречный, основанный на последовательности и опосредованиях: сначала пусть произойдет буржуазная революция, а потом уже будем думать о пролетарской. Гениальная мысль Ленина — соединить протест крестьянства против феодализма и крепостничества с социалистическим движением рабочего класса — казался узкорассудочным логикам таким же логическим салто-мортале, как и столь же непонятное для них ленинское утверждение, что цивилизованнейший граф Лев Толстой — выразитель настроений патриархального крестьянства, «зеркало русской революции»... Между тем, именно ленинская диалектика обеспечит победу Октябрьской социалистической революции, чем и докажет свое соответствие русской жизни.

Выдвижение в России начала XIX в. на первый план именно художественного сознания имело всемирно-историческое значение, поскольку господствующие в ту пору на Западе философские системы (и прежде всего система Гегеля) стали как раз тогда обнаруживать свою недостаточность. Ведь не нужно забывать, что в своих поисках русская мысль на заре XIX в. двинулась вначале на исторически более развитый Запад, надеясь найти там разрешение всех вопросов бытия. Русские мыслители обратились сразу же к самому высшему достижению европейской логической мысли — диалектике Гегеля, надеясь найти в ней орудие освоения русской народной жизни. И если общественное сознание европейских наций в романтизме разочарованно отвернулось от еще механистической логики просветительского рационализма XVIII в., то разочарование русской мысли в Гегеле, диалектическая философия которого сама явилась преодолением просветительского рационализма XVIII в. и обобщала уже опыт французской революции и становление капиталистического общества, было еще более болезненным и еще более исторически плодотворным делом, ибо элергично стимулировало прогресс мышления, поставив перед ним такие глубинные вопросы бытия, для разрешения которых человечество должно было создать могучее оружие освоения действительности. Как покажет далее марксизм, чтобы выковать этот меч Зигфрида, человечество должно будет покинуть кузницу, где коуются доспехи чисто теоретического освоения жизни, и перековать их в горниле материально-практического, чувственно-предметного ее освоения.

И вот столкнув гегелевский, хоть и диалектический, но все же чистый рационализм — с русской жизнью (с ее противоположностями, отделенными друг от друга не единой цепью опосредствований, но пропастями), русская мысль в лице Белинского, Герцена и других увидела, что его философия не дает ключа к разрешению всех вопросов, — и здесь она пошла вразрез со сложной современностью, которая, как писал Маркс, «не дает удовлетворения».

Стремление передовых русских людей к соединению с целым, с народом, представало в XIX в., особенно в первой его половине, актом, происходящим в «душе», во внутреннем мире личности, вышшим напряжением ее эмоциональной жизни, ее чувства родины. Да, именно в общественной любви, патриотизме истинным открылся тот способ непосредственного соединения, слияния с русской народной жизнью, который был так ярко

выражен в литературе. Достаточно вспомнить лирические обращения Гоголя к Руси, лермонтовскую «Родину».

В чувстве родины человек обретает и чувство своей личности, осознает себя как личность и гражданин. Позднее Блок в письме «государственнику» и мракобесу В. В. Розанову с гордостью напишет: «...чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как «гражданина своей родины», и тем громче говорит во мне кровь... Так вот, не мальчишество, не ребячливость, не декадентский демонизм, но моя *кровь* говорит мне, что... всякое уничтожение и унижение личности — дело страшное, и потому я (это — непосредственный вывод, заметьте, тут ни одной посылки для меня не пропущено) не желаю встречаться с Пуришкевичем или Меньшиковым...»⁶²

Чувство «гражданина своей родины» и чувство нравственного достоинства человека, личности, ее права на свое видение мира, ценность этого особого, от души, индивидуальности идущего видения и чувствования — все это слилось воедино в художественном сознании русских писателей.

Полемическим утверждением особой, не признаваемой в то время роли литературы и писателя-художника, были так называемые «мессианские» стихотворения Пушкина, которые появились еще в конце 20 — начале 30-х годов: «Пророк», «Арион», «Поэт», «Поэт и Чернь», «Поэту», «Эхо». Эти стихи Пушкина, уверенно и величаво (а не только страстно и взволнованно) возводившие искусство в «достоинство национального дела», неверно было бы понимать как лишь профессиональное самоопределение литературы, ее выделение как особой, автономной деятельности, такой же равноправной, как и другие формы общественного труда и сознания. Нет, не за автономию боролся Пушкин, не за огораживание своей обособленной поэтической пивы от жизни, а напротив, в основе его проповеди лежало убеждение в том, что литература, во всяком случае в его эпоху, является средоточием истинной жизни России, ибо такие реальные формы деятельности, как военная служба, чиновничество, торговля, земледелие, промышленность и т. д., в «жесточкий век» не могли удовлетворить коренные потребности народа.

И когда на устах «черни» звучат притязания общества к искусству:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя,—

то вопрос о законности и незаконности их может быть решен только конкретно-исторически. Они могли быть законны, например, в петровское время, но времена изменились, отлетела «душа жива» из помещичьего государства, все формы легального общественного действия в жизни николаевской России стали бессмысленными, а люди, принадлежащие к управляющим кругам, — «мертвыми душами» («душе противны вы, как гробы»). В этих условиях продолжать учить «мертвых», давать им «смелые уроки» — было впрямую еще политической наивности Гоголя, который искренне полагал, что «Ревизором» и «Мертвыми душами» не идет вразрез с официальной жизнью русского государства, а своим «зеркалом» и поучениями помогает лечить раны на здоровом теле, но это не могло быть подстать мужественной и трезвой мудрости Пушкина. Вот почему Пушкин протестует против того, чтобы в современных ему условиях поэ-

⁶² А. Блок. Соч. в 2 томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 621.

зани отводилось прежнее место. Он понимал, что это значило оставить истинное русское общество, русскую жизнь безгласными и немymi.

Вся глубинная задача русской литературы XIX в. в том и состояла, чтобы воздвигнуть, пока еще, конечно, не материально, а духовно — в общественном сознании русских людей, истинно-прекрасный град: идеал человека, человеческих общественных отношений. А для этого искусству надо было решительно отказаться от всякой наивной половинчатости, от компромисса с тогдашней «чернью» и мужественно опереться лишь на себя, на внутренние слышимый поэтом-пророком голос русского народа. Вот почему русский писатель должен помнить свое пророческое призвание и не надеяться сразу слить его с реальными реформами в жизни общества, исправлением нравов.

Выступая против дидактизма XVIII в., Пушкин, с другой стороны, отмежевывает русскую литературу и от грозившего ей нового, утверждаемого буржуазным обществом принципа искусства-развлечения, искусства-забавы. В его стихотворении возникает образ поэта-жреца (не чистого искусства, а духовного вождя народа), утверждающего понимание искусства как подвижничества, великого труда, священнодействия, что наиболее соответствовало тому месту, которое занимала литература в жизни России первой половины XIX в.

Показательны именно спокойствие и уверенность, с которыми Пушкин утверждал творческую волю искусства взвалить на свои плечи ответственность за судьбу России: быть ее пророком, «эхом», «неподкупным голосом» и т. д. Вот почему невозможно согласиться с теми критиками и последователями, которые в пушкинских стихах о поэте и черни видят идею искусства для искусства, «чистого» автономного от жизни. Такое толкование искажает глубокую мысль поэта. Показательно, что почти через полвека, в маленькой Болгарии, в разгар национально-освободительной борьбы идея стихотворения в переводе поэта Петко Славейкова оказалась как будто бы совершенно перевернутой: поэт казнит толпу обывателей за ее сытое равнодушие к боговдохновенной проповеди поэта, зовущего на священную борьбу за свободу. На самом же деле здесь очень прямо, «в лоб» выявлен истинно-общественный пафос пушкинского стихотворения. Если в определенную эпоху поэту, как эху, нет отклика, он не перестает делать свое святое дело; действуя без надежды на немедленный отзвук, словно посылая волны и сигналы в безбрежный космос русской дали, он в глубине души уверен, что они не пропадут.

Классическая литература в России середины XIX в., хотя и была, как всякое идеологическое явление, явлением вторичным, отражением материальной действительности, но по своему содержанию она и в этом смысле стала средоточием народной жизни. В поэзии Пушкина, прозе Гоголя, критических статьях Белинского и Чернышевского, романе Толстого и Достоевского русская жизнь XIX в. нашла равную себе по мощи и полноте форму. Не случайно, именно критический реализм, т. е. отрицание разумности господствующих тогда форм жизни и дерзкое утверждение противостоящего им идеала как средоточия истинного бытия приобрел в России XIX в. наибольшую силу и размах. Только для того русская литература так глубоко проникала в окружающую действительность (с точки зрения верности подражания, воспроизведения, описания факта русская литература выработала такие «улавливатели», что по зримости и правоподобию изображения она достигает вершин, недоступных европейскому реализму), чтобы, освоив, впитав, растворив ее в себе (следовательно, продемонстрировав свою свободу от гнусной расейской действительности), отринуть ее и, пророчествуя об идеале, утвердить истинно человеческое бытие.

Высокие требования к жизни, ощущение огромных потенциальных сил народа, которому только еще предстоит размахнуться во всю ширь, придавали русской мысли особое напряжение и скрытый динамизм. Однако

для того, чтобы все это проявилось в полной мере в литературе. нужна была новая, соответствующая такому «нераскрытому богатству» структура реалистического образа, его особый эстетический принцип.

Этим всемирно-историческим завоеванием русской литературы XIX в. в области формы художественного образа явилось открытие образа типа «диалектики души». Такой образ и складывался, формировался на протяжении прошлого века.

Прежде всего — Пушкин. Он стоит еще на грани веков, но он больше, конечно, принадлежит XIX в. Ему внятно все, в нем можно извлечь зародыши всех ситуаций, типов образа, которые потом разрастутся в гигантские и самодовлеющие конструкции. В Пушкине нет какой-либо односторонности. Мир у него устойчив, пластичен. Он еще не знает «диалектики души» — зато он знает пластику души, ее лепку.

Чувство меры и гармонии отличает Пушкина ото всех эпох новоевропейского литературного цикла и глубочайшим образом роднит его с греческой классической античностью⁶³. Если для новоевропейского художественного сознания, начиная с христианства, и даже в эпоху Ренессанса, характерна эстетическая категория возвышенного, то у Пушкина в литературе (как у Моцарта в музыке) в максимально возможной степени реализуется трудно достижимая в новое время категория прекрасного. «Античное», гармоническое состояние мира и мироощущения налицо во многих произведениях Пушкина. Оно есть, например, в «Борисе Годунове», которого часто и очень односторонне характеризуют лишь как трагедию в шекспировском духе. Нет в Годунове титанизма и всевластной страсти, сгущения характера, характерного для образов Шекспира. Недаром Пушкин строит коллизию не на Борисе достигающем, а уже достигнувшем высшей власти (как царь Эдип). А Шекспир не упустил бы того предметно-действенного драматизма, который таился в борьбе Бориса за власть: в замысле, заговоре, убийстве царевича — и его рефлексии и раскаяние (как у Макбета) дал бы после действия.

У Пушкина торжество объективного начала, уничтожающего простор для действия могучей индивидуальности, не вызывает такой боли и страдания, как в шекспировской трагедии, и это у Пушкина античная черта. «Борис Годунов» только с большой натяжкой может быть объяснен как «трагедия в шекспировском духе», Он являет собой особый жанр, родственник эпической античной трагедии, хотя и осуществляемый в ситуации нового времени.

Пушкин во многом — представитель «аполлоновского», гармонически светлого, разумного начала в искусстве. И когда он в «Онегине» пишет о творениях, в которых отразился «век и современный человек изображен довольно верно», эта характеристика есть восприятие ситуации личности и общества XIX в. словно несколько со стороны, глазами человека, сохранившего цельность и гармоничность мировосприятия и своего внутреннего мира. Восхищаясь энергией байроновского духа отрицания и сомнения, Пушкин в то же время видит устье его протеста, его отношения к миру. Байроновский герой представлен в «Цыганах» в таком повороте, что к нему относятся не только прямое осуждение старого цыгана: «Оставь нас, гордый человек», но и слова песни Земфиры: «Старый муж, прозный муж...» Можно ли более жестоко развенчать романтического индивидуалиста?

Вообще примат внутренней жизни, жизни только в сфере рефлексии, в сфере намерения, а не действия чужд Пушкину, любившему человека полного, у которого все субъективное прямо высказывается, а не таится и бродит в сокровенной глубине души, разъедавая ее. Потому ему неприят-

⁶³ Пушкин чтит и чувственный праздник жизни, и разум, который не стал еще всепожирающим Молохом; он видит возможность дружно жить «с Киферой, с портиком, и с книгой, и с божалом» («Каверину», 1817 г.).

на и вызывает с его стороны легкую насмешку «безмерная преданность мечтаньям», так же, как чисто мыслительное постижение мира для него — «пустое действие», кипение озлобленного ума.

Не случайно характеристику Ленского, приехавшего из Германии (тогда всеевропейского центра чисто мыслительной деятельности), Пушкин не захотел дать как характеристику образа мыслей, чувств, идеала и психологии, но перевел ее в пластический портрет:

Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

Мало того, даже там, где он как будто бы дает характеристику мышления и эмоциональной жизни Ленского, он каким-то еле заметным сдвигом выводит эту субъективную сферу на ясный свет объективного бытия и придает ей еле заметный иронический оттенок:

Привез учености плоды —
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный...

Все это взгляд со стороны; того, кому чуждо отвлеченное мышление, того «непосвященного», который видит и хочет видеть результат этой чуждой ему деятельности в практике жизни. Но именно эта «непосвященность» прекрасна: она предстает здоровым, народным, трезвым взглядом на жизнь и «плоды просвещения».

Никогда у Пушкина не было полного доверия раздвоенному, рефлексизирующему, преданному мечтам герою: он чувствовал его реальную мелкость, бедность даже его идеальных стремлений. Не дешевый модный прогрессизм, а широкое мышление целым — именно это дало Пушкину возможность оставаться на подлинно народной, на все стороны и ракурсы бытия народа опирающейся и все их в себя принимающей точке зрения.

Универсальность взгляда в XIX в. была наиболее присуща русской классической литературе. Но эта всесторонность достигается у Пушкина не путем «диалектики души», не путем последовательных превращений внутреннего мира героя, но каким-то иным способом. Попробуем выяснить это, рассматривая реализм «Евгения Онегина».

Здесь — важнейшие сферы русской жизни, это поистине ее «энциклопедия». Но эти сферы еще не погружены в характер героев, выступают не через их внутренний мир, их переживания, цели и стремления, а сами по себе, внешне по отношению к ним. Напротив, персонажи, характеры (Онегин, Татьяна) — не самодовлеющие и емкие, всепоглощающие сущности, а во многом лишь орудия описания этих сфер, которые автор непрерывно отбрасывает и говорит прямо от себя.

Его сознание пластически, объективно эпично. Он добывается полноты представления русской жизни тем, что лепит ее, с каждой главой добавляет новый объем, пристройку⁶⁴ — не даром для этой объемной простройки требуются такие слаженные, отточенные конструкции, как «онегинская строфа», — а не взрывает изнутри всесторонним анализом души героя, которая бьется о ее многообразные стенки. Пушкин в большей мере представляет мир, окружающий его героя, мир, в котором он живет, чем мир, который живет в его душе и становится явным лишь как непрерывное обнаружение взаимопротиворечащих мотивов, мыслей, чувств и т. д.

Целостность картины русской жизни выступает у него именно как всеобъемлемость. Он сразу видит все ракурсы, намечает все потенции, но сдерживает их властной уздой, не отпускает их на свободу и не дает ни на

⁶⁴ И то, что он не дорожит формальным единством произведения (в «Евгении Онегине» — история его духовного развития, где начала — мироощущение первой главы — не сведены с концами — мироощущением последних глав) — есть та «нелитературность», которая является свойством всей русской классической литературы XIX в.

один миг увлечь себя в односторонность. Поэтому ни одна сторона и не выявляет в нем всей своей мощи, катастрофически страшной силы. И поэт почти не поддается тому чувству полного саморастворения, полной самоотдачи, о которой он так прекрасно писал:

Есть упоение в бою
И бездны страшной на краю.

Он именно оставался «на краю», избегая односторонности, не бросаясь в нее стремглав, как это было свойственно уже Лермонтову и Гоголю и, особенно, Толстому и Достоевскому, чтобы затем, с великим трудом, израненными, выкарабкаться из этой и вновь броситься в другую бездну, всей суммой этих метаний и исчерпывая полноту бытия. Они, правда, в каждый момент теряли всесторонность и полноту обзора. Но зато столько же приобретали в интенсивности.

Пушкин может почти одновременно писать «Медного всадника» и «Сказку о рыбаке и рыбке», эти, как и другие, разные сферы бытия и миросозерцания сосуществуют для него статично, не вытесняя, а взаимно дополняя, уравновешивая друг друга, создавая гармонию и мир в душе. Толстой же никогда такого мира не имеет. Он пишет народные рассказы и после того, как пытался учинить гоголевское самосожжение своего литературного гения. В каждый данный момент Толстой живет односторонне, исчерпывая до конца: то великосветское бытие (идеал *comme il faut*), то военную службу (Севастополь), то идеал жизни среди незатронутых цивилизацией людей («Казак»), то педагогическую деятельность (Яснополянская школа), то семейную жизнь, то собственно писательскую деятельность, то путь проповедника и реформатора религии и т. д. Полнота вбирания в себя всего бытия достигается именно как последовательность, и переход от одной сферы к другой есть страшный кризис, перерождение всего существа, так что в новом своем состоянии он просто не может понять логику своих прежних поступков.

* * *

Становление «диалектики души» начинается у Лермонтова. Сравним два аналогичных по общему содержанию и настроению стихотворения: «Воспоминание» Пушкина («Когда для смертного умолкнет шумный день») и «И скучно и грустно» Лермонтова. Оба поэта передают тоску, неудовлетворенность жизнью, свои разъедающие душу размышления. Но в том-то и дело, что Пушкин рисует картину и пишет о том, когда, где, как он размышляет, но самих размышлений и их движение не передает, тогда как Лермонтов сразу включает ток внутренней жизни, обнажает борьбу взаимно-противоречивых влечений и мыслей (форма вопросов и ответов: «Любить?.. Но кого же?» и т. д.). Пушкин не посвящает нас в свои думы, а дает обстановку, в которой они рождаются. Уснувший город, бессонница, бездействие, ночь, тишина. Здесь опять внутренняя жизнь дана не в своем *что*, а в своем *как*. Говоря словами Тютчева, здесь

На сон таинственный духов
Покров наброшен величавый.

Но поэт заговорил о своих переживаниях («змеи сердечной угрызенья»), и мы как будто бы постепенно и непрерывно погружаемся на дно внутреннего мира, но как только поэт касается его, он снова возвращает нас в устойчивый внешний мир:

И, с отвращением читая жизнь свою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью —
Но строк печальных не смываю.

Это — кульминация. Поэт здесь сказал все и... ничего не выдал: мы так и остались в неведении, что же в жизни вызывает отвращение поэта, что он проклинает, на что жалуется. Лермонтов же дает не обозначение действия: «жалуюсь», а саму жалобу: «И некому руку подать в минуту душевной невзгоды».

Жизнь и совершенные в ней поступки («строки печальные») — каковы бы они ни были — обладают в глазах Пушкина все-таки большей разумностью и ценностью, чем интенсивные и все же полупрозрачные борения внутреннего бытия. У Лермонтова, напротив, борения внутренней жизни выступают именно как жизнь наиболее действительная, а окружающая внешняя жизнь — как «пустая и глупая шутка».

Лермонтов начинает с того, чем Пушкин кончает:

И горько жалуюсь, и горько слезы лью...

Эти два «и», которые у Пушкина явились в предпоследнем стихе, означая кульминацию душевной борьбы, здесь появляются в исходном пункте: борьба вводится сразу, а не путем пластического и постепенного снятия покровов. Собственно, покровов никаких нет: сразу неудержимо и как бы непроизвольно обнажаются мотивы и пружины, ведающие поступками человека. Такая обнаженность противна античному духу Пушкина: он обязательно набросит пластический покров на внутренний мир своей души, который будет везде просвечивать и проступать, но не сам по себе, а в ритме складок, изменений форм чувственно-предметного мира. Ракурс Лермонтова совершенно противоположен. Его стихотворение не дает взгляда со стороны на внутреннюю жизнь как на зримую картину, сцену действия, — он сам актер на этой сцене.

Пушкин перебирает реальные, уже совершенные в прошлом действия — весомые и существенные, при всем «отвращении», с которым он их «читает». Потому он их и «не смывает». Лермонтов же даже в воспоминаниях не находит ничего устойчивого:

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа
И радость, и мука, и все так ничтожно!..

Объектив его стихотворения (сознания) помещен в сферу возможности (а не действительности), где действие, поступок предстает еще в зародыше, зерне, как намерение действовать (желать? любить?) Он всемогущ в той точке, сфере, где таится потенциал жизни. Здесь он, как и его герой — Печорин, ощущает в себе «силы необъятные» и «назначение высокое». Если для Пушкина сфера потенциала жизни есть все же «действие пустое», то для Лермонтова — это единственная сфера, где могучий дух, страсть, характер человека могут себя проявить полностью. И это, как мы видели, полностью отвечало той послепушкинской ситуации русской жизни — ситуации «вакуума», когда тенденция развития русской жизни «вышла из пазов» чувственно-предметной деятельности. Отсюда максималистское требование по отношению к себе и жизни, которое отбрасывало в ничто все доступные пока человеку формы действия — поступки. Поступки Печорина не соответствуют его могучему духу, и как раз и только в его несерьезном к ним и себе в них отношении, как к игре (даже с жизнью своей), и проявляется истинное величие его души — могучий и бесконечный потенциал жизни и действия. Такой же была и вся Русь в 30 и 40-е годы XIX в.: лишь в могучем ритме стремления куда-то вперед («Русь! Куда же несешься ты? Дай ответ?») — выражалась ее суть.

Именно в это время, в жизненной исторической ситуации, когда потенциал действия приобретал огромное существеннейшее значение, и могла начать складываться в литературе «диалектика души», порожденная кристальнейшим вниманием к самому намерению действия, переживанию еще не осуществленного поступка — как к чему-то уже действи-

тельному. Громадным напряжением души могла «опредметиться» и русская жизнь и русский национальный характер. Это напряжение и жизнь в его сфере с точки зрения предшествующего состояния жизни могло казаться эфемерным.

Да, были люди в наше время:
Не то, что нынешнее племя —
Богатыри — не вы...

Однако впервые именно у Лермонтова индивид достигает того титанизма, которого был лишен гармонический человек пушкинского мира. Демон Пушкина — игривый бесенок в сравнении с лермонтовским «духом отрицанья и сомненья».

Лермонтовская миниатюра «И скучно и грустно» находится в сфере раздвоенного бытия. Именно у Лермонтова и Тютчева впервые бытие и человек предстают раздвоенными.

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

Тютчев

В Онегине нет двойничества. Оно впервые проступает в Печорине: «Во мне, — в минуту откровенности говорит он доктору Вернеру, — два человека; один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». И это раздвоение единого бытия и двойничество человека представляет первое условие для того, чтобы ток «диалектики души» мог начаться. Становящиеся ее формы могут быть прослежены в том же стихотворении «И скучно и грустно».

Мысль здесь непрерывно вращается, озирается в обе стороны и на саму себя. Вся фактура стихотворения совершенно противоположна пушкинской. Это себе же задаваемые вопросы и ответы: любить?... Но кого же?... На время — не стоит труда. А вечно любить невозможно. В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа — тогда как у Пушкина перед нами однородное, не перебивающее само себя течение мысли: то ли это объективное повествование («Когда для смертного...»), то ли монолог-исповедь («Я трепещу и проклинаю»), но все равно цельное. У Лермонтова же — внутренний диалог, т. е. уже раздвоение в движении мысли. Точнее, монолог в форме диалога, исповедь не миру, а себе.

В самоуглублении таилась и великая опасность. Неприятие действительности, замыкание в душе угрожало потерей связей с миром. Так открытие беспредельности внутренней жизни и ее способности к самодвижению сразу уперлось в новый предел (которого прежняя ступень не знала, так же, как она не знала и беспредельности).

Тоска, стремление прорваться в глубины внутреннего мира выражается в стихотворении Лермонтова даже... в многоточиях. Многоточия, столь редкие у Пушкина, здесь, в стихотворении из 12 строк, встречаются 7 раз. Пушкину они были не нужны, так как у него мысль целиком уходила в слова и между ними не оставалось «трещины». Теперь же место пластической формы и законченного образа занимает образ, разомкнутый в бесконечность. Многоточие есть апелляция к подтексту, расчет на продолжение жизни высказанного в сфере «невыразимого», которое само при этом включается в объем образа. Тем самым и обратно: через многоточие текст и высказанная в нем мысль как бы заранее застраховывает себя, самокритикуется, указывая, что ей самой понятна ее ограниченность.

Специфическая и труднейшая задача русской литературы в условиях первой половины XIX в. в том и состоит, чтобы, сохраняя высоту, чистоту и точку зрения идеала, осуществить и прорыв в объективный мир, не

потерять его для искусства. Этот шаг русская литература совершила в лице того же Лермонтова («Герой нашего времени») и Гоголя. «Герой нашего времени» являет нам первую, еще не до конца завершенную (и в этом, в частности, неповторимая прелесть его формы) попытку смыкания внутреннего и внешнего миров. Эта незавершенность позволяет особенно ясно увидеть все новаторство принципа.

Новая черта обнаруживается уже в том, что лермонтовский рассказчик, в отличие от пушкинского, распределяется, разветвляется и растворяется в рассказывающих героях. Объемность возникающего изображения достигается теперь не пластической лепкой объемных форм. Отсюда и индивидуализация персонажей приобретает принципиально новый вид. Это тонко уловил Белинский. Анализируя образ Максима Максимыча как «тип старого кавказского служаки», критик замечает, что этот «тип» дан именно изнутри, он «особая форма», в которую «отливается душа и сердце» русского человека за долгие годы службы в кавказских условиях. «И все это высказывается в нем не в грубых поговорках, вроде «черт возьми», и не в военных восклицаниях, вроде «тысяча бомб», беспрестанно повторяемых, не в попойках и не в курении табака...»

Именно такой вид носила индивидуализация подобных персонажей в английском реалистическом романе от Фильдинга и Смоллета до (во многом) Диккенса. У них схема типа флотского капитана, например, оживляется придаваемой ей извне характерностью поведенческих и словесных, — идет лепка, прикрепление атрибутов. Персонаж не раскрывается изнутри. Он воспринимается глазами общества и отдельных людей, которые судят о нем в меру своих, часто ограниченных взглядов на окружающее. Мир здесь дается как именно окружающая (т. е. в другом, отдельном, пространстве, а не в том же: в душе героя — заключающаяся) среда. В романе же Лермонтова и у других, идущих вслед ему русских писателей, среда как нечто внешнее исчезает. Лишь в гоголевских мертвых душах — этих отвердевших полипах и растениях полуприродного помещичьего бытия — она может быть уловлена пластически-предметно (как обстановка Плюшкина, словечки Ноздрева и т. д.), а в живых душах, в том числе таких, кажется, простых, как Максим Максимыч, она улавливается даже не в портрете (потом портрет почти вовсе исчезает в русской литературе, а у Толстого от него остается лишь характерный штрих для узнавания: губка с усиками жены Болконского, лучистые глаза Марьи Болконской и т. д.), а в душе, взгляде на вещи, выступающих в способе рассказывания. Это и отметил Белинский, говоря, что характерность Максима Максимыча проявляется «во взгляде на вещи приобретенном навыком и родом жизни, и в этой манере поступков и выражения, которые должны быть необходимым результатом взгляда на вещи и привычки»⁶⁵, т. е. единство характера достигается не объективными поступками, даже не словами, а именно их манерой, субъективным поворотом, трансформацией объективно-общезначимого во внутреннем мире.

В «Герое нашего времени» повествование идет через цепь посредников: автор вводит Максим Максимыча, тот рассказывает о Печорине («Бэла»). Затем на новой ступени, когда мы уже знаем о Печорине с точки зрения Максима Максимыча, вновь автор ведет от себя рассказ о том, как он сам (а с ним и читатель) прямо встречается с Печориным. Но эта встреча, дающая лишь портрет и один поступок (равнодушие при встрече с Максим Максимычем, обращение с ним, которое очень легко охарактеризовать как «эгоистическое»), словно для того и вводится автором, чтобы продемонстрировать читателю, что взгляд на человека извне, даже прямое столкновение с ним, видение героя «своими глазами» могут быть

⁶⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, т. IV стр. 205.

обманчивы и что здесь нельзя всецело верить своим глазам, что это не единственный и не неопровержимый критерий истины. Судить о человеке можно, лишь заглянув в его душу, сопоставив его дела с его словами, поняв логику его мира и самопонимания, во всяком случае сравнивая то и другое. Затем слово предоставляется самому Печорину: следует его «Дневник».

Вся композиция «Героя нашего времени» есть словно отвердевший процесс перехода от старого, пластического типа повествования к повествованию, строящемуся на «диалектике души». Сначала описываются поступки Печорина («умыкание» Бэлы, равнодушие при встрече с Максим Максимычем), а потом включается сфера мотивов, этих и родственных им поступков («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), где подобные же ситуации просвечены изнутри.

«Тамань» — столкновение Печорина с тем же непосредственным, не тронутым цивилизацией миром, что и мир горцев в «Бэле». Но если в «Бэле» герой дан как всемогущее божество, свободно играющее душами простых людей, то в «Тамани», вскрывается его внутренняя слабость: мир, с которым он соприкоснулся, недоступен ему не только внутренне: не только потому, что он не может так жить, но и внешне: гордые и свободные люди просто не пускают, отталкивают его от себя, оставляя его в мечтательной зависти, предоставляя ему возможность сколько угодно носить в своем сознании образ паруса или представлять себя «матросом с разбойничьего брпга...»

У Пушкина художественная идея еще жила как пластическая целостность, и ни одна сторона в ней не получила преимущества, в лермонтовско-гоголевский период русской литературы она раздвоилась: одну ее сторону — духовно-музыкальную — наиболее полно выразил Лермонтов, другую — предметно-живописную — Гоголь.

Лермонтов (как и Тютчев), открыв в человеческой душе возможность раздвоения, обнаружил в ней самой, в сознании источник самодвижения, самоопределения. Тем самым был открыт исходный пункт для «диалектики души», энергия, которой она непрерывно питается. Но эта энергия выступает у Лермонтова еще во многом сама по себе, голо, дистиллированно. Потому она, набрав силу и разогнавшись, наталкивается на предел субъективного существования. Лермонтовская художественная мысль наиболее приближается к симфонической музыке по своей чистой динамике, процессности. Но именно поэтому его образ дает еще только предпосылки «диалектики души». У него есть ее полюса и энергия движения, но того, что движется, что будет располагаться по этим «силовым линиям» и токам, у него недостает.

Эту необходимую для русского жизненного и литературно-художественного развития потребность реализует Гоголь и, частично, последовавшая за ним «натуральная школа». В лице Гоголя русское общественное сознание жадно припало к чувственно-предметной объективной действительности (представленные Лермонтовым внутренний мир души и духовная жизнь самосознания есть тоже объективная действительность русской жизни, ее тогда средоточие). Если в творчестве Лермонтова максимально развилась лирика, то Гоголь создает патетический эпос. Различие Лермонтова и Гоголя, конечно, не снимает их глубинной общности. Достаточно прочесть, например, начало VII главы «Мертвых душ», чтобы убедиться в этом.

Вот как представляется Гоголю судьба современного ему писателя: «...не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха! Не признает

сего современный суд и все обратит в утрек и поношение непризнанному писателю, без разделенья, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще и горько почувствует он свое одиночество».

Разве тут не лермонтовские идеи и интонации: человек покинут, наедине с миром и один, опираясь только на себя (а не на признание своего идеала и дела другими), на живущий лишь в сокровенной глубине внутренней жизни компас истины и идеала, он несет свою ношу. И действительно, Лермонтов и Гоголь различны лишь по предмету, материалу, в котором отливается их внутренняя жизнь, но по ее содержанию они родственны. Острое ощущение чистейшего, незапятнанного идеала и максимализм, жажда абсолюта; напряженность духовных исканий, которыми запечатлена сама их жизнь,— все это равно характерно и для Гоголя и для Лермонтова.

Но как же с таким идеальным мироощущением приблизиться к предметно-чувственной действительности того времени, т. е. к действительности самодержавно-крепостнической России? Сам Гоголь ответил на этот вопрос: через «высокий восторженный смех». Выходя из сферы идеала, писатель выносит оттуда «высокое лирическое движение», которое не исчезает при соприкосновении с окружающей действительностью, а живет в превращенной форме смеха.

Смех и есть та форма, в которой чистая музыка души, дыхание идеала дает о себе знать в облике самой низменной житейской прозы.

В произведениях Гоголя всю картину мира заполняют выпуклые, еще более пластические, весомые и зримые, чем у Пушкина, изображения объективного бытия: людей, вещей, интересов (вместо лермонтовских страстей)⁶⁶. Не внутренний мир души, а материя, природа — источник живой жизни. И поэт Гоголь показывая Собакевича, Ноздрева, Коробочку, Чичикова и других как «мертвые души», как существа получеловеческие, не обходит, а напротив, живописует их плотские, хотя и низменные, но тем не менее полнокровно-жизненные проявления. Этот интерес к человеческой плоти, к реальному бытию, вещам характерен для гоголевской эпохи. Он проявляется в подробнейшем выписывании деталей: флакончиков и тряпок у Плюшкина, рыжичков и вареников «старосветских помещиков» и пр. Гоголя одушевляла какая-то фламандская влюбленность в фактуру вещи. Вспомним ту захлестывающую расточительность в изображении вещных деталей, среди которых выступает образ Коробочки. А в других местах — такое раблезианское изобилие заковыристых словечек из всех сфер бытия: еды, крючкотворства, одежды, манер и т. д.

Подобное отношение к вещно-предметному миру после Гоголя в XIX в. мы встретим разве что у Островского и Гончарова.

Картины предметно-чувственного бытия составляют, однако, не все содержание творений Гоголя, а лишь его материал. Содержание включало и самый идеал писателя, определявший жадное наблюдение, изучение, оценку окружающего во имя движения вперед.

Критический реализм Гоголя был необходимой ступенью в становлении диалектики души, ибо через него окружающая действительность превращалась в достояние внутреннего мира, а тем самым «диалектика души» могла уже на своей территории творить далее свою расщепляющую и созидальную работу.

* * *

Освоение предметного объективного мира, осуществленное для русской литературы Гоголем, не далось даром. Исчезло на время или отодвинулось на задний план завоеванное прозой Лермонтова: самосознающий

⁶⁶ Вспомним гоголевскую мысль о том, что в его время завязывает драму чаще всего не любовь и страсть, а денежный интерес, выгодная женитьба и т. д.

герой — носитель той духовной действительности, которая совпадает с сущностью, объективной действительностью России («нашим временем»). Выступающие у Гоголя герои в большинстве лишены рефлексии. Потому так активен у Гоголя рассказчик: он должен вести, вмешиваться, указывать.

После Гоголя в литературе началось смыкание этих исходящих из одного корня, но столь далеко разошедшихся у Лермонтова и Гоголя представлений. И главное направление заключалось в том, чтобы, опираясь на гоголевское завоевание действительности, уже из нее самой вывести сознание, создать образы людей, которые одновременно объекты и субъекты русской действительности. Это значило показать самосознающих, как у Лермонтова, героев, но не таких всеобъемлющих, чтобы к ним сводилась вся объективная действительность, но таких, которые вырастают из окружающей жизни, не заполняя ее целиком, а напротив, действуя в толще действительности.

Эта взаимообусловленность уже означала бы, что объективный мир утратил бы то самоудовлетворяющее бытие, которое он имеет у Гоголя, и стал бы средой, «окружающими» условиями, которые бы действительно окружали нечто особое, отличное от себя. Изображенный же Гоголем мир мертвых душ не есть еще среда, и живущие и действующие в нем существа, не есть индивиды, человеческие образы, а скорее растения, вырастающие из почвы, но не направляющие свою энергию обратно. Потому о Плюшкине нечего говорить более, чем дать описание его дома, вещей и т. д. Это не почва, где он живет, не среда, где разворачивается его деятельность, а вся его жизнь.

Решение этой задачи означало бы, с другой стороны, что самосознание перестает быть чистой внутренней жизнью души, замыкаться в субъективной глубине, а становится предметным, общезначимым: выражается в интересах, поступках и т. д.

В «натуральной школе», в произведениях конца 40 — начала 50-х годов, когда в русской общественной жизни ощущались уже симптомы приближения нового этапа, принесшего много нового и в художественное сознание, у Тургенева, Гончарова, Герцена, раннего Достоевского мы и встречаем реализованной эту новую ступень русского художественного развития, на которой начинается синтезирование субъективного внутреннего мира души, самосознания с объективной предметностью, так что герой обусловлен и все же не весь в среде, и среда не вся в герое: они связаны, но не притерты друг к другу, а есть вакуум для свободного их друг к другу отношения. В этом вакууме, собственно, и помещается теперь объектив русской литературы, откуда он может, не совпадая ни с самосознающим героем, ни со средой, освещать одно другим, выявляя силу и односторонность того и другого и пробуждая ощущение чего-то третьего, высшего, истинного. Словом, читатель ощущает себя в реальной, видимой ему окружающей действительности, которая имеет свою идеальность, поэзию — «поэзию жизни действительной».

В итоге этого синтеза и рождается русский роман, особый в мировой литературе жанр, резко обозначившийся в 50-е годы. Подступом к нему был «Герой нашего времени», и точнее, относительно самостоятельная в «Дневнике Печорина» лирическая повесть «Княжна Мери», которая предвещает атмосферу тургеневских повестей и романов. Однако в отличие от Лермонтова, роман Тургенева и Гончарова — роман стройный, одноплановый. В нем, как и у Гоголя, рассказчик активен, ведет (у Лермонтова он исчез), «судит тяжбу» — героев, но, с другой стороны, как у Лермонтова в «Дневнике Печорина», непрерывно дается слово героям, их самопониманию и самораскрытию: бесконечные споры, диалоги и т. д.

Нужно учитывать то обстоятельство, что, в отличие от мироощущения конца века (чеховские герои), в середине XIX в. слово было еще поступ-

ком, действием. Потому говорящие и «ничего не делающие» Бельтов, Рудин, Лаврецкий, разглагольствующий Райский, даже уже не говорящий, а лишь «маниловски» мечтающий Обломов и такой его предтеча, как гоголевский Тентетников, суть еще действующие персонажи тогдашней русской жизни. Не случайно на фоне «лишних людей» так проигрывают образы деятельных Штольца и Тушина. Вопреки рассудочному понятию самого автора художественная идея вершила здесь свой самосуд.

И как это ни парадоксально, бездеятельность «лишних людей» и «кипенье» в «действии пустом», «разменивание на мелочи» Печорина были связаны с тем абсолютным масштабом, который они предъявляли к действию. Если уж нельзя совершить подлинно содержательное действие, то не следует своим серьезным отношением придавать ценность и содержательность действиям, которые относительно и частичны.

Истинно эстетическая природа этих персонажей доказывается тем, что им, а не «деятелям» типа Штольца отдала любовь русской женщины. Гигантская идеологическая роль женских образов в русском классическом романе тем и определяется, что через них живая жизнь, тогда еще почти безгласная, но обладающая громадными потенциальными силами и стремлениям, благословляла духовные искания этих людей.

В русской литературе, как ни в одной другой, изображение любви мужчины и женщины связано с громадным общественно-идеологическим содержанием. И не случайно в романе 40—50-х годов XIX в. любовь показывается по преимуществу идеальная, духовная, а не чувственная, страстная.

Любовь как процесс слияния внутренних миров души — вот сила, движущая сюжет русского романа 40—50-х годов. И хотя весь он проходит в диалогах, беседах, спорах на отвлеченные или конкретные темы, движение в нем определяется не столько тем, что следующий диалог продолжает ту жизненную или мыслительную проблему, на которой остановился предыдущий (хотя, по видимости, бывает и так), т. е. не самой этой логикой и ее собственной последовательностью, сколько одушевляющим все эти беседы током любовного сближения. Это та музыка интимного взаимопонимания, которая располагает сообразно своему ритму пласты споров, рассуждений, доказательств. Спорят Шубин и Берсенева, разговаривают Берсенева и Инсаров, но именно молчаливые глаза и ухо Елены, зримое или незримое присутствие ее страстной натуры, властно ожидающей соединения с истиной и действием, — вот откуда исходит биение пульса романа.

* * *

Высшие и наиболее развернутые формы национально-русского художественного образа рождаются в литературе второй половины XIX в. Общественный подъем 60-х годов дал, наконец, выход скапливавшимся силам русской жизни. Они потекли по разнообразным каналам: в стране развернулась и непосредственная общественно-политическая деятельность (революционные демократы Чернышевский, Добролюбов, Писарев, народо-вольцы), русская мысль обрела мировое значение и в области естественных наук (Ковалевские, Сеченов, Менделеев). Литература переставала быть основным средоточием русской жизни и ведущей формой общественного сознания.

На этом рубеже, как на перевале истории, было далеко видно в обе стороны. И вот в эту переломную эпоху⁶⁷, когда открылись пути будущего исторического движения, создалась плодотворная основа для проверки ценностей, взаимопросвещения прошлого будущим и наоборот: на-

⁶⁷ А в такие переломные эпохи всегда создаются высшие творения искусства: Данте, Шекспир и Сервантес, Гете и Бетховен рождены такими же кризисными эпохами мировой истории.

стоящего и будущего с позиций патриархального уклада; русская литература теперь напрягает все свои силы и реализует все свои возможности, чтобы освоить в своих формах течение русской жизни. Плодом этих высших ее напряжений и явились наиболее развернутые формы «диалектики души» и полифоническая структура романа.

Еще М. М. Бахтин в своей книге о Достоевском показал, что именно своеобразие капиталистического развития России, ее многоукладовость и потребовала для своего отражения «диалогической (а не монологической)» формы образа. «Полифонический роман, — пишет М. М. Бахтин, — мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпосылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа»⁶⁸.

Ситуация русской жизни потребовала от литературного образа многоаккурности, т. е. способности освещения одного предмета одновременно с разных точек зрения, данных к тому же всерьез, как бы изнутри себя, развитых интенсивно и вполне исчерпывающе. От русского писателя потребовалась способность перевоплощаться не только в другие жизни и характеры, но и в другие сознания, мирозерцания. Вот почему для структуры образа русской литературы 60—70-х годов XIX в. характерна напряженная внутренняя полемичность. Она и в ранних образцах «диалектики души» у Толстого, которая есть непрерывный диалог моего сознания с протеканием моей жизни — их взаимная критика и самокритика. Эта внутренняя полемичность роднит и такие, казалось бы, далекие друг от друга произведения 60-х годов, как «Война и мир» и «Что делать?»

В этих произведениях сломаны жанровые каноны романа, в частности, тем, что научная и публицистическая полемика (с исторической наукой или с эстетикой «проницательного читателя») введена в текст. О полемичности, даже намфлетном стиле произведений Достоевского и Щедрина и говорить нечего. Теперь литературный образ становится наиболее универсальным, так как писатель забирает и у критика и публициста их оружие и мастерски пользуется им сам уже в построении произведения. «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Господа Головлевы», «Воскресение» — в этих сочинениях русский художественный образ впитал в себя отвлеченно-логическую мысль, и она стала двигаться по художественным законам.

Рассмотрим теперь внимательнее строение образа — «диалектики души». Чтобы выявить его основной характер и структуру, обратимся прямо к размышлениям Чернышевского об этом новом художественном принципе, который он первым обнаружил в «Военных рассказах» Л. Толстого. Чернышевский анализирует данное Толстым «изображение того, что переживает человек в минуту, предшествующую ожидаемому смертельному удару, потом в минуту последнего сотрясения нерв от этого удара»⁶⁹. Напомним этот эпизод и попытаемся тщательно вдуматься в толстовский метод подачи человека, событий, мыслей и чувств.

«Только что Праскухин, идя рядом с Михайловым, разошелся с Калугиным и, подходя к менее опасному месту, начинал уже оживать немного,

⁶⁸ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929, стр. 30.

⁶⁹ «Л. Н. Толстой в русской критике». М., Гослитиздат, 1952, стр. 94.

как он увидел молнию, ярко блеснувшую сзади себя, услышал крик часового: „маркела!“ и слово одного из солдат, шедших сзади: „как раз на бастион прилетит!“»

Уже здесь, в одной этой фразе, явно ощутимо типичное для Толстого непрерывное перемещение ракурса и точки наблюдения извне во внутрь человека и обратно. В самом деле, о Праскухине, Михайлове и Калугине в начале сказано почти в стиле военной докладной записки, рапорта о перемещении частей и людей. Персонажи пока еще не люди, а просто военные единицы («первый», «второй», «третий»). — и как таковые они обращены к нам своей внешней оболочкой, подобно движущимся маскам, марионеткам. Но вот, со слов «подходя к менее опасному месту» рассказчик начинает передвигать свой «наблюдательный пункт» поближе к персонажам: из объекта повествования они все более превращаются в его субъекты. Уже характеристика места как «опасного», а не по его внешне географическим признакам (не как высоты 112 или опушки леса) свидетельствует о подключении внутреннего ощущения и видения персонажа к авторскому взгляду на него и ситуацию со стороны. Дальше — больше. «Начиная уже оживать немного», — здесь надвинулись друг на друга точка зрения рассказчика и точка зрения персонажа. Но пока еще и «опасное место» и «оживать немного» — столько же объективные, сколько и субъективные высказывания. Место может быть опасным на войне не только потому, что так оно ощущается этим человеком, но и действительно, объективно: оно может легко просматриваться и обстреливаться противником. Человек начинает «оживать» — так этот человек может видаться и со стороны, но это может быть и его ощущением. А теперь приглядимся к тому, как сообщается о падающей бомбе. В том-то и дело, что о ней-то самой ничего не сказано, а передано три один за другим вспыхивающих факта сознания, три острых ощущения праскухинского существа, его «я»:

«...Он увидел молнию, ярко блеснувшую сзади себя», но ведь «молния» не есть бомба (а ведь с точки зрения объективно-военного стиля, которым начинается фраза, достаточно было бы сообщить: упала и разорвалась бомба). Здесь же этот покров — отчужденно-терминологическое название живой жизни и смерти — спадает, и вскрывается человеческая реальность, таящаяся под ней. Итак, вместо «прилетела бомба» — моментальный ослепительный свет, крик часового: «маркела!» (за световым сигналом — звуковой) — и, наконец, моментальное включение мысли: умозаключение одного из солдат: «как раз на бастион прилетит!»

Произошло разложение: бомба распалась как бы на осколки психических ощущений. Вдребезги распадается и вся жизнь героя, и его биография мелькает перед нами такими же осколками (кадрами), в момент, когда его взгляд встретился с светящейся трубкой в аршине от него «крутившейся бомбы».

Проходят ситуации его будущей жизни:

«Кого убьет — меня или Михайлова? или обоих вместе! А коли меня, то куда? В голову, так все кончено; а если в ногу, то отрежут и я попрошу, чтобы непременно с хлороформом, — и я могу еще жив остаться. А может быть, одного Михайлова убьет: тогда я буду рассказывать, как мы рядом шли, его убило и меня кровью забрызгало. Нет, ко мне ближе... меня!»

Проходит и его прошлая жизнь:

«Тут он вспомнил про двенадцать рублей, которые был должен Михайлову, вспомнил еще про один долг в Петербурге, который давно надо было заплатить; цыганский мотив, который он пел вечером, пришел ему в голову. Женщина, которую он любил, явилась ему в воображении в чепце с лиловыми лентами, человек, которым он был оскорблен пять лет тому назад и которому не отплатил за оскорбление, вспомнился ему, хотя вместе, нераздельно с этими и тысячами других воспоминаний чувство настоящего — ожидание смерти — ни на мгновение не покидало его».

Да ведь перед нами материал на целую повесть в духе натуральной школы: стоит эти мелькающие в сознании героя сцены отделить от его сознания, выпрямить и вытянуть в линию жизни, дать твердо, объективно сами по себе, как среду, где он живет, а его показать, как он действует в этих обстоятельствах (Петербург, быт бедного чиновника, долги, любовь к мещанке, унижение человеком из высшего сословия) — и перед нами готовый добротный реалистический роман старого (может быть, даже тургеневски-гончаровского) типа. Здесь же у Толстого все нормальные бытовые отношения и ситуации сплюснуты, их пропорции нарушены, — они мизерны перед лицом последней реальности, выверяющей человека и содержание его жизни: ситуации жизни и смерти.

Здесь это обнажено и очевидно. Но эта точка зрения остается как главная у Толстого всегда: о чем бы он ни писал — все равно это подается в ракурсе и под углом зрения самых коренных, вечных жизненно-нравственных проблем: жизнь, смерть, хлеб, труд, любовь, совесть.

Многопланнный, стереоскопичный образ Толстого позволяет явить и полное определение героя, его внутренней жизни жизнью мира внеличного (взятого в его грандиозных философских — а не только бытовых пропорциях — не как локальная «среда», а как вечный «мир»), и полностью представить мир вещественных отношений как напряженно работающее сознание героя.

Это в зародыше уже в эпизоде смерти Праскухина. Нам дается и жизнь, и полная характеристика персонажа не отдельно от героя, а через его самосознание из его внутреннего «я». Но это не есть ни его дневник, ни его исповедь, нацеленный рассказ о себе, потому что сама внутренняя жизнь героя дана фактом мощного объективного бытия. Герой, чья напряженная исповедь кажется заполняет все, предстает как духовный космос. Перед объективной ситуацией войны он лишь комар, которого сейчас раздавят.

И эта объективная ситуация под конец снова заявляет о себе: опять в том же внеличном стиле выговаривает Толстой заключительную фразу этого эпизода: «Он был убит на месте осколком в середину груди». Фраза звучит как военное донесение и медицинское заключение о смерти.

Чернышевский чутко уловил отличительные черты нового художественного мышления. «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний...»⁷⁰

Но это значит, что центр художественного интереса перемещен: в центре внимания не сама четкая определенность предметов мира, людских характеров, мыслей и чувств их характеристики, а процесс их сплетения и взаимопревращения. Благодаря такому методу показа человек, во-первых, предстает единым и целостным при всех казалось бы взаимоисключающих признаках (как они видятся со стороны), а во-вторых — постоянно вовлеченным в поток изменяющейся жизни.

У Толстого, конечно, необычайно ярки и метки и картины, и описания, и характеристики главных устойчивых черт в человеке, но все они имеют цену лишь постольку, поскольку служат «территорией», границы которой можно далее размывать, лишить устойчивости и самодовления.

Итак, в «диалектике души», как назвал Чернышевский этот тип художественного мышления, совершается разборка мира, расщепление, анализ всех вещей, чувств и мыслей.

⁷⁰ «Л. Н. Толстой в русской критике», стр. 93.

Но она же служит и орудием художественного синтеза, воссоединения мира, сопряжения всех его явлений с внутренней жизнью человека.

Однако эти анализ и синтез не суть рассудочная рефлексия. Хотя она и играет гигантскую роль в произведениях Толстого и занимает львиную долю текста, она движется не по своим (силлогистическим) законам, а вовлечена в ритм более близкий к ритму самой жизни, природы. Это — симфонизм мышления. Роман Толстого всегда есть симфония, в которой непрерывно выявляются диалектические противоположности в каждой ситуации, коллизии, образе, характере, сюжете, размываются все устойчивые грани, и в итоге этой симфонической «разработки» выстраивается новый мир, где мотивы, темы и образы, в которых уже выявлены внутренние расхождения, сходства и тяготения, невидимые тождества, просвечивают, взаимопроникают друг друга и подчас меняются местами...

Выработка нового типа образа отражает этап, когда литература (в романе Толстого, Достоевского, творчестве Щедрина др.) впитывает в себя понятийную логику и сама приводит ее в симфоническое движение.

Насколько необычным и новым в мировой литературе оказалось это свойство русского романа быть сразу всем, духовным средоточием и истинным бытием самых различных сфер, можно видеть хотя бы из отзыва Вогиюз, одного из первых французских критиков русского романа на Западе, о Достоевском: «Он не дает отдыха; он утомляет, как чистокровные лошади, которые не могут устоять на месте; прибавьте к этому необходимость разбираться в этой путанице... В результате читатель должен напрягать свое внимание... чувствовать себя внутренне обессиленным»⁷¹.

Восприятие французского литератора для нас тем более интересно, что предшествующий раздел об образе в литературе реализма строился нами в основном на материале французской литературы. В словах Вогиюз во многом раскрывается особое качество русского реализма.

Западноевропейский критик, исходящий прежде всего из принципов французского реализма (описание быта, классификация социальных и профессиональных типов), правильно почувствовал, что это своеобразие и новизну русского типа художественного мышления нельзя объяснить, оставаясь в пределах эстетических категорий оригинальности, субъективной манеры, национального внешнего колорита. Вогиюз понимает, что, оставаясь на чисто литературной платформе, нельзя подходить к разбору русского романа и его образов, в которых недаром проявляется такое пренебрежение к построению, к форме, стилю, что так больно ранит вкус французского литератора, особенно после школы Флобера. Литература, искусство, которое, по мнению среднего западного литератора, могут поучать, волновать, по ни в коем случае не должны утомлять, вдруг задает мозгам и душе такую тяжкую работу, сродни которой, пожалуй, лишь чтение книг немецкой классической философии. У Вогиюз не хватает терпения дочитать «Братьев Карамазовых»: «Я также не буду останавливаться на „Братьях Карамазовых“; по общему признанию, среди русских очень немногие имели мужество прочесть до конца эту бесконечную историю».

Два очень ценных признания. Первое: чтение предстает не как отдохновение от трудов, а как труд, как дело, затрата больших душевных и умственных сил. И второе: восприятие французским пластическим сознанием «Братьев Карамазовых» как бесконечной истории возвращает нас к изложенной ранее характеристике образа литературы нового времени как разомкнутого, лишнего заранее положенного ограничения, получающего единство не извне, от ограничивающей формы, а изнутри — из единства художественной идеи. Своего полного и высшего осуществления этот тип образа нового времени получает в русской литературе второй половины XIX в. — у Толстого, Достоевского и Чехова.

⁷¹ E. M. de Vogüé. Le roman russe. Paris, 1888.

Уместна, думается, такая аналогия с XVIII в., когда сложилось «естественное» разделение труда между нациями: если на рубеже XVIII—XIX вв. немцы преимущественно думали, осуществляя революцию в сфере мышления, а французы осуществляли ее практически, им незачем было перебивать чувственную плоть реальных дел в столь сложную и разветвленную систему мыслительно-логического освоения мира, как немецкая классическая философия, то в России в известной мере соединились воедино мыслительная и практическая деятельность. России понадобилось духовно, теоретически освоить гораздо более сложную действительность европейского уже послереволюционного, капиталистического XIX в., да плюс еще не раскрывшую своих потенций национальную действительность. России понадобилось совершать мыслительную работу, превосходящую по своей сложности и глубине немецкую классическую философию. В то же время теоретическая разработка пластов русской жизни одушевлялась стремлением к практическому преобразованию жизни, что и получило свое самое полное, вершинное осуществление в Великой Октябрьской социалистической революции.

ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ XX в. *

До сих пор речь шла об образных концепциях литературы прошедших, завершившихся эпох. Теперь мы переходим к проблеме образа в современной литературе. Естественно, что здесь возможна в лучшем случае общая постановка вопроса, а не его исчерпывающее решение, ибо право такого решения принадлежит самой исторической практике человечества, которая определяет развитие не только социально-политических, но и художественных форм. Всемирно-историческая эпоха, первой вспышкой которой явилась Парижская Коммуна, а несомненным для всех началом — русская революция 1905 г., еще не закончилась, хотя за каких-нибудь полвека она неузнаваемо изменила лицо целого мира. Поэтому, характеризуя литературную ситуацию этой эпохи, мы не можем обрисовать какую-нибудь замкнутую образную концепцию; мы можем лишь наметить ряд взаимодействующих и борющихся направлений, которые нельзя подвести под общий знаменатель «литературы эпохи».

Дело, однако, не только в незавершенности рассматриваемой эпохи, но и в том, что едва ли не самым существенным и своеобразным свойством литературы XX в. является объективное разделение ее на два противостоящих потока. Разумеется, в литературе всегда шла острая и явная борьба, в которой в конечном счете выражалась историческая борьба классов. Так, ни один литературовед не может отрицать настоящей войны в европейской литературе конца XVII — начала XIX в. — войны, отразившей противостояние феодальных и буржуазных сил.

Однако никогда еще борьба в литературе не была столь глубокой и всеобщей, как в XX в. Ибо теперь встал вопрос не о замене одной формы эксплуататорского общества другой, но об уничтожении эксплуататорской формы общества вообще. И в этом смысле были далеко не случайны слова Маяковского, обращенные к Пушкину: «Битвы революций посерьезнее „Полтавы“, и любовь пограндиознее онегинской любви». Он был прав, — в истории человечества не было более грандиозных явлений и событий.

Несомненно, одна из величайших целей социалистической революции состоит как раз в том, что она призвана освоить и, более того, даже впервые дать подлинную жизнь всем действительным ценностям культуры, созданным за всю историю человечества. Столь же несомненно, что эта революция противостоит всем антинародным и бесчеловечным фактам и иде-

* Этот раздел написан совместно с В. В. Кожинным.

ям, которые имели место когда-либо в истории. Поэтому, говоря словами того же Маяковского, эта революция есть «обрыв от рабства в сто поколений», диалектическое отрицание всей предшествующей истории, которая предстает теперь лишь как тяжкая предыстория человека и народа.

Такая ситуация не могла не привести к резкому разделению литературы на два противостоящих направления, одно из которых смело и бесповоротно устремляется в будущее, а другое в той или иной форме цепляется за прошлое, страшась или не понимая необходимости решительного скачка в новое состояние. Но все было бы слишком просто, если бы задача исчерпывалась выбором позиции. Сделать примитивный выбор ее пытались, например, деятели Пролеткульта (аналогичные художественные движения возникли после 1917 г. и в других странах — особенно широко в Германии). Но программа, выразившаяся в призыве «сожжем Рафаэля», приводила в реальной художественной практике к эпигонскому повторению заурядной, «средней» поэтической культуры предреволюционного периода.

Глубочайшая истина и исключительная сложность того всемирно-исторического переворота, который начала русская революция, заключается в том, что этот переворот означает не просто ликвидацию капитализма (а буржуазная революция, например, исчерпывается именно уничтожением — к тому же далеко не последовательным — феодального порядка). В коммунизме должны найти свое осуществление все подлинно народные и человеческие стремления, все действительно ценное и прекрасное, что выработывалось и осознавалось человечеством на всех этапах его развития. Об этой глубокой сущности предстоящего исторического движения многократно и настойчиво говорил Ленин. Сам тип человека-коммуниста он неразрывно связывал с овладением всеми подлинными богатствами культуры человечества. Необходимо напомнить здесь и известные мысли Маркса о неповторимой ценности исторических стадий развития общества; идя в будущее, человечество не может отказываться от этих ценностей, не нанося себе тем самым жестокого ущерба.

Чтобы пояснить эту мысль, достаточно указать на односторонность технического прогресса, который в своем чистом виде способен отделить человека непроходимой стеной от естественной природы. Человек не может отказаться от жизни и труда на земле, среди животных и растений, от удовольствия брать в руки простые, непосредственно соединяющие его и материал орудия труда и т. п. И эта потребность является не непреодолимым грузом извечных традиций, но необходимым условием всестороннего и гармонического развития человеческого существа. Речь идет, разумеется, не о том, чтобы замедлить или хотя бы ограничить технический прогресс, но о том, чтобы устранить то его крайне одностороннее, уродливое движение, которое в погоне за максимальной прибылью породил капитализм.

Капитализм, который, с одной стороны, предстает высшим этапом общественного развития до социализма и создает реальные предпосылки для перехода к бесклассовому обществу, в то же время не только не является формой человеческого бытия, наиболее близкой этому обществу, но, напротив, контрастирует с ним по всем важнейшим пунктам.

Капиталистический мир — глубоко враждебная человеку и народу действительность. Маркс превосходно выразил античеловеческое следствие основного противоречия капиталистической формации, заметив, что в условиях буржуазного прогресса богатство материальной и духовной культуры, являясь «абсолютным выявлением творческих дарований человека», в то же самое время выступает как «полнейшее опустошение..., как полное отчуждение»⁷², ибо сами люди оказываются при капитализме лишь простым

⁷² К. Маркс. Формы, предшествующие капиталистическому производству. Госполитиздат. 1940, стр. 20.

средством приумножения этого богатства, которое не возвращается к ним. Материальные и духовные ценности создаются здесь не ради людей, но для получения прибыли.

И в конечном счете капиталистическое общество несет в себе закономерную тенденцию полного, всеобщего опустошения и раздавливания людей, превращения их в придаток универсального общественного конвейера. В этом объективный смысл чудовищных утопий XX в., таких, как «Прекрасный новый мир» Хаксли; они доводят до предела реальную тенденцию капиталистического прогресса, который на наших глазах порождает небывалые в истории тотальные войны, фашистские режимы, господство монополий.

Все это обрисовывает самую почву и истоки сложной, противоречивой проблематики литературы XX в. Одной из доминант этой проблематики являются именно последствия «обесчеловечивания» общества в ходе развития капитализма — обесчеловечивания, которое со всей остротой и осязаемостью обнаружилось в XX в. Дальнейшее капиталистическое развитие было осознано теперь как путь неизбежной гибели человечества — гибели в результате всеобщей войны (особенно, атомной) или же даже «мирным» путем — постепенным превращением людей в живых роботов (как это предсказывает тот же Хаксли или талантливый американский фантаст Брэдбери). В литературе капиталистических стран «просвещенного» XX столетия неожиданно оживает, а у отдельных писателей даже подчас выходит на первый план апокалиптическое мироощущение, последние отзвуки которого замерли, казалось бы, в дебрях расколыничьих скитов XVII столетия.

Уничтожение капитализма и творчество подлинно человеческого коммунистического общества есть не простой акт восстановления справедливости; это есть разрешение необходимой и насущной задачи спасения человечества от деградации и гибели. Историческая миссия пролетариата, возглавляющего социалистическую революцию, состоит именно в освобождении всего человечества от обесчеловеченной формы общества, которая так или иначе враждебна человеческому развитию.

Только с этой точки зрения, учитывающей далеко идущие последствия капитализма в его отношении к человеку, можно понять сущность современного разделения мировой литературы на два лагеря, два противостоящих направления.

В так называемой вульгарно-социологической критике вопрос о борьбе в литературе ставился очень просто и механически: писателей разделяли на пролетарских и буржуазных по их происхождению. Между тем подлинным критерием для такого разделения должно быть прежде всего целостное мировоззрение писателя, его способность художественно поставить проблему необходимости всестороннего преобразования общества в коммунистическом духе для освобождения народа и человека, создания условий их «свободного и самобытного развития» (Маркс).

Разными и сложными путями пришли к этой творческой высоте такие крупнейшие художники социалистического реализма, как Горький, Барбюс, Маяковский, Шолохов, Брехт, Арагон и многие другие. Основа их творчества состоит в том, что богатый коммунистический идеал общества и личности является внутренней мерой и решающим эстетическим критерием в их образном мышлении. Это качество и есть, в сущности, то, что называется коммунистической партийностью. Здесь главное отличие этих художников от писателей других направлений — писателей, которые оценивают мир и человека, в рамках, определенных кругозором капиталистического общества, писателей, эстетические критерии которых вырастают на почве этого обесчеловеченного общества, порождающего бесплодный индивидуализм, отчаяние, неверие в человека, открытый цинизм и опустошенность.

Обладая наиболее высокой и полной художественной мерой, писатели социалистического реализма сами могут служить своего рода критерием современного состояния литературы; именно от них можно и должно вести «отсчет» при характеристике этой литературы. И не только потому, что они являются самыми последовательными, наиболее далеко видящими вперед представителями современной литературы мира, но и потому, что они наиболее полно, целостно и конкретно воплощают в своем творчестве эстетическую проблематику современности. Между прочим, как раз это качество социалистического реализма наиболее активно пытается отрицать реакционная критика, утверждающая, что наша литература обходит, не разрабатывает целый ряд человеческих проблем, решаемых модернистскими течениями.

На самом деле различные течения модернизма отличаются не выдвиганием неких особых существенных человеческих проблем, которые якобы остаются вне поля зрения литературы социалистического реализма, но непомерным раздуванием, гипертрофией какой-либо отдельной стороны или даже частицы многогранной эстетической проблематики эпохи. При этом лес исчезает за деревьями, целостная жизнь человека и народа заслоняется отсеченной и гиперболизированной сферой, определенным проявлением этой жизни — будь то пресловутое «подсознание» (как у Джойса), чисто физиологическое, телесное бытие (у Жиано), мир окружающих человека вещей (у Ампя) или оторванное от всего, отвлеченное движение интеллекта (в последних книгах Хаксли). Это расщепление человека в литературном образе имеет свою объективную основу, ибо отражает реальное соотношение человека и капиталистического общества — например, последовательное разделение физического и умственного труда. Но такое расщепление имеет действительный смысл в искусстве лишь в том случае, если оно оценивается в свете подлинного человеческого идеала; если же оно — как это сделано во многих модернистских книгах — эстетизируется и предстает как естественная форма человеческого бытия, неизбежно подрываются самые основы искусства, его гуманизм и пафос утверждения величия и ценности человека.

* * *

Задача, встающая перед нами, — общая характеристика важнейших тенденций литературы XX в., ее основных образных концепций — может быть решена, если «точкой отсчета» явится самая передовая и плодотворная литература — литература социалистического реализма. Как уже говорилось, одной из решающих проблем литературы XX в. явилось «обесчеловечивание» общества и, естественно, проблема преодоления этого состояния, пути освобождения человека. Вся литература эпохи, имеющая право называться литературой, вращается в кругу этой проблематики. Оговорка о литературе, «имеющей на то право», важна, ибо в капиталистическом мире — особенно в США — достаточно широко распространена стоящая за рамками искусства псевдолитература дельцов, ставящих своей задачей восхваление буржуазного общества и его хозяев. Но даже многие реакционные модернисты не занимаются прямым восхвалением капиталистического мира, хотя нередко, изображая уродливость и опустошенность жизни в этом мире, они представляют эту жизнь естественным, единственно достойным уделом людей. Иначе говоря, в бесчеловечности общества видят результат бесчеловечности самих людей, а не наоборот (такая позиция характерна, например, для Селина). Но, так или иначе, именно проблема обесчеловечивания людей при капитализме стоит в центре внимания искусства XX в.

Эта же проблема — конечно, стоящая и решаемая принципиально по-иному — встает со всей остротой в произведениях, возникающих у истоков социалистического реализма, в ранней прозе и драматургии Горь-

кого, в поэзии Маяковского. Вне себя, вокруг себя, т. е. в обществе, люди создали грандиозные материальные и духовные богатства, но «созданное ими поработило и обезличило их», — такова центральная мысль раннего творчества Горького. Человеческий индивид, посредник между природой и обществом, необходимый и единственный «канал», через который в общество перекачиваются сила, богатство и красота природы, — оказывается лишенным возможности не только потреблять, но даже и ценить это общественное достояние. Он все более превращается в придаток производственной, государственной или идеологической машины, чтобы автоматически выполнять свою частичную функцию.

Эстетическая борьба против нарастающего процесса отчуждения человека всегда была главным делом искусства. Но в XX в. эта борьба совершается в искусстве с ни чем несравнимой напряженностью, остротой, осознанностью и подчас даже истерическим надрывом; на первый план выходят проблемы и стороны, которые ранее или вообще были незаметны, или оставались в тени. И первым и гениальным по своей глубине и полноте выражением художественной проблематики XX в. явилось творчество Горького.

Всю остроту противоречий Горький обнажил уже в своей теме «дна», жизни босяков. Здесь воплотилась двуединая мысль, выносящая приговор современному обществу: с одной стороны, Горький показал, что общество жестоко выбрасывает из себя массу людей как ненужную ветвь; но одновременно со всей силой прозвучала мысль о том, что эти, выброшенные из буржуазного общества люди во многом выше, самостоятельнее — больше люди, чем те, которые остаются в нем. Именно в этом заключена вся резкость горьковского художественного диагноза, ибо слова Сатина «Человек — это звучит гордо» были бы уже совсем нелепы и комичны в устах человека, порабощенного общественным механизмом, превращающим его в робота. А выброшенный из общества бродяга еще умеет и смеет думать, что он, как и всякий человек, равен по своим возможностям Магомету, Наполеону, что он призван нести в себе самое всеобщественное богатство.

Но с особенной силой выразилась новая проблематика в повести Горького «Мать». В образе Власова-отца обнажено падение человека. Он стоит вне политики, вне какого-либо творчества вещей и форм жизни, вне культуры. От него отобран мир мыслей, чувств, вся человеческая духовность. Наконец, его тело уродуется и разрушается в изнуряющей, механической работе и пьянстве, которое дает жалкий призрак свободы среди бессмысленного кошмара жизни. «Пожив такой жизнью лет пятьдесят, человек умирал».

Но величие Горького не только в том, что он вынес этот приговор капиталистической цивилизации: одновременно «Мать» художественно утверждала единственный реальный выход из нее.

Павлу Власову уготована та же жизнь, что и отцу; даже его мать, лишь смутно ощущая всю чудовищность этой жизни, не представляет все же никакой иной дороги и покорно вводит сына на протоптанную тропу. Но в окружающем мире уже забили те ключи, которые должны спасти людей от неизбежной деградации; прикосновение к ним преображает Павла. Павел вступает на путь политической классовой борьбы, дерзко присваивает себе отделенную от него политическую самостоятельность, возможность творить для себя и для всех новые общественные формы. И вот именно на этом пути, в рядах революционного пролетариата, большевистской партии, Павел постепенно обретает все индивидуально-человеческое богатство — самостоятельное мышление о жизни, внутреннюю силу и даже личный, интимный мир переживаний, содержательные отношения с друзьями и женщиной. Само его тело выпрямляется, изменяется одежда, взгляд, выражение лица, манера речи, жесты, движения. Человек действительно становится Человеком.

Великое искусство Горького, сам разработанный им творческий метод, получивший название социалистического реализма, оказали могучее воздействие на мировую литературу XX в. Его творчеству присуща громадная широта художественной мысли; Горький смело встал лицом к лицу со всеми многосложными проблемами человеческого бытия и сознания.

Хорошо писал об этом А. В. Луначарский: «Чрезвычайная сложность всей нашей эпохи пребует у художника такой же сложности восприятий. Сложность природы Горького является с этой точки зрения плюсом... В это изумительное, единственное в своем роде по гостеприимству, сознание вливаются со всех сторон лучи света и потоки звуков. Все это жадно вбирается Горьким, но все это вовсе не поглощается только его сознанием, на все это, как поэт в знаменитом стихотворении Пушкина, шлет Горький свои отклики»⁷³.

Однако сама по себе сложность мировосприятия художника, связанная со сложностью бытия человечества в XX в., не есть еще нечто особенное и удивительное. Важно то, что Горький сумел в своем творчестве отразить противоречивую действительность XX в. не как хаос различных явлений, а как единый, целостный жизненный и исторический процесс. Это произошло благодаря тому, что он связал свое творчество с революционно-практическим преобразованием жизни — борьбой рабочего класса за свое освобождение.

Основная всемирно-историческая задача XX в. — освобождение человека и его истинно человеческое развитие — является центральной для Горького на протяжении всего его творчества. Гуманизм и составляет его пафос. Но гуманизм Горького совсем не был эстетической утопией — нет, он нашел себе опору в идеологии научного коммунизма и в революционном движении рабочего класса, поставившего своей целью построение бесклассового общества — коммунизма, который, по определению Маркса, есть «совершенный гуманизм». Воинствующий гуманизм Горького — не лишь сторона или окраска его творчества, это целостное мировоззрение, которое проявляется в любом повороте его мысли, особым светом пронизывает все горьковские художественные коллизии, характеристики людей, картины природы и т. д.

Даже в манере рисовать пейзаж эта гуманистическая концепция бытия сказывается полностью. Горьковский пейзаж поражает своим густым антропоморфизмом. Возьмем любой пейзаж из позднего Горького (а не только периода «Макара Чудры» или «Песни о Соколе»), например из рассказа «Калинин» («По Руси»):

«Осень, осень — свистит ветер с моря и бешено гонит на берег вспененные волны, — в белых гривах мелькают, точно змеи, черные ленты водорослей и воздух насыщен влажной, соленой пылью. Серdito гудят прибрежные камни; сухой шорох деревьев тревожен, они качают вершинами (в этом эмоционально-насыщенном контексте любое, даже нейтральное, выражение возможно и по отношению к мертвой природе: «сухой шорох», «качают вершинами» и т. д. — одушевляется, и его тоже хочется подчеркнуть. — Г. Г.), сгибаются, точно хотят вырвать корни из земли, и бежать в горы, одетые тяжелой шубой темных облаков».

Ни у кого из русских реалистов нет таких частых прямых уподоблений жизни природы, жизни и душевным состоянием человека как у Горького. Если у Тургенева, например, пейзаж выступал все-таки сам по себе, фоном или аккомпанементом душевному состоянию персонажа, то у Горького они сливаются, и картина природы уже прямо дается как душевное состояние. Горькому важно сказать о солнце не то, как оно светит, а что оно счастливо тем, что светит.

⁷³ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., Учпедгиз. 1958, стр. 304, 307.

Для Горького все элементы природы обретают смысл и красоту оттого, что человек в них видит; а все факты, события и явления общественной жизни: производства, истории, политики, — ценны и прекрасны не сами по себе, а тем, что несут людям, чем обогащают, улучшают человеческую жизнь, как позволяют проявиться творческим возможностям и красоте человека. В повести «Мать», например, борьба рабочих за социализм прекрасна и своей целью, и тем, что в ходе этой борьбы распрямляются и развиваются творческие способности людей, в людях вырастает и расцветает гармонический человек.

Для Горького борьба, революционное преобразование жизни — та историческая магистраль, на которой в XX в. возможно самое радикальное преодоление человеческого отчуждения, перестройка человеком всего бытия. Именно XX век и в особенности своеобразие русской жизни, в которой народные массы поднимались на великую революцию — вот что было исторической основой горьковского эстетического идеала, основой особенностей его художественного образа. Его суть — радость утверждения человека как субъекта действительности, как революционера-творца. Горький умеет показать такого рода действие во всем его великом историческом и философском значении, ибо ценит в нем поворот, переход людей к принципиально новому типу мироощущения и человеческих отношений.

Настолько новой и важной для людей XX в. была мысль Горького о людях действия, борцах, что Горький на протяжении всей своей жизни — от «Макара Чудры» до статей 30-х годов — не уставал утверждать эту мысль. Как она осуществляется в его произведениях, можно проследить хотя бы по первой из «Сказок об Италии»:

«В Неаполе забастовали служащие трамвая: во всю длину Ривьеры Киния вытянулась цепь пустых вагонов, а на площади Победы собралась толпа вагонновожатых и кондукторов — все веселые и шумные, подвижные, как ртуть, неаполитанцы». Их «враждебно окружает большая толпа людей, которым надо ехать по делам во все концы огромного города, и все эти приказчики, мастеровые, мелкие торговцы, швей сердито и громко порицают забастовавших».

Но толпа препирается с трамвайщиками не очень злобно, ибо она в большинстве состоит тоже из тружеников, которых буржуазный город-молоч хочет скорее рассовать по разным своим кладовым, как это подробно изображено и в первой картине повести «Мать»: «Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощной улице к высоким каменным клеткам фабрики, она с равнодушной уверенностью ждала их...»

Эта равнодушная уверенность буржуазного общества в том, что оно настолько уже лишило людей своей воли, что они все равно поступят, как оно велит им, — самый страшный итог обезчеловечения бытия.

Вот почему символичен сам факт забастовки именно трамвайщиков. перерезавшей артерии, по которым город-спрут рассовывает людей по своей утробе. Вот почему не так уж велика вражда между теми, кто желает ехать (точнее: кому надо ехать), и теми, кто не хочет везти: ведь последние в конечном счете приобщают всю толпу к радости сопротивления хозяевам тогдашнего мира, олицетворенным в образе человека в цилиндре.

Автор не торопится разворачивать конфликт, а с непонятной на первый взгляд медлительностью живописует красоту и яркость природы, архитектуры, памятников искусства, окружающих бастующих: «Над их головами, над решеткой сада сверкает в воздухе тонкая, как шпага, струя фонтана... С моря тянет легкий бриз, огромные пальмы городского сада тихо качают веерами темнозеленых ветвей, стволы их странно подобны

неуклюжим ногам чудовищных слонов... Мальчишки — полуголые дети неаполитанских улиц — скачут точно воробьи, наполняя воздух звонкими криками и смехом.

Город, похожий на старую гравюру, щедро облит жарким солнцем и весь поет, как орган; синие волны залива бьют в камень набережной, вторя ропоту и крикам гулкими ударами — точно бубен гудит».

Казалось бы, все эти описания не имеют никакого отношения к рассказу о забастовке. Скорее нарастает ощущение карнавала, сопровождаемого нестройными звуками, достигающими оглушительной силы. Но постепенно начинаешь видеть ту внутреннюю связующую с основным образом (бастующими) нить, которая побуждала автора называть столь разнородные сравнения: струя фонтана — тонкая, как шпага; стволы пальм, как ноги слонов; город, похожий на старую гравюру; город поет, как орган и т. д. Этими штрихами необъятно раздвигаются рамки рисуемой картины, — они превращают ее во всесветную панораму жизни: в орбиту нашего представления вовлекаются и иные земли (через сравнение со слонами), и иные исторические эпохи (шпага, орган, старая гравюра), и искусство рук человеческих, живопись (гравюра) и музыка, высоко профессиональная (орган), и простонародная (бубен). Вот диапазон, в котором люди должны бы ощущать свою жизнь. Но в своей обычной жизни герои горьковской сказки не ощущают этой власти красоты, не слышат ее зова, ибо все каналы их восприятия перекрыты, как жгутами, извращенными общественными отношениями.

Поднявшись на борьбу, люди меняются. Они прекрасны своей непреклонностью и решимостью: «Все м ясно, что эти люди, однообразно одетые, крепко связаны друг с другом непоколебимым решением, что они не уступят». Только отважившись на суровую борьбу и решившись идти в ней до конца, человек, люди могут завоевать счастье и ощутить высокую радость борьбы за него.

И в сказке об Италии ясно виден этот переход от крайнего напряжения борьбы, вплоть до жертвенного экстаза, — к ликованию и радости. Высший момент забастовки — подвиг «старика-вагоновожатаго, с лицом седдата», который «лег на рельсы, и усы его грозно торчат в небо». Этот поступок овеян мужественной и суровой красотой, но дан он на фоне лишенной этого сурового оттенка картины нестрога и многокрасочного бытия.

Кульминация рассказа продолжается и в тот момент, когда «человек в панаме сорвал с головы свою шляпу, подбросил ее в воздух и первый лег на землю рядом с забастовщиком, хлопнув его по плечу и крича в лицо его ободряющим голосом», и тогда, когда «на рельсы все сыпались люди, женщины бросали свои корзины и какие-то узлы, со смехом ложились мальчишки».

Та сила гордой радости за людей труда, которую рождает сопротивление угнетению и единство бастующих, невольно заражает подавляющее большинство зрителей. Мало того, она оказывает определенное влияние и на солдат, на тех, кто призван бороться с бастующими: «Пятеро солдат с площадки первого вагона смотрели вниз на груды тел под колесами и хохотали, качаясь на ногах, держась за стойки, закидывая головы вверх и выгибаясь, теперь — они не похожи на жестяные заводные игрушки». А именно такими они выглядели, когда шли на забастовщиков: «Легким танцующим шагом с набережной Санта Лучия идут маленькие серые солдатки, мерно стуча ногами и механически однообразно размахивая левыми руками. Они кажутся сделанными из жести и хрупкими, как заводные игрушки». Нет, теперь они — из живой плоти, их поведение естественно (они качались на ногах, «держась за стойки, закидывая головы вверх и выгибаясь»), и человечен оглушительный хохот, который не услышишь в казармах.

Забастовщики победили. При этом произошло нечто гораздо большее, чем выигрыш копейки на рубль,— произошла демонстрация силы и красоты того единства трудового люда, которое рождается в его борьбе с господством капитала.

* * *

Отчуждение бытия от человека преодолевается в XX в. прежде всего самым прямым способом — революционной борьбой с господствующим строем. Но эта борьба — не самоцель. Она средство к созданию условий для новой, но уже не в формах отчуждения совершающихся созидательной деятельности, творчества, в котором освобожденный человек налагает печать своей индивидуальности на все в бытии. Идея творчества, идеал человека-творца есть одна из важнейших граней в эстетическом идеале передового искусства XX в. Это к тому же глубоко народный, трудовой идеал, и его возникновение связано с тем, что в XX в. широкие массы трудящихся поднимаются к историческому творчеству (образ машиниста Нила, героев повести «Мать» и пьесы «Враги», «учителей» Алеша Пешкова в автобиографической трилогии).

Автобиографическое «я» Горького как губка, вбирает в себя мир, осуществляя его познание. Но такое познание совсем не есть пассивное созерцание. Оно само — энергичнейшее действие в жизни. Люди, принадлежащие к любой среде, в которую попадает это «я», просто от одного его присутствия, от его пытливого и требовательного устремленного на них, людей, взгляда,— начинают испытывать неловкое стеснение и задумываться над собой, над жизнью: сознание проходящего воспламеняет их собственное сознание. И этим уже осуществляется действительное вмешательство горьковского «я» в жизнь.

Когда герой сталкивается с мерзостью жизни капиталистического общества особенно невыносимой, рассказчик не может удовлетвориться такой формой действия и переходит к открытому протесту. И его неуклюжее и, кажется, бессмысленное (все равно от этого одиночного бунта общий порядок жизни не изменится) вмешательство очищает атмосферу, пророчит солнце и свежесть.

Вот почему не бедным, маломощным, относительно ощущает себя горьковский рассказчик в автобиографических повестях, но призванным постигнуть все: «Вокруг меня мелькали люди, для которых все, чем я жил, было чуждо, каждый из них отбрасывал свое отражение в душу мне, и в непрерывной смене этих отражений я чувствовал себя осужденным на муку понимать непопыхта».

«Не подобает жить без оправдания, это значило бы — живете бессмысленно. Так что — привыкайте заглядывать во все щели и ямы, может, там, где-то, и затискана потребная вам истина. Живите безбоязненно, не бегая от неприятного, — неприятно, страшно, потому что непонятно. Вот что!»

«Я и заглядывал всюду, не щадя себя, и так узнал многое, чего мне лично лучше бы не знать, но о чем рассказать людям — необходимо, ибо это — их жизнь трудная, грязная драма борьбы животного в человеке, который стремится к победе над стихией в себе и вне себя».

Здесь важно, с одной стороны, и отличие себя как личности (т. е. своего субъективного опыта) от себя как сознания, «я»; расщепление человека, открытое «диалектикой души», учитывается и удерживается Горьким. Но важно, с другой стороны, то допущение, само собой подразумевающееся предположение, что опыт данной личности может быть не только сверхличным и сверхчувственным, но и всеобщим объективным человеческим знанием. Горький ощущает себя всеобщей личностью. И тут же следует небывалое расширение понятия всеобщей личности: каждый человек есть и может стать таким:

«Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек». Именно жизнь человека, его путь от природы к высотам творчества и сознания, путь, в котором он развивает и реализует в себе всю мощь и красоту своего существа и развивает державную силу сознания и творчества, в том числе и способность творить свое бытие, т. е. переделывать и себя, и жизнь — и есть ценнейшая реальность в мире.

Сама жизнь Горького была исключительным актом осознанной творческой воли: именно этим непреодолимым «прорастанием духа» сквозь все пласты и формы бытия и жадным их присоединением к человеку, поглощением в свой опыт. Сам Фауст позавидовал бы той полноте охвата разных сфер бытия, которая осуществлена в жизни Горького: рабочий, бродяга, мыслитель, революционер, художник, властитель дум, практический организатор передовых культурных сил первой половины XX в. Осуществив в своей жизни высокое предназначение человека, он посвятил свою мысль и творчество тому, чтобы научить людей ценить себя: удивляться, восхищаться собой, верить себе, своей способности бороться со злом и переделывать себя и мир, строить новую жизнь.

У Достоевского, как и у Л. Толстого развитие человека берется не в поступательном росте, а в освобождении от ложного богатства и мнимого содержания, вкладываемого в него обществом, и воскресение (т. е. возвращение) его истинной человеческой сути, которая таится в народе, в детстве, в природе (куда «плоды просвещения» еще не проникли), хотя само осознание ценности этих простых вещей может возникнуть лишь как итог хождения по мукам, как результат постижения жизни и разочарования в идеалах, целях, формах жизни и деятельности, предлагаемых человеку обществом и цивилизацией. Когда в их произведениях человек, в ходе возвращения к своей истинной и простой сути, проходит сквозь все пласты мироздания, обогащение, которое он выносит из соприкосновения с ними, носит чисто отрицательный характер: еще один манивший его соблазн разоблачается и все более суживается круг соблазнов, — он уже все больше знает те дороги, на которых ему не нужно искать истинного существования.

В движении горьковского человека по пластам жизни (его автобиографического «я», в первую очередь) тоже есть этот момент «отрицательности»: «нет, не то!» (без него не было бы и движения дальше). Но это отрицание возникает оттого, что и на данной ступени оказывается не исчерпанной ошеломляющая, дразнящая, сказочно-непонятная полнота жизни. Он непрерывно отягощается положительными опытами и единственное, от чего он страдает, — это от кричащей разноголосицы и путаницы, от которой и больно его разуму (он не в силах еще справиться с этими пластами бытия), и радостно: вот сколь обширно и полнозвучно владение, в которое он собирается вступить!

Итак, развитие человеческого в человеке теперь, в предреволюционной России, совпадает с усложнением и обогащением мира, с реальным ходом поступательного развития общества. Это качественно меняет художественную точку зрения. Ее местопребывание располагается все в большей близости к истории, к тем общественным силам, которые способны перестроить и обогатить жизнь и человека. Это определяет своеобразие эпоса Горького. У Достоевского, например, насыщенность историческими событиями, нравственно-философскими и социальными проблемами есть суд человечества над своей историей — в них человечество словно останавливает свой исторический бег, на мгновение озирается на все дело рук своих и вопрошает: постойте, а куда нас завело все это? («Ушли? Врешь, все там же!» — как говаривал Мусоргский). Но после периода суда, человечество с тем большей жадностью стремится к живому творчеству, к реальной переделке своей жизни.

Судом Достоевского над историей и обществом утверждался тот факт, что человечество больше своей истории и не может с ней полностью совпасть. Но в революционной ситуации русской жизни начала XX в. они оказались наиболее приближены друг к другу. Вот почему между художественной призмой Горького, т. е. позицией гуманизма, непрерывно растущего человека, и политической призмой передовых общественных сил времени не было противоположности, как это было у Достоевского.

Когда Горький создавал повесть «Мать», пьесу «Враги» и писал свои публицистические статьи, т. е. там, где его художественная мысль максимально приближалась к логически ясной политической позиции, он нисколько не отходил от своего художественного видения, а напротив, реализовал одну из высших возможностей своего мировоззрения. В последние годы жизни в очерках, воспоминаниях и заметках Горький непрерывно и радостно демонстрирует чудесное богатство человека. Он делает это и тогда, когда в победившей частную собственность стране создает трагические образы капиталистов — Ильи Артамонова, Егора Бульчова, Вассы Железновой, показывая в них задатки человека-творца, силы и возможности которого изуродованы и искажены капитализмом, частной собственностью. Идя в ногу с ведущим историческим движением эпохи, Горький еще и еще раз напоминал тем общественным силам, которые преобразовывали мир, сколь празднично-богата жизнь и человек и сколь великой мудрости должны быть исполнены передовые силы общества, чтобы скроить новые общественные формы по этой широкой мерке.

Согласие художнического зрения (или, повторяем: позиции гуманизма, непрерывно растущего человека) с точкой зрения истории общества — есть та фундаментальная для Горького (и для литературы социалистического реализма) позиция, которая определяет в целом и его метод и поэтику.

Автобиографическое «я» один из важнейших образов, созданных Горьким, и мы уже несколько раз с разных сторон к нему подходили. Рассмотрим теперь внимательнее его содержание и положение в целостном образе произведения.

Если мы окинем единым взглядом творчество Горького от «Макара Чудры» до очерков 20-х годов, то легко убедимся, что автобиографическое «я» составляет непрменный элемент его произведений. Даже в легенде о Радде и Лойко Зобаре содержится ответ на один из вопросов, которыми это «я» мучилось на одном из этапов своего хождения по жизни. Эта легенда подается Горьким не сама по себе (как Лермонтов, например, подает кавказскую сказку «Ашик-Кериб»), но включена в другой рассказ: о встрече с человеком, разговоре с ним — и это не просто традиционный прием обрамления. Точнее, та возможность богатых взаимоотражений и взаимопросвещения, которая таится в образе-обрамлении, — у Горького становится не единичным приемом, но ведущим способом воспроизведения жизни. Через обрамление совершается «поднятие» всего бытия в опыт, сознание «я», их различение и их сращение. Этим как бы синтезируются два основных состояния мира и художественного сознания — критическое, рефлектирующее, когда интересны не события (случай, рассказ) сами по себе, а отражающее их сознание, и предшествующее ему, когда факт жизни, событие, сюжет, предание излагаются и звучат сами по себе, объективно, вне зависимости от того, кем они передаются.

У Горького с помощью автобиографического «я» сохраняется расщепление бытия, произведенное образом типа «диалектики души», так что отражение жизни в субъективном восприятии составляет постоянный интерес повествования. Но одновременно самоцельно, устойчиво излагается сам факт жизни, сюжет, предание и т. д. Только такими как бы двойными «клещами» сложная жизнь, лежавшая перед Горьким, могла быть схвачена.

Какое же содержание вносит с собой горьковское «я» в целостный образ произведения?

В очерке «Лев Толстой» Горький приводит слова Толстого:

«Ума вашего я не понимаю — очень запутанный ум, а вот сердце у вас умное... да, сердце умное!». Ум ума и ум сердца — очень важное для русской литературы различие (см. письмо Толстого Фету от 28 июня 1867 г.) подхвачено и развито Горьким. Ум сердца и совершает в лице автобиографического «я» свое шествие по жизни. Он, как уже отмечалось выше, не боится попадать в глупое положение и быть глупым, так как это всегда заблуждения «головные», эстетически компенсирующиеся «умом сердца». Но для Горького мало ума сердца: задача его — соединить ум сердца и ум ума, сделать ясным голове то, что ясно сердцу.

Автобиографическое «я» со своими идеалами и размышлениями предстает, с одной стороны, относительно бедным по сравнению с богатством живой жизни и людей, от которых оно получает уроки и опыт. Но, поскольку «я» удерживает эти факты, уроки и опыты, оно становится в чем-то и более богатым и устойчивым, чем сама быстротекущая жизнь и ее опыты. При этом, что особенно важно, Горький удерживает обе стороны: и свои отвлеченно-философские мысли, идеалы и — факты жизни, с которыми они столкнулись. Он не откажется ни от того, ни от другого; и если мы в этом случае вспомнили строки Пушкина:

Так тяжкий млат
Дробя стекло,
Кует булат, —

то здесь неизвестно, что является «булатом», а что «стеклом» — мысли и мечты «я» или опыты бытия. Они оба крепнут за счет друг друга, но все равно продолжают жить и существовать самостоятельно, не растворяясь друг в друге.

Столкновение горьковского автобиографического «я» с опытами жизни, его «хождение по мукам» не есть школа здравого смысла, воспитание трезвого и зрелого мужа, расстающегося с заблуждениями, как это предстает в канве романа буржуазной эпохи от плутовского — до «Вильгельма Мейстера» и бальзаковского (безразлично, дается ли это расставание с собой как падение, — со знаком минус или плюс). В том-то и дело, что горьковский автобиографический герой оказывается странно невоспитуемым. И сколько не учит жизнь его разум жестокими радостно-прекрасными своими опытами, — этот разум воскресает вновь со своими вопросами.

Герой Горького — уже не частный индивид. Это развивающийся в процессе отрицания такой личности — человек, и цикл развития никогда не замыкается, потому что «я» — это то, что будет, то, что становится, а не то, от чего надо отречься индивиду, чтобы ощутить себя человеком. Если Достоевский видит оплот против развивающейся эгоистической личности в чистоте и неиспорченности детства, то Горький пристально проследживает, как в ребенке, подростке, юноше параллельно формируются жизнью личность (частный индивид) и человек, обогащаемый обществом, а не обедняемый им. Человечность у Достоевского выступает зачастую как ретроспектива развиваемой обществом личности. У Горького — как ее перспектива. Вследствие этого и по возрасту горьковский рассказчик — чаще всего подросток, юноша, молодой человек, начинающий писатель.

Благодаря рассказчику та авторская призма, которая всегда стоит за любым повествованием, высказыванием и действием персонажей, получает прямое воплощение (а не опосредственное через сюжет и поступки персонажей). Но это совсем не означает, что рассказчик всегда полностью равен, с одной стороны, реальному Горькому и его жизни, а дру-

гой — его мирозерцанию в момент, когда создается то или иное произведение. Причем в этом горьковском «я» воплощается не столько характер, сколько сознание автора. Не везде авторское «я» отвечает той неповторимой ситуации и характерам людей, с которыми оно сталкивается, и понять его содержание можно, лишь исходя из целостной системы образов произведения.

О себе как о человеке, который так или иначе поступает в данных ситуациях, он сообщает очень скупо, лишь для того, чтобы объяснить возникшее в нем размышление. Даже в таких произведениях, как «Мой спутник» или «Однажды осенью», действия автобиографического героя, который поступает смело, человечно и благородно, прежде всего имеют функцию выявить ту или иную реакцию его спутников и его мышления.

Произведение Горького — очень часто диалог, столкновение мнений, из которых складывается целостная художественная мысль. В ее развитии автобиографическое «я» не играет роли рупора идей автора (распространенный в литературе способ прямого выражения авторского сознания). Напротив, чаще рассказчик нужен для того, чтобы дать выговориться собеседнику, а не говорить самому. В очерке «Бугров» собеседник автора откровенничает и высказывает глубокие мысли о жизни.

«Наконец он (Бугров — Г. Г.) все-таки поймал мысль, которая тревожила его:

— Видите ли, что интересно: вот мы живем сыто и богато, а под нами водятся люди особых свойств, подкапывают нашу жизнь. Люди — злые, как вы рассказываете о них в книжках ваших, люди — без жалости. Ведь ежели начнет этих людей снизу-то горбом выпирать, — покажется вся наша жизнь сверху вниз... он улыбался, но глаза его позеленев, смотрят на меня сухо и пронзительно. Сознывая бесполезность моих слов, я довольно резко сказал, что жизнь насквозь несправедлива, а потому — и не прочна, и что рано или поздно — люди изменят не только формы, но и основания своих взаимоотношений».

Сравните, как говорит рассказчик и его собеседник. Бугров мучительно ищет живых слов, которые бы поймали именно его, Бугрова, представление о том, что мы назовем революционной борьбой угнетенных классов, а его собеседник ограничивается лишь отдельными лаконичными репликами. Однако не столько высказывания собеседника, сколько само присутствие писателя, автора «Фомы Гордеева», действует на Бугрова как фермент, пробуждающий и стимулирующий работу его мысли. Вот почему, даже при видимой пассивности, автобиографический герой активен по отношению к собеседнику и окружающей жизни.

Рассказчик в творчестве Горького выступает во всей его очеловеченной интеллектуальности, высоком разуме, живой индивидуальности; и всемогущество этого разума, его способность поднять всю жизнь в создание, быть может полнее всего выявляется в том, что даже оставаясь, по видимому, пассивным, он всегда предстает как будоражащий, возбуждающий мысль «фермент», с помощью которого выявляется вся противоречивость жизни, вся ее сложность, так же, как и противоречивость и сложность человеческой мысли.

* * *

Поскольку источником художественного видения становится история, общество и слитный с ними непрерывно растущий человек, — весь мир предстает в особом повороте и поднимается в сознание особыми средствами, отличными от тех, которыми пользовался Достоевский.

Начнем с мельчайшего художественного элемента — со структуры фразы. Вот первый фрагмент очерка Горького «Лев Толстой»: «Мысль, которая, заметно, чаще других точит его сердце, — мысль о боге. Иногда кажется, что это и не мысль, а напряженное сопротивление чему-то, что

он чувствует над собою. Он говорит об этом меньше, чем хотел бы, но думает — всегда. Едва ли это признак старости, предчувствие смерти, нет, я думаю, это у него от прекрасной человеческой гордости. И — немножко от обиды, потому что, будучи Львом Толстым, оскорбительно подчинить свою волю какому-то стрептококку. Если бы он был естественным испытателем, он, конечно, создал бы гениальные гипотезы, совершил бы великие открытия».

Уже при первом взгляде на этот отрывок, сразу чувствуется, что в нем дана, собственно, одна, богатая оттенками, но все же одна сложная мысль, выражая которую Достоевский, не стал бы членить ее и последовательно излагать по частям, как это делает Горький, но построил бы целостный период-организм, и отдельные элементы в нем не были бы изолированы, не были бы частями, а были бы членами, непрерывно излучающими отражательную энергию на соседние и, в свою очередь, живущими непрерывным потоком отражений, падающих на них от соседних частей периода.

Так Достоевский строит фразу, передающую тоже одну «характерную черту» Алеши Карамазова, которая заключалась «в том, что он никогда не заботился, па чьи средства живет». Достоевский, как и Горький, сначала излагает эту черту — как тезис: «Характерная тоже, и даже очень, черта его была в том, что он никогда не заботился, на чьи средства живет» (ср.: «Мысль, которая, заметю, чаще других точит его сердце — мысль о боге»). Но уже в этом первом изложении-тезисе намечается различие: Горький дает лапидарное, непререкаемое утверждение как объективное свойство своего предмета, — недаром оно строится в абсолютно чистой форме: устойчивый субъект — предикат, связанный прямым волевым движением — «есть» (оно заменяется здесь тире, столь характерным для синтаксиса Горького знаком, устанавливающим, подчеркивающим, добавляющим устойчивые, прямые синтаксические связи субъекта-предиката даже там, где по грамматическому смыслу связь понятий — косвенная: «И — немножко от обиды...» «И дальше этого — никто не ушел», «На всю жизнь одна песня, а — ревнив»).

У Достоевского даже тезис излагается не прямолинейным, поступательным, а каким-то «самораскручивающимся», «развивающимся» движением, полным внутренних завихрений и уточнений. Коротко об этом свойстве Алеши можно было бы сказать: «Алеша жил на чужой счет», это значило бы «назвать вещи своими именами», т. е. так свойство Алеши выглядело объективно для людей, со стороны. Но Достоевский тут же, даже в названии, в объективное обозначение свойства, вносит субъективную мотивировку: как оно, это свойство, виделось бы самим Алешей: «Он никогда не заботился...».

То есть уже сразу (а не потом, как это мы увидим у Горького) одно и то же свойство предстает «стереоскопически»: извне и изнутри. Мало того, тут же вносится и имеет особое слово и третий субъект видения — сам рассказчик, автор: «Характерная тоже, и даже очень, черта...» Это «даже очень» — есть авторский нажим, призванный что-то доказать где-то за кулисами, невидимо, но ощущимо, ибо из той сферы непрерывно в текст прорываются слова внутренней полемики рассказчика со своими мыслимыми оппонентами ⁷⁴.

⁷⁴ В тезисе Горького слова «чаще других» вроде сходны по прямому значению с Достоевским — «даже очень». Но вся суть здесь в косвенных значениях: «чаще других» есть объективная количественная мера: здесь обозначается то, что действительно часто случается с Толстым. В «даже очень» акцент на субъективном мнении рассказчика. А вводное слово «заметно» не есть у Горького его, субъективное мнение, а общезначимое утверждение: не ему, Горькому, так кажется, и потому ему нужно так нажимать на это свойство (как рассказчику у Достоевского), — а вообще очевидно. Потому «заметно» выговорено спокойно, а не взволнованно, как «даже очень» у Достоевского.

Так, смещением точек зрения и ракурсов достигается у Достоевского сдвинутость всех понятий и наименований с их устойчивых, закрепленных мест. Даже прямые значения слов служат обнаружению косвенных смыслов, нацелены на выявление обертонов, чтобы с их помощью выразить и уразуметь подразумеваемое.

«Для Горького в мире нет ничего, что не могло бы быть «названо», все в жизни может быть «заключено в слово» («Беседа с молодыми», «О пьесах»)»⁷⁵. Однозначность слова, которой добивается Горький, связана с тем, что у него субъект видения мира — не раздробленный, а целостный: растущее с историей общество и единый с ним «непрерывно растущий человек». Он, этот субъект, видит мир, вещи вполне определенными, на своих местах. Соответственно и слова, которыми эти вещи поднимаются в сознание, не намекают на сокрытые истинные значения, а прямо их выводят на свет: язык выступает не как субъективная система мышления, выработанная узким обществом, которую надо сдвинуть, чтобы изпод нее выступила живая жизнь вещей самих по себе, — нет, «язык является костью, мускулом, нервом, кожей фактов» («Литературные забавы»)»⁷⁶, т. е. прямым продолжением их бытия в сознании общества.

Продолжаем наше сопоставление фразы Горького и Достоевского. И тот и другой сначала излагают положение как тезис, хотя у Достоевского само изложение уже дается внутренне противоречивым движением мысли, а у Горького — прямым, поступательным. Далее и тот и другой дают развитие и разъяснение тезиса. У Достоевского оно протекает следующим образом:

«Но эту странную черту («странность персонажа», столь часто отмечаемая в характеристиках Достоевского — есть как раз удивление объективного взгляда, который пытается однозначно «назвать вещи своими именами» — и видит, как они «вырываются» из этих «своих имен». — Г. Г.) в характере Алеши кажется (по тому же пути начинается разъяснение Горького: «Иногда кажется»... — Г. Г.) нельзя было осудить очень строго, потому что всякий чуть-чуть лишь узнавший его тотчас (Достоевский настолько дорожит непрерывностью, единым дыханием фразы, что не делает обособления причастного оборота: «всякий чуть-чуть узнавший его, тотчас...» — т. е. тоже, как и Горький идет на нарушение синтаксиса. Но если Горький членит нечленимое, делает более весомым каждую часть, слово, подобно тому, как Маяковский расположением стихов «лесенкой», «фразовостью слова», — то Достоевский рушит естественную и возможную обособленность членов и сливает их в единое «кровообращение» фразы — Г. Г.): при возникшем на этот счет вопросе, становился уверен, что Алексей непременно из таких юношей вроде как бы юродивых, которому пощади вдруг хотя бы целый капитал, то он не затруднится отдать его по первому даже спросу, или на доброе дело, или, может быть, даже ловкому пройдохе, если бы тот у него попросил».

Если разбить эту фразу единого дыхания на отдельные предложения, художественная мысль совершенно исчезнет, то же случится и у Горького, если собрать воедино те отдельные предложения, которыми высказана его сложная мысль. А ведь в этих простых предложениях, если присмотреться, можно уловить следы рассыпавшейся на части симфонической фразы, в которой воплощался образ типа «диалектики души»; только те ее члены, которые были ее внутренними ответвлениями и концентрическими завихрениями (вводными предложениями, уточнениями в скобках, соподчиненными придаточными) теперь выпрямлены и располо-

⁷⁵ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. М., Учпедгиз, 1954, стр. 239.

⁷⁶ Там же.

жены не один *внутри* другого, а как *части*, одна после другой, в последовательный ряд. В самом деле, как движется дальше мысль Горького? Она идет цепью непрерывных поправок и уточнений к тезису. Нет «это и не мысль, а напряженное сопротивление чему-то...» Далее дается предполагаемая мотивировка от Толстого: «Он говорит об этом меньше, чем хотел бы, но думает — всегда», т. е. включается как бы то «видение от персонажа», которое в тезисе Достоевского об Алеше представлено через слова: «он никогда не заботился». Потом Горький опять переходит к своим уточняющим размышлениям: «Едва ли это признак старости, предчувствие смерти, нет, я думаю, это у него от прекрасной человеческой гордости. И — немножко от обиды».

Эта точка перед «и», разрывающая однородные члены предложения: «от гордости и от обиды», т. е. совершенно очевидный рудимент единой фразы и ярчайший показатель ее расчленения, идущего порой столь же вразрез с грамматической нормой, как идет вразрез с нею Достоевский, сочленяя то, что тяготеет к обособлению.

Цель уточнений, которую мы проследили сейчас у Горького, внешне напоминает те, которые постоянно встречаются у Достоевского. Ср. в «Записках из подполья» подпольный человек говорит о себе: «Я ко всему привыкал, то есть не то что привыкал, а как-то добровольно соглашался переносить». Автор тут же поправляется, ища иных слов, не более точных, а прямо наводящих на подразумеваемое.

У Горького пластическое, живописно-предметное использование слов, они лепятся друг к другу как устойчивые формы и важны в своем пребывании; у Достоевского же так сказать, музыкально-симфоническое использование слов, они, как звуки, значимы в своем текучем исчезновении, оставляя свой совокупный образ — мелодию.

Из этого не следует, что Горькому чуждо использование больших фраз, периодов: дело не в величине, а в их внутренней структуре. Вот довольно большое построение из того же очерка «Лев Толстой», рисующее Толстого на камне, на берегу моря:

«В задумчивой неподвижности старика почудилось нечто вещее, чародейское, углубленное во тьму под ним, пытливо ушедшее вершиной в голубую пустоту над землей, как будто это он — его сосредоточенная воля — призывает и отталкивает волны, управляет движением облаков, тенями, которые словно шевелят камни, будят их».

В этой фразе однородные, т. е. не соподчиненные, не внутри друг друга, а рядом, последовательно располагающиеся, члены, — и насыщенность ими, за счет которой обычно образуются большие периоды у Горького, не только не противоречит, но именно подтверждает поступательный характер движения горьковской мысли, идущей вперед без внутренних озирающих, концентрических завихрений и беспокойного ощущения: нет, не то сказалось...

Если же возьмем типичную толстовскую фразу, она явит совсем иной тип структуры: фраза развивается как непрерывное попятное движение и стягивание во внутрь.

«Как ни странно кажется с первого взгляда предположение, что Варфоломеевская ночь, приказание на которую отдано Карлом IX, произошла не по его воле, а что ему только казалось, что он велел это сделать, и что Бородинское побоище 80-ти тысяч человек произошло не по воле Наполеона (несмотря на то, что он отдавал приказание о начале и ходе сражения), а что ему казалось только, что он это велел — как ни странно кажется это предположение, но человеческое достоинство, говорящее мне, что всякий из нас ежели не больше, то никак не меньше человек, чем великий Наполеон, велит допустить это решение вопроса, и исторические исследования обильно подтверждают это предположение» («Война и мир»).

Во фразе Горького сначала высказано целиком все большое, но простое главное предложение, потом к нему присоединяется одно (сравнительное) придаточное предложение («как будто это он...»), а к последнему присоединяется придаточное определительное... Это последовательный ряд предложений.

У Толстого с первых слов начинается придаточное, конец которого выплывает только перед концом всего периода, а до этого оно то теряется, то снова подхватывается (ср. повторение начала фразы в ее середине), должно вобрать в себя целые гроздья мыслей, и лишь отягощенное ими, может дать, наконец, сказаться главному утвердительному предложению. У Толстого вместо расположения звена за звеном, мы видим концентрическое расположение: одного звена внутри другого, а того — внутри третьего и т. п. Это есть словно мысль, вывернутая наизнанку, вогнутая, а не выпуклая, обнаружение утробы мысли — и обнаружение это всего дороже Толстому. У Горького, напротив, то богатство содержания, которое он хочет высказать, подается не как начинка одной мысли, так что она разбухает изнутри — он подает это богатство реализующимся в особо выпуклых, замкнутых мыслях, освобожденных от бесконечности зависимости друг от друга.

Для словесного выражения мысли у Горького характерна устойчивость, самостоятельная осмысленность, даже замкнутость частей мысли⁷⁷.

Это нашло свое выражение в его пристрастиях к афоризмам, которыми буквально пересыпаны разговоры всех персонажей у Горького и его собственные размышления. Подобное свойство горьковского стиля с удивлением и непониманием было встречено Толстым и Чеховым. И в самом деле, у Толстого и Чехова афоризмов почти нет, они испытывают к ним отвращение, и лишь плоские, автоматически мыслящие персонажи у них мыслят формулами.

Афоризм, изречение, претендующее полностью, целиком заключать мысль в слова, так чтобы она воспринималась вне человека, вне ситуации жизни, вне контекста, расценивается Толстым как отчужденная от человека мысль, ее маска, которую нужно сорвать с помощью порой намеренно неуклюжего, косноязычного выражения мысли. Так итог размышлений Пьера о жизни: «Не соединять, сопрягать надо» — лишь по внешне лаконичной форме напоминает лапидарность афоризма. На самом же деле в этих словах, самих по себе, вне контекста предшествующих исканий и размышлений Пьера, нет никакого смысла. У Горького, напротив, слова, мысли персонажей выпирают из контекста и из характера производящего их персонажа, они живут сами по себе и от контекста получают лишь обертон, дополнительный смысл, а не все его содержание (как у Толстого). Так в изречении «Человек — это звучит гордо!» большинство людей видит лозунг, живущий сам по себе, и они могут не знать, что это произносится в пьесе «На дне» Сатиным, — хотя при этом исчезает, конечно, многое, но все же не основной смысл этих слов. Точнее, утрачивается весь их конкретный художественный смысл, связанный с художественной идеей драмы. Но взамен обогащения соседним содержанием, т. е. содержанием других образов и мыслей пьесы «На дне», в словах «Человек — это звучит гордо!», вырванных из контекста, консолидируется и становится более волевым, действенным и другим собственное содержание, которое как бы напрягает все свои внутренние потенции.

Итак, уже структура фразы Горького в сопоставлении со структурой фразы Достоевского (а отчасти и Л. Толстого) обнаруживает два разных состояния мира и способа его художественного воспроизведения. Но если мы расширим наш взгляд и от сопоставления фраз перейдем к рассмотрению более широкой образной целостности, например, композиции произ-

⁷⁷ Аналогом этого в поэзии новой эпохи служит, как уже говорилось, фразовость слова — ср. расположение слов «лесенкой» в стихе Маяковского.

ведения, то мы и здесь обнаружим ту же структуру образа. У Толстого единая эпопея — «Война и мир», т. е. все в одном: все мироздание и все возможные ситуации жизни, проблемы сознания, характеры людей, сопряжены в одну художественную вселенную — одно произведение. У Горького, скорее напротив, тяготение обратное: все представить как мозаику самостоятельно живущих художественных кусков: портретов, характеристик людей, сцен, разговоров, картин. И они являются у Горького целостными, а не фрагментами, т. е. отрывками из живого целого (чем, например, была бы сцена охоты из «Войны и мира», если ее рассказывать отдельно?) Даже такие художественные полотна, как автобиографическая трилогия и «Жизнь Клима Самгина», — являются собой и именно полотна, а не симфонии. Это — монументальные обозрения пестрого материала жизни. И недаром Луначарский употребил в применении к «Жизни Клима Самгина» термин «панорама» («движущаяся панорама десятилетий»), т. е. последовательное обозрение, цепь сцен, картин, разговоров и т. п.

Если Достоевский стремился к тому, чтобы великим усилием подчинить рвущиеся к самостоятельному художественному значению и самостоятельной жизни элементы образа, даровать им лишь ту жизнь, которая исходит от большого единого целого, то Горький, действующий уже после Чехова, — отпускает их на волю, ибо они уже набухли самостоятельным эстетическим содержанием.

Тем самым раскрывается новая, сравнительно с Достоевским, роль художественного содержания, которое для Горького таит и излучает из себя каждое явление жизни в его отдельности и относительной законченности. Это и определяет меньшую у Горького роль фабулы, т. е. художественной мысли, конструирующей материал извне, — он стремится извлечь из самих фактов, сцен жизни, людей и т. д. таящиеся в них художественные идеи. У Горького поэтому очерк возводится в ранг большой литературы, в ранг художественного жанра, которым зачерпывается и воспроизводится такая же высокая художественная идея, как в драме, романе и т. д. И в этом отношении рассказ Горького, после новеллы Чехова, являет собой возрождение на высшей основе традиции очерка, идущей от русской «натуральной школы» через Глеба Успенского.

Очерк в новом состоянии мира становится для литературы примерно тем же, чем кадр в кино: своей документальностью и фотографичностью, «стенограммой» разговоров он стремится зафиксировать те художественные идеи, которые разлиты в предметной телесности жизни, в вещах, людях, случайных ситуациях и т. д.

Композиция того же очерка «Лев Толстой» ясно раскрывает нам горьковский принцип построения целого произведения из маленьких самостоятельных и замкнутых целостностей. «Эта книжка составилась, — пишет он в предварении к очерку, — из отрывочных заметок, которые я писал, живя в Олесе, когда Лев Николаевич жил в Гаспре, сначала — тяжело больной, потом — одолев болезнь. Я считал эти заметки, небрежно написанные на разных клочках бумаги, потерянными, но недавно нашел часть их. Затем сюда входит неоконченное письмо, которое я писал под впечатлением „ухода“ Льва Николаевича из Ясной Поляны и смерти его. Печатаю письмо, не исправляя в нем ни слова, таким, каким оно было написано тогда. И не доканчиваю его, этого почему-то нельзя сделать».

Очерк «Лев Толстой» состоит из двух разделов: «Заметки» (I—XLIV) и «Письмо». «Заметки» делались в 1901—1902 гг. молодым Горьким. «Письмо» писалось в 1910 г., в пору уже творческой зрелости. А сам очерк создан Горьким в 1919 г., т. е. в эпоху не только высшей творческой зрелости, но и когда мастер приходит полностью к осознанию своего мастерства. В этом очерке предстают три эпохи творчества писателя. И вот что самое знаменательное: молодой Горький, заноса отрывочные наблюдения в записную книжку, не видел еще в них возможности самостоятельных за-

конченных образов-произведений, а видел лишь материал, сырье, которое может появиться на свет лишь в совершенно преобразованном виде, а именно нанизанным на извне приходящую и их организующую, дарующую им жизнь художественную мысль.

В своем «Письме», писавшемся в 1910 г., он именно эту операцию и производит: оно есть целостное произведение, строящееся в последовательном развитии одной недробимой художественной мысли, в которой части не вычлняются в самостоятельное художественное бытие. Здесь Горький как бы применяет близкий Достоевскому принцип организации художественного образа, симфонической разработки его единого противоречивого ядра. В этом есть своя сила: в энергии, заражаемости читателя авторским субъективным пафосом и т. д. Но если бы мы имели в очерке «Лев Толстой» лишь «Письмо» и не имели бы 44 фрагментов, — насколько уже, беднее было бы представление Горьким образа Толстого! А ведь в письме не только изложены все основные линии и направления того горьковского понимания Толстого, которые прослеживаются и во фрагментах, но постоянно демонстрируются те же эпизоды, разговоры, что и в последних. Только в письме они выступают иллюстрациями, примерами, т. е. сырьем художественного образа, а во фрагментах — художественными целостностями, оформленными и определенными образами-микрокосмами.

И не случайно в 1919 г. Горький, строя образ Толстого, дает не только обработку заметок, содержащуюся в «Письме», но и возвращает первичную жизнь самим заметкам 1901—1902 гг. Лишь Горький-мастер, пришедший к осознанию типа своего художественного образа, может увидеть в этих заметках художественные особи, кадры, — то, чего не мог еще усмотреть в них Горький даже в 1910 г. Он лепит целое из законченных деталей-фрагментов, располагает эти образы рядом в продуманной, хотя и сразу неуловимой последовательности так, что они, живя самостоятельно, непрерывно переливаются и играют своими гранями (да, они именно пластические, «граненые» образные целостности), на которые падают многоцветные отражения от граней соседних образных ячеек. Утрата того единого дыхания художественной мысли, которая была в «Письме», компенсируется тем, что в этих рассыпавшихся образах таятся завязи таких же художественных целостностей, прекрасных именно тем, что они даны как завязи, пластически, а не устремлены симфонической разработкой в ту или иную сторону, их значение как источников или проходящих звеньев движения не отрицательное, но положительное, они замкнутые, живые особи, ценные именно своим самодовлением, эпической уравновешенностью и объективностью. От такого построения образа вырастает именно объективность представления. Поэтому и образ Толстого в горьковских фрагментах оказывается более многогранным и богатым, чем в «Письме».

Но показательно, что Горький в 1919 г. не убирает «Письма», не заменяет его фрагментами, на почве которых оно выросло, — но оставляет и его в неприкосновенности как образ, излучающий дополнительное живое содержание именно благодаря своей нетронутой документальности: оно носит печать непосредственного переживания им смерти Толстого, которое исчезло бы при дополнительной художественной обработке. В очерке «Лев Толстой» взаимными рефлексами освещают друг друга и симфонически разработанный образ («Письмо») и пластически-живописный образ (фрагмент).

Работа Горького-мастера в 1919 г. в ходе создания очерка «Лев Толстой» свелась к тому, что форма нового целостного произведения возникла не за счет добавления третьего, последующего звена к двум предшествующим («Заметкам» и «Письму»), а за счет смелой подачи первых двух в неизменном виде. Горький выступает здесь режиссером-репрезентатором, роль которого — лишь указать и представить. Но сама эта способность прозреть новый тип целостного образа-произведения в этой несмешанной

подаче того, в чем предшествующая ступень художественного сознания увидела бы сырье и необходимость обработки в третьем, путем взаимопроизножения («смешения»), есть уже и исторически и индивидуально очень высокая ступень художественного воспроизведения жизни. Такая композиция образа есть одновременно высшее доверие и к бытию самому по себе (облик Толстого — фиксируется в «Заметках»), и к человеческой мысли о бытии («Письмо» содержит рефлектирующую мысль Горького), — и через это их сопоставление проистекает взаимный их синтез и самокритика.

* * *

Горьковская художественная мысль отличается, с одной стороны, интеллектуализмом, а с другой — пластикой, живописностью. В произведениях Горького, не смешиваясь, хотя часто перебивая друг друга, текут два потока: чистых размышлений, мыслей, афоризмов, споров, речей (ср. речь Павла Власова на суде) и т. д. — и портретов, пейзажей, картин, эпизодов. Чувственно-телесная материя бытия не тонет в рефлектирующем мышлении, — выступает сама по себе, в чистом живописании. В письме к К. Федину в 1924 г. Горький задается вопросом: «Как надо писать, чтобы человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с той силой физической ощутимости его бытия, с той убедительностью его полуфантастической реальности, с какой вижу и ощущаю его?»

«Убедительность полуфантастической реальности персонажа является всеобщей задачей писателей. Но она достигается разными путями. Если способ литературного мышления Достоевского заимствует принцип симфонизма, то Горький тяготеет к живописи. Е. Б. Тагер пишет об этом: «Борьба за „физическую ощутимость“» образа была у Горького борьбой за «живописность», «пластичность» языка. Эти метафорические термины прочно входят в его обиход. Он постоянно называл литературу «живописью словом» и повторял, что литератор «рисует людей словами, как художник рисует их кистью или карандашом». Книги Гонкуров напоминали ему «сухие, четкие рисунки пером», а Бальзак — живопись маслом, и когда Горький впоследствии увидел картины Рубенса, он «вспомнил именно Бальзака». Заслугу классиков русской литературы — Толстого, Гоголя, Тургенева, Гончарова — он видел в том, что «они писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей...»⁷⁸

В этом настойчивом соотношении литературы именно с живописно-пластическими искусствами, узко было бы видеть лишь индивидуальное своеобразие горьковского художественного мышления. Нет, в этом сказывается важная и принципиальная общая примета новой литературы, проистекающая из состояния русской и мировой жизни в начале XX в.

Горький, как мы видели, не чужд симфонизму, но в то же время его позиция близка и XVIII в., в котором литература прежде всего соотносилась с живописью.

У Горького постоянно ощущается ритм эпохи, гул ее непрерывных преобразований. Но и в наиболее непосредственно-музыкальных его произведениях («Песня о Соколе», «Песнь о Буревестнике», поэма «Человек» и др.) музыкальность опять-таки пластическая, прямая: она проявляется в ритме прозаической фразы, звукописи и т. д., а не опосредованно: в симфонической организации и расположении мыслей, как у Достоевского. В этом смысле музыкальность Горького напоминает пластическую музыкальность Гоголя («Чуден Днепр») и даже звукопись словами XVIII в. (Державин). Инверсионное расположение слов во фразе, частое даже в публицистике Горького, тоже является отблеском рифмованной прозы: «Для меня человек, по природе его — великомученик, у которого нет же-

⁷⁸ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького, стр. 240.

лания сделаться святым и, погрузясь в дела мира сего, он стал просто великим человеком» («Заметки читателя»).

Мы начали с выявления однозначности слова у Горького, прямой связи его основного значения с «сутью дела», и мы увидели сходную прямую связь и между мыслью и фактом, словом и музыкой и т. д. Горький не любит «подтекста», а старается, чтобы вся мысль их явствовала открыто в тексте. Поэтому и соотношение слов и мимики персонажа у него иное, чем, например, у Толстого. У Толстого они обычно противопоставляются, так что жест, лицо, улыбка, выражение глаз и пр., этот прямой и открытый язык человеческого существа, выговаривает то, что словесный язык скрывает или высказать не может. По наблюдению В. В. Виноградова, в непосредственной мимике, в экспрессивных изменениях глаз, губ, лица Толстой видит язык более глубокий, сложный и экспрессивно содержательный, чем язык обычных слов... «Он молчал: но выражение лица его и положение всего тела говорило: „Знаю, знаю, уж мне не первый раз это слышать. Ну, бейте же, коли так надо — я снесу!“» («Утро помещика») ⁷⁹.

У Горького, напротив, между жестом и словами персонажа обычно прямое соответствие: пояснение жестов идет в том же направлении, в каком лежат значения слов. «Его жесты всегда характеристичны в прямом смысле этого слова, — пишет Е. Б. Тагер. — Они всегда вносят дополнительные, иногда тончайшие нюансы, необходимые для понимания того или иного высказывания или поступка персонажа» ⁸⁰.

* * *

Рассмотренные нами особенности художественного мышления Горького порождены той новой всемирно-исторической эпохой, когда широчайшие массы народа проснулись к сознательному историческому творчеству. В творчестве Горького эта эпоха нашла свое гениальное художественное выражение. Горький выработал новый метод художественного постижения мира, который впоследствии получил наименование социалистического реализма. Его основные черты: тесное слияние литературы с жизнью народа, демократизм, участие в революционной борьбе за социализм, действенный гуманизм, пафос разума и высокого человеческого чувства — получили дальнейшее развитие в советской литературе, рожденной Великой Октябрьской социалистической революцией.

Литература социалистического реализма выступает как наиболее целостное и гуманистическое разрешение эстетических проблем эпохи, ибо коммунистическое движение, которым она вдохновляется, есть единственный путь практического преодоления всех противоречий классового общества, есть «разгадка мировой истории» (Маркс).

* * *

Мы уже говорили, что творчество писателей социалистического реализма выступает как верная «мера» литературы других направлений. Но это, конечно, нельзя понимать упрощенно. Так, например, сходство темы и проблематики никак не может быть основанием для сближения литературных явлений.

Можно отчетливо видеть, как одна и та же, казалось бы, проблематика XX в. оборачивается прямо противоположными тенденциями у реакционных и передовых писателей. Так, влиятельное направление «колониальной» литературы, возглавляемое Киплингом, отталкивается от жалкого и бесплодного существования европейского мещанства. Лишенному героизма миру противопоставляется «сильная личность», которая вырывается из

⁷⁹ «Литературное наследство», т. 35—36. М., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 206.

⁸⁰ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького, стр. 245

омертвевшего бытия и уходит — это очень характерно — в царство «нецивилизованной» жизни, где сохранились свежесть, страсть, борьба.

Но это было только внешнее «освобождение», которое разоблачалось даже в самих этих произведениях: «сильная личность» неизбежно оказывалась орудием порабощения соприкасающихся с ней «естественных людей», и, с другой стороны, сама впрягалась в новую машину отчуждения, которую Киплинг выразительно назвал «бременем белых».

И вот оказывается, что мы можем в социалистической литературе найти аналогичную проблематику — хотя бы в «Последнем из Удэг» Фадеева. Но здесь герой вместе с цивилизацией несут в сохранившиеся уголки первобытной жизни формы политического революционного творчества, действительно обогащая и поднимая «естественных людей» к сознательному творчеству своей жизни и, с другой стороны, сами обогащаясь чувством своего единства с природой, свежестью и чистотой образа жизни.

Различные художественные тенденции в литературе XX в. определяются тем, с какого конца и в каком направлении начинает «разматываться» клубок противоречий, связанных с обезчеловечением жизни в классовом обществе. Мы видели, что Горький начинает с решающего звена — политической самостоятельности людей. И это важнейший для литературы социалистического реализма принцип. Но, конечно, другие направления берутся за дело с совершенно иных «концов» — нередко таких, взявшись за которые, ничего нельзя распутать. Рассмотрим ряд течений литературы с этой точки зрения.

Можно начать со своеобразной «линии наименьшего сопротивления», вовлекающей в свое русло целый ряд придавленных и оглушенных эпохой писателей. Они хватаются за наиболее «легкое» и как бы лежащее под рукой решение: целиком уйти в сокрытую, тщательно оберегаемую от вторжения объективных сил интимную жизнь людей. Большой общественный мир для них так бездушен и чудовищен, что в нем уже невозможно жить и дышать, в нем нет ничего эстетического. Но каждый индивид живет также в сложном и по-своему богатом мире бесконечных подробностей своего неповторимого быта и психики. Замкнувшись наглухо в этом мире, можно, кажется, избежать «обезчеловечивания» и сохранить для себя неисчислимые сокровища интимных переживаний и будничных мелочей, — сокровища, на которые общество, отнявшее все остальное, как будто даже и не посягает.

На этой почве возникает целое направление, которое более или менее охватывается термином: «литература потока сознания». Классическими его выразителями являются Марсель Пруст и Джеймс Джойс.

Это направление нередко пытаются вывести из литературы XIX в., связывая его, с одной стороны, с флюберовской идеей «башни из слоновой кости», а, с другой — с психологическими открытиями Толстого и Достоевского. На самом деле здесь может идти речь только об использовании самых внешних принципов и художественных приемов: само содержание и конкретное существо литературы «потока сознания» целиком порождается исторической ситуацией XX в. и качественной гранью отделено от схожих по форме предшествующих явлений.

Когда Флюбер и другие писатели второй половины прошлого века выражали желание уйти в свои «башни» (это, пожалуй, было у них более всего формой протеста против буржуазной пошлости), — они собирались захватить с собой все подлинные богатства человеческой мысли и культуры. В противоположность этому и Пруст, и тем более Джойс (не говоря уже о позднейших авторах типа Селина), отбрасывают в сторону все культурные ценности, ибо они также есть атрибуты общественного мира и мощно «давят» на индивида, требуя от него именно общественной активности, вырывая его обратно в широкую жизнь из его интимного мирка. Когда Пруст в своем повествовании неоднократно изображает процесс восприятия

произведений искусства, это восприятие предстает как чисто гедонистическое смакование предметных форм и цепь совершенно интимных ассоциаций. Что же касается Джойса, то «поток сознания» его персонажей вообще не касается каких-либо значительных общественных фактов, целиком оставаясь в сфере примитивных психических и биологических движений.

Еще более несовместима эта литература с психологизмом Толстого и Достоевского, ибо, помимо того, что у последних речь идет все время о великих и основных человеческих проблемах, все душевное развитие страстно устремлено к действию, к реальному выходу в тот самый океан мировой жизни, от которого, сгорбившись, заползает в щель герой Пруста.

Задача «растворения» окружающего мира, полного превращения его в поток сознания, который уже как бы всецело принадлежит индивиду и не может быть отнят никем, определяет и особенную структуру образа — доведенное до предела аналитическое расщепление предметов. Ведь, в сущности, в сознании человека нет ничего, кроме более или менее сложных отражений окружающей объективности. Поэтому образ сознания как такового предстает, в конечном счете, как субъективированный образ объективности. Но Пруст и, особенно, Джойс изображает поток сознания не как восприятия целостных вещей и тем более связей между ними, но как фиксацию каких-то отдельных особенностей, деталей явлений. Эти детали тут же подвергаются субъективной обработке, обволакиваются интимными ассоциациями, сопоставляются с деталями совершенно других явлений, и в результате объективный мир как бы уничтожается: перед нами «чистый» поток сознания. Лишенные «практического» смысла, не связанные с какой-либо объективной деятельностью, и с другой стороны, «коцищенные» от разумности, от высокого мышления «интуитивные» переживания предстают единственным носителем эстетического содержания, универсальным объектом искусства.

Мельчайшие и совершенно ничтожные движения психики изображаются как величайшая ценность. У Толстого или Достоевского в их скрупулезных образах диалектики души всегда, вместе с тем, воплощается субстанциальное, всеобщее содержание. Можно остановиться на любой точке психологического повествования и обнаружить в ней сжатое, свернутое отражение громадного смысла всей целостности произведения. Так, ощущение Левиным еле слышного шороха прорастающей травы в сцене охоты сразу и непосредственно соотнесено с полными глубокого общественного содержания основными идеями романа. Между тем, например, известный прустовский образ — ощущение вкуса печенья, напоминающего о детстве, для Пруста ценен сам по себе, безотносительно к какому-либо более общему смыслу. Пусть эти ощущения ничтожны, лишены всеобщего звучания и ни в чем не запечатлеваются реально, — зато для литературы «потока сознания» он и есть нечто безусловно принадлежащее данной личности, индикаторы ее самостоятельного существования, — индивидуальность жива, хотя она втиснута в тесную камеру пассивного прозябания. Вот этого утверждения бесконечной самоценности самых примитивных переживаний мы не найдем нигде в литературе, предшествующей XX в.

Было бы смешно доказывать иллюзорность того «выхода», который «предлагают» Пруст и Джойс. Собственно, никакого выхода здесь и нет: литература потока сознания как раз закрепляет, эстетически утверждает почти полное отделение общества от жизни человека. Существование индивида предстает как призрачное и к тому же неизбежно полуживотное, погружающееся в биологические эмоции, но именно в таком существовании и усматривается «выход». Парадоксальность этой концепции заключается в том, что ведь и самое невнятное движение переживаний есть результат взаимодействия с миром: при полном замыкании, если бы оно было возможно, даже эта подсознательная деятельность затухла бы и отмерла. Таким образом, здесь нет даже иллюзорного выхода: нельзя уйти от жизни.

И это доказывает само дальнейшее развитие модернистской литературы. Пруст, выступивший еще до мировой войны, изображает призрачную жизнь своего героя с большой долей благодушия и даже со своего рода торжеством: а все-таки герою удалось выскользнуть из лап всеобщего отчуждения, он мыслит (пусть в масштабах «бытия» своих ближайших родственников) и чувствует сам по себе, не как робот. Совершенно иную картину мы видим в произведениях Франца Кафки или Луи Селина, где на индивидов, стремящихся мирно, никого не трогая, жить в своих щелях, обрушиваются раздавливающая их машина империалистического государства, кровавая бойня, пустота человеческой толпы, в которой люди задыхаются от одиночества и бессмысленности жизни, которая предстает непрерывным судебным «процессом» над индивидом или «путешествием на край ночи». Волей-неволей здесь опять открыто выступает на поверхность общественная проблематика. Но поскольку позитивное эстетическое начало и тут ограничивается сферой интимной жизни индивида — единственной человеческой стихией, — то реальный смысл этих книг состоит в вопле о безысходности, в бесконечном пессимизме, переходящем у Селина в античеловеческий цинизм. И это для них, очевидно, естественный и неизбежный исход.

Правда, в современной литературе возникло своеобразное продолжение линии «потока сознания», которое пытается двигаться по иному пути. Речь идет о школах «вещизма» (Ален Роб-Грийе) и «под-разговора» (Натالي Саррот) во Франции. Они рассматривают творчество Пруста и Джойса как недостаточно последовательное, ибо последние не сумели преодолеть традиционных литературных «канонов», в частности сохранили фигуры определенных персонажей и пережитки единого действия. Они выдвигают теперь задачу простого изображения несвязного ряда ощущений, восприятий вещей или (в школе «подразговора») отдельных психических состояний. Это ими мыслится как путь к «абсолютному» художественному «объективизму», к уничтожению всяких следов мышления о человеке и мире.

Здесь прежде всего характерен распад, разделение двух типов образов, свойственных Прусту и Джойсу: фиксация «беспредметных» подсознательных импульсов и, с другой стороны, чисто чувственных ощущений внешних вещей. Если у Пруста они еще выступают в единстве, то Роб-Грийе и Саррот поделили их между собой. «Вещизм» просто изображает вещи и их движения.

В романе Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957) повествование состоит из такого рода образов: «Правая рука хватает хлеб и несет его ко рту, правая рука опускает хлеб на белую скатерть и хватает нож, левая рука хватается вилку, вилка втыкается в мясо, нож отрезает кусок мяса, правая рука кладет нож на скатерть, левая рука переносит вилку в правую руку, которая втыкает ее в кусок мяса, которое приближается ко рту, который начинает жевать, производя движения сжатия и разжатия, которые отражаются на всем лице, вплоть до щек, глаз, ушей...».

Так завершается как бы пожирающая сама себя эстетика данного направления: стремясь очистить жизнь индивида от всего «внешнего», общественного (т. е. того, что как раз и наполняет индивидуальность, делая ее содержательной) и тем самым «спасти» особенность и самостоятельность индивида, литература с неизбежностью и быстро проходит к противоположному результату — к полному уничтожению индивидуальности. Такова же природа образов Саррот, которая избрала себе другую «специальность» и стремится превратить свои повествования в подобие магнитофонной ленты, точно записывающей непрерывные и беспорядочные импульсы подсознания.

Мы отметили «объективизм» этой литературы: но это такая степень объективизма, которая способна разрушить искусство, но не способна скрыть свою оценку человека — а именно — его развенчание, низведение

до уровня бессмысленно действующего клубка нервов, излучающего поток эмоций.

Собственно говоря, в искусстве Саррот не так уж много нового. Ее образная ткань типична для всей школы «потока сознания», хотя она и стремится выразить свое новаторство в автотермине «под-разговор». Писательница сделала только естественно напрашивающийся шаг вперед от прямых последователей Джойса и Пруста, она еще более обезличила носителей своих «под-разговоров», превратив их, так сказать, в «подперсонажи». Но под ее программой подписалась бы скончавшаяся двадцать лет назад соратница Джойса, Вирджиния Вулф, которая призывала: «Давайте чертить узоры, которые составляют в нашем сознании мимолетные впечатления... какими бы бессвязными и неясными они не представлялись..., фиксировать мерцание того внутреннего огня, который посылает в наше сознание свои мимолетные сигналы»⁸¹.

Вот характерная деталь образной ткани повествования Саррот: «Оно проникло в меня, какой-то отзвук, ответ, даже не реминисценция, смутное воспоминание о чем-то, чего я быть может, сам не испытал, но где-то видел, читал, мельком заметил, к чему прикоснулся, уловил запах — не знаю точно, где и когда».

Специфика образа здесь состоит — как это ни парадоксально прозвучит — в том, что этот образ есть отрицание образа. Ибо образ (уже по самому значению слова) есть нечто закономерно образованное, стройно оформленное, гармонически развитое. Здесь же, напротив, мы находим нечто безобразное, лишенной целесообразной структуры. Это вовсе не значит, что Саррот просто бросила на бумагу первые попавшиеся слова; напротив, для того, чтобы сделать фразы, имеющие характер случайности, непреднамеренности, своего рода хаоса, нужны подчас значительные усилия. Но эти усилия — противоположны по направлению тем, которые создают стройный и архитектурно-художественный образ. Один из представителей «школы нового романа», в которой принадлежит и Саррот, Клод Мориак, не без меткости назвал свое направление «алитературой». В том же смысле можно назвать абстрактную живопись «аживописью», ибо она игнорирует все законы подлинной живописи. Абстрактивист направляет свои усилия на то, чтобы его полотну было чем-то противоположным живописи как таковой, было лишенным целесообразности хаосом красок и линий, словно случайных. В полотно, следовательно, как бы отражается мысль о невозможности искусства, о том, что действительность антиэстетична. Аналогичный «смысл» имеет, в конечном счете, и повествование Саррот. Эта новая ступень литературы «потока сознания» сочетает воедино, таким образом, эстетизацию бессвязного копошения импульсов подсознания и деэстетизацию мира в целом, в котором, оказывается, ничего больше не осталось.

Итак, литература потока сознания не только не дает какого-либо эстетического решения проблем XX в. (она лишь отражает одну из крайних ступеней отчуждения человека, когда ему принадлежат только примитивные индивидуальные переживания), но и логически ведет к гибели искусства слова, ибо она неизбежно приходит к античеловеческим (и, значит, антихудожественным) идеям и, с другой стороны, к распаду образа как живой целостности.

Эти явления кризиса не могут замалчивать даже те критики, которые выступают апологетами литературы потока сознания. Однако, этот путь литературно-художественного образа рассматривается в качестве необходимого или даже единственного для современности. Критика часто ссылается на своеобразие эпохи и поступательное развитие искусства, приведшие к предельному усложнению и утонченности психологического анализа. На самом деле это не может быть ни объяснением, ни оправданием, ибо

⁸¹ См. «Иностранная литература», 1959, № 5, стр. 182.

искусство не является простым орудием изучения психики или чего-либо еще: напротив, анализ человеческих переживаний и отражение вещей и событий предстают в искусстве средством воплощения художественных идей о соотношении человека и мира.

Вот почему превращение образа в фиксацию мельчайших психических состояний означает прежде всего выдвигание специфической «концепции» индивида и целого, а не просто усовершенствование «отражательных возможностей» искусства.

Само по себе углубление психологического анализа свойственно всей литературе XX в. И, в конечном счете, именно передовая литература совершила в этой сфере промадный шаг вперед: если в XIX в. сложной духовной жизни неизменно раскрывалось свойство людей, свободных от повседневной борьбы за существование, имеющих, так сказать, специальное «время» для размышления и переживаний, то в литературе социалистического реализма изображается богатое идейно-психологическое движение в душах простых, рядовых людей. Все дело в том, что это внутреннее движение предстает здесь частью многогранного и единого процесса раскрепощения человека, обретением им самого себя. Таковы, например, образы развивающегося сознания у Кондрата Майданникова в «Поднятой целине» или у героя «Ясности» Барбюса. Если Джойс изображает сознание рядовых людей способным лишь к бессвязным реакциям на мир и нанизыванию ряда биологизированных ощущений, то социалистическая литература обнаруживает, как действенное освобождение людей от гнетущего давления враждебного им эксплуататорского общества делает их сознание богатым и подлинно человеческим.

* * *

Литература «потока сознания» в ее разных формах утверждает эстетическую самоценность «собственно индивидуальной» жизни личности — ту сферу, в которой отдельный человек чувствует себя как бы огражденным от общества рамками ему лишь вынужденной интимности, пребывая на рубеже примитивных социальных реакций на внешние раздражители. Этот интимный мир эстетически противопоставляется общественной жизни как таковой.

Другая характерная тенденция литературы XX в. состоит в утверждении именно природной, материально-телесной жизни человека. Такая точка зрения закономерно возникает из исторической ситуации века — из реальной угрозы, которая нависла со стороны империалистических сил, вооруженных ныне смертоносным атомным оружием, — угрозы жизни на земле: и не только жизни людей, но даже и природы вообще.

И с этой стороны просто жизнь, природное существование предстали самым дорогим и бесценным, в неслыханном ранее блеске, красоте, предстали полными идеального содержания, противостоящего механизации человека.

Когда многочисленные художники руссоистского направления в XVIII—XIX вв. (от Руссо до Уитмена) звали вернуться к природе, они противопоставляли вовсе не технику и тело человека, не общество и жизнь вообще, но извращенность цивилизованных отношений и чистоту, естественность, человечность патриархальной жизни, т. е. у них один принцип духовно-нравственной жизни противопоставлялся другому, более близкому к природе, но тоже духовно-нравственному идеалу. Теперь же речь идет об ином.

Вытеснение телесной природы человека, пренебрежение ею, теперь ненужной и жалкой (все могут сделать могучие и ловкие машины), порождает в XX в. то, что можно назвать «бунтом чувственности». В искусстве возникают тенденции безграничной эстетизации природной, даже чисто животной сущности человека. Рождение и кормление ребенка, половые инстинкты, инстинкты голода и жажды и их удовлетворение, простые тело-

движения человека, примитивнейшие трудовые процессы осознаются величайшими ценностями, оттесняющими прочь все достижения тысячелетнего прогресса цивилизации. Последний, напротив, оказывается всецело бесцеловечным и бессмысленным, убивающим миллионы жизней, приносящим войны, физическое и духовное вырождение, неисчислимые страдания, превращение людей в роботов, в ничтожных рабов производственной и государственной машины. Такова жестокая гримаса буржуазного прогресса: задавленные этим «прогрессом» люди видят спасение в полуживотной жизни, в отказе от плодов тысячелетних побед труда и мысли.

Эстетическое утверждение животного начала в человеке мы находим так или иначе у многих влиятельных модернистов века. Обычно эта сторона выступает как одна из тенденций, как момент. Но у некоторых писателей, например у французского романиста Жана Жионо, она выдвигается в центр, подминая все остальное. Жионо прямо объясняет все несчастье человека его уходом от звериного состояния. Даже жители глухой французской деревушки повесть «Холм») страдают именно потому, что они все же несколько отошли от этого идеала, нарушили законы природы.

Изображая в «Большом стаде» кошмар мировой войны, писатель сразу, напрочь отбрасывает все общественное — раз оно может приводить к таким вещам: «Дороже всего, понимаешь ли, дороже всего жизнь человека с ее радостями... Строить жизнь — и ничего больше, чувствовать, как она растет, — это и только это...».

Герои Жионо охвачены лишь одним желанием — «окунуться с головой в жизнь, как в корыто водопоя, и пить большими жадными глотками». Поскольку эстетической реальностью оказывается голая чувственность, образная ткань становится цепью резких, грубых, ослепляющих деталей: «От Жозефа всегда шел этот живой запах, вроде как запах лошади, запах работы и силы. Когда Жозеф раздевался, это ударило вас прямо в нос: запах кожи и потной шерсти. Пахло так, как когда приготавливаешь острые летние салаты и на дне миски размешиваешь уксус с луком и сухой горчицей». Это место — не какая-нибудь выделяющаяся заостренная подробность — это обычная частица образной, ткани, переполненной до краев движущейся звучащей и — более всего — «пахнувшей» плотью. Общество в целом предстает неопределенной, безличной силой, способной только уродовать, кромсать, умертвлять единственно реальное и человеческое — физическое бытие.

Естественным порождением этой тенденции является также культивирование искусственного художественного примитивизма. Но это только одна из форм: не менее характерно и противоречивое, парадоксальное соединение усложненной, опирающейся на все литературное развитие формы и крайне примитивного «предмета» изображения — всецело животных инстинктов и отравлений. Такова природа образа у того же Жионо.

Значительное воздействие на модернистскую литературу этого типа оказывает фрейдизм, который объективно несет в себе именно ту мысль, что животное начало является подлинным существом человека, и общественное развитие только исказило, изуродовало его своей техникой, культурой, нормами нравственности, мышлением, поставив человека ниже зверя, обладающего полноценным подсознанием, способного интуитивно ориентироваться в своей биологической жизни.

Такова крайняя форма того «бунта чувственности», который вырастает на почве чудовищного ограбления человека при капитализме.

И все же не следует думать (как это делают некоторые критики), что эстетизация человеческой чувственности в литературе XX в. реакционна и упадочна в целом, вообще. Это действительно так в тех случаях, когда биологическое прямо и до конца противопоставляется общественному, когда все доводится до крайней односторонности. Но, вместе с тем, уважение к телесной, природной сущности человека становится одной из характерных

черт передового искусства XX в. Именно такова была коренная и исходная мысль Маркса, который в коммунизме видел полную победу общества над природой как установление гармонии между ними, как гуманизацию природы и «натурализацию» общества. И в этой проблеме самовозрождения та сила «первой» живой природы, которая в самоуверенном головокружении представлялась апологетам «чистого» научно-технического прогресса уже замененной «второй природой», — предстала в своей державной и незаменимой мощи.

Тысячелетнее историческое развитие человечества означало прежде всего последовательное высвобождение из природности: ценным и важным все более представлялись рост и обогащение общественной, духовной сущности людей. Когда общество жило еще в теснейшей зависимости от природы, оно придавало огромное значение физическим качествам людей: достаточно вспомнить о древних культах плодородия, об идеализации мощи и ловкости отдельного человека, об обожествлении деторождения и еды. Но постепенно эта слитность с природой отмирает, ибо силы общества все более опираются на самих себя, на выстроенную «вторую природу», разум, науку и культуру.

Природная жизнь человека отесняется из общества в сферу частного бытия. К XX в. этот процесс достигает крайней точки: прекрасным, подлинно человеческим предстает только духовное начало. И тогда со всей остротой осознается угрожающая односторонность этого результата.

Телесно-материальная природа человека также может быть человечески прекрасной. И пренебрежение чувственной природой человека враждебно трудящимся массам, действующим в сфере физического труда, ибо именно их чувства уродуются и подавляются практически, реально, в капиталистическом производстве, войнах, в атмосфере «городов-спрутов». Между тем от телесного здоровья и физической развитости народа в большой мере зависит всякий общественный прогресс.

Именно на этой широкой почве возникает эстетическое утверждение очеловеченной чувственности. Громадное значение, в частности, приобретает в литературе образ рождения человека. Достаточно напомнить горьковский рассказ «Рождение человека» (книга «По Руси»).

Все своеобразие позиции XX в. можно рельефно увидеть в следующем сопоставлении. В одной из повелл Мопассан рассказывает о том, как мать, потерявшая ребенка, кормит своей грудью голодного мужчину. Все образные средства направлены на то, чтобы раскрыть антиэстетичность, грубую животность этой сцены. Между тем один из выдающихся романов XX в., «Гроздь гнева» Стейнбека, заканчивается точно такой же сценой, которая звучит здесь как апофеоз, как утверждение неиссякаемой силы человека. Так глубоко это, доходящее до противоположности, различие двух эпох в искусстве.

Самая «примитивная» сторона человеческого бытия выступила в XX в. насыщенной огромным эстетическим зарядом. С этим непосредственно связан ряд новых явлений и в литературно-историческом процессе и в области художественной формы. В противовес сложности и «культурности» художественного содержания и формы, типичных для XVIII и XIX вв., теперь косноязычие примитива или первобытного или детского художественного мышления порой включает в себе бóльшую выразительность. Через этот канал в сложную мировую культуру XX в. стали вносить большой вклад ускоренно развивающиеся народы, лишь в XIX—XX вв. вступившие на путь национального существования (многие народы Азии, Африки и Латинской Америки). Изучение этнографией конца XIX в. первобытных обществ (Морган, Тайлор, Фрэзер, вплоть до Леви Брюля, Марра и т. д.) — тоже косвенно связано с этим явлением.

Но все это лишь одна сторона жизненной и художественной ситуации XX в. Она обретает совершенно разные и просто противоположные реше-

ния в литературе XX в. В рассказе Горького «Рождение человека» родившийся человек утверждает эстетически (если взять рассказ в контексте всей книги «По Руси») как новый сын и будущий творец новой России, которая будет «самой яркой демократией земли».

Таким образом, передовая литература XX в. связывает освобождение подавленной капитализмом естественной природы человека с проблемами политического и экономического освобождения людей. Модернистская линия «бунта чувственности» дает иное «решение» проблемы отчуждения. Чтобы спастись, нужно не вернуть людям их политическую и идейную самостоятельность, но вообще отбросить прочь политику, культуру, мышление, которые висят на человеке ненужными и приносящими только страдания веригами, и уйти в чисто природную жизнь — в радости физического труда, чувственной любви, еды, сна, телесного здоровья.

Эта концепция выступает не только как эстетически реакционная утопия. Обратное превращение человечества в стадо оказывается и политическим вариантом «развития» для самой бесчеловечной формы общества отчуждения. Именно фашизм вводит в целеустремленное русло характерный для XX в. «бунт чувственности», строит на нем свою политическую спекуляцию. Он бросает растерянным и отчаявшимся толпам идею выработки расово-, т. е. биологически, полноценных людей, отменяя за ненадобностью все достоинства человека, кроме «породистого» тела. Лозунг «освобождения от совести» символически выражает не только освобождение человека от всего общественного, но и от своей личности.

Но, поощряя и стимулируя физическое развитие людей (начиная от широчайшего внедрения спорта и кончая прямым введением искусственного отбора), тот же фашизм подвергает людей в уносящие миллионы жизней войны, приковывая к не останавливающимся ни на минуту конвейерам военных заводов и т. д.

Таким образом, подобная эстетизация природного начала в человеке столь же страшна и убийственна, сколь благостна первая.

«Бунт чувственности» в практическом отношении создает почву как раз для наиболее кошмарной формы отчуждения человека. И с какой ясностью обнаруживается беспощадная закономерность в том факте, что и Жионо и близкие ему в этом смысле Гамсун и Селин становятся, в конце концов, прямыми пособниками фашизма. Естественно, что и в собственно эстетическом смысле эта линия заводит в полный тупик, превращаясь в проповедь возвращения человечества к стадному состоянию. Именно потому данная эстетическая тенденция получает в искусстве XX в. мощный и резкий отпор от другой, прямо противоположной линии в искусстве.

Носителем эстетического оказывается здесь не чувственность и примитив, а утонченнейшая внутренняя духовность, гуманность. Цивилизация, культура мысли, фантазия предстали единственным залогом спасения человечества от озверения. Вот почему А. Франс, Т. Манн и другие с такой, неизвестной прежним художникам взволнованностью поднимают драгоценный и хрупкий сосуд духовной культуры.

Как первая сторона проблемы породила в искусстве вещьность и простоту вплоть до примитива, так вторая породила имматериальность образа и интеллектуальную усложненность, определившие малую доступность широким массам искусства Т. Манна, А. Франса и др. Эта сторона объясняет, почему эти писатели XX в. не заботятся о зримости, плотскости своих образов (в отличие от реализма XIX в.), часто не дают портретов, и действуют в их произведениях специфические образы — бесплотные лики, схемы, проблемы (ср. Уэллс, Шоу, Хаксли, Брехт и др.). Это высвобождение духовности совершилось еще на рубеже XIX—XX вв. (Ибсен, Блок, Метерлинк). И для искусства XX в. интеллектуальный, почти призрачный образ столь же типичен, как и резкая и ослепительная с нажимом прочерченная материальная деталь.

Если первая тенденция в литературе XX в. дорожит в своем подходе к воссозданию жизни прежде всего чистотой наивного вчувствования в жизнь, не засоренного «рассуждательством», — то вторая для того, чтобы справиться с бесконечно усложнившейся действительностью, словно зовет себе на помощь «духов», мыслителей всех времен, всю духовную культуру, накопленную человечеством.

Здесь наиболее дорожат способностью всепонимания, «всесимпатии» (как это назвал Томас Манн). И в самом деле, лишь во всеоружии всех когда-либо применявшихся к жизни точек зрения, самых разных понятий о смысле жизни, целях существования может писатель XX в. освоить пеструю и многослойную жизнь, тающую самые неожиданные повороты и превращения. Вот почему на страницах произведений А. Франса, Р. Роллана, Т. Манна художественными персонажами становятся целые мировоззрения, исторические эпохи, мыслительные системы, и мы видим уже не просто драму жизни и судеб людей, но трагедию и комедию миропониманий. «Интеллектуальный» художник, по сравнению с «наивным» художником, действует уже как бы на втором этаже отражения жизни — и в этом и его сила, и недостаток. Сила в том, что его мышление о жизни, поскольку к нему сознательно подключена цепь всей мировой мысли, обретает тысячекратную интеллектуальную цельность, мощь: ибо через Т. Манна в размышлениях и спорах персонажей «Волшебной горы» или «Доктора Фаустуса» о жизни XX в. думают в своей проблематике и категориях и Платон, и Августин, и Гегель, и Гете, и Бетховен и т. д. И весь этот запас мировой мысли переливается, обретает новую жизнь и во взаимных столкновениях и дискуссиях — пробуя свою силу на оселке новой, невиданной жизни. Тем самым духовная призма, с помощью которой художник осваивает жизнь, заключает в себе почти столько разветвлений и граней, сколько выработано к XX в. духовной культурой мира, потому почти любой сигнал жизни, с какой бы неожиданной стороны он ни шел, имеет шанс быть услышанным: «призма» повернется к нему одной из своих миллионных граней.

Но «интеллектуальному» художнику именно в силу этого живого сотрудничества с мировой духовной культурой, труднее непосредственно внимать голосу настоящего, простым зовам и потребностям жизни. Ведь многогранное и разветвленное его сознание как бы обретает способность жить само по себе, уже внутренней энергией — от взаимоотражения своих граней. Эти голоса сознания своей множественностью и тем, что они сростаются с бытием художника, более слышны ему — и могут подчас заглушить голоса самой живой жизни (хотя эта же множественность, с другой стороны, дает ему возможность различать противоположные голоса в разногласии бытия).

Писатели, принадлежащие к «интеллектуальной» линии в искусстве XX в., видят решающее средство преодоления царства отчуждения в развитии высокой интеллектуальной (в том числе и интеллектуально-художественной) культуры. Задача заключается в том, чтобы люди освоили эту культуру и тем самым вобрали бы в себя, в свое сознание весь мир — его истину, добро, красоту. Именно так слабый человек становится всеильным, подчиняет себе мир — пусть сначала в сознании — и избегает власти чуждых, непонятных ему сил. Наиболее идеальным средством в этом смысле является художественная деятельность: творчество поэта или музыканта, — ибо в ней субъективное освоение мира совершается наиболее полно, всесторонне (характерны именно названные искусства — ибо в архитектуре, живописи, скульптуре и т. д. есть, с этой точки зрения, «недостаточность» наиболее существенного, исходного начала — интеллектуального). Подлинно эстетической реальностью оказывается, прежде всего, само искусство — именно в этом суть «Жан Кристофа», «Лотты в Веймаре», «Доктора Фаустуса» (это не значит, конечно, что в названных романах есть только реальность искусства).

Нетрудно понять, какая качественная грань лежит между этим направлением и литературой типа «потока сознания» или «бунта чувственности». Мы как бы вступаем в область «другого» искусства XX в., причем опять-таки совершенно нового, небывалого раньше. Впервые создаются столь монументальные произведения искусства — об искусстве. И, главное, сама постановка проблемы совершенно новая. Здесь искусство предстает вовсе не «башней из слоновой кости», не средством определенного ухода от жизни, но, напротив — широким и, как представляется авторам, единственным средством овладения миром, выхода в мир и возрождения самого человека. Раньше изображение сферы искусства использовалось, как правило, для размышлений о судьбе художника, определенного человеческого индивида; теперь речь идет в гораздо большей степени непосредственно о судьбе целого человечества.

Но в этих своих притязаниях искусство наталкивается на жестокое противоречие. Несомненно, что искусство, великолепное человеческое творчество, изображаемое Р. Ролланом и Т. Манном во всем его богатстве, могуществе, энергии, есть полное и гармоническое «бытие». Однако будучи именно той специфической сферой, где человек на каждом этапе стремится продемонстрировать полную своих сил и способностей, искусство — определенное явление в общественной системе — не ускользает от господствующего всюду отчуждения. Напротив, оно само, как особая профессиональная деятельность, удел специально посвятивших ей себя людей — есть и плод отделения от человечества его потребностей и способностей к художественному творчеству. Каждый индивид имеет задатки художника, но создает произведения ничтожная группа людей, а остальная масса при капитализме обречена на роль пассивного объекта. И это созерцательное восприятие искусства само по себе может закрепить всеобщее отчуждение, став чисто иллюзорным выходом...

Возвращение масс к активному художественному творчеству неизбежно предполагает вначале экономическое и политическое освобождение, а конец отчуждения искусства — это, быть может, последняя, завершающая ступень долгого пути борьбы.

Поэтому реальная роль произведений Т. Манна оказывается весьма ограниченной: его книги — с их интеллектуальной и эмоциональной сложностью и глубиной (ведь речь идет об искусстве, концентрированном выражении всего человеческого бытия) — просто непонятны широкому читателю, которого еще нужно вырвать, поднять из придавленности и отупения, порожденных капиталистической эксплуатацией.

Манн как бы предлагает каждому отдельному человеку возвыситься до искусства. Но это невозможный, чисто утопический путь. Наступила эпоха, когда искусство должно вжаться в реальную политическую борьбу, слиться с социальным творчеством, на путь которого встанут народные массы. Так оно спасет прежде всего самого себя. Это и есть путь социалистического реализма, который, по мысли Горького, утверждает самое бытие человека как творчество, как деяние.

* * *

Неверно было бы полагать, что только социалистический реализм ставит проблему человеческого действия. В данном случае опять-таки основное значение имеет характер этой проблемы, ее конкретное решение. Всеобщая устремленность человека к практическому преобразованию столь мощна, что даже такая, в сущности, «бездейственная» эстетика современности, как экзистенциалистская, вращается именно вокруг этой проблемы. Взаимопровергающее соединение идеи свободы индивида и утверждения его абсолютного бессилия естественно породило концепцию «трагического жеста». Всецело сознавая полную бесплодность и бессмысленность своего

действия, индивид все же совершает его и именно благодаря этому становится высоким трагическим героем, ощущает свою человеческую ценность. Таков, например, трагический жест героя Мартея дю Гара, Жака Тибо, который летит на самолете над фронтом мировой войны, чтобы сбросить призывающие к миру листовки, и разбивается, не долетев до цели. Более заостренно этот мотив выступает в романе о второй мировой войне Сартра «Смерть в душе», где французский солдат, взобравшись на колокольню, до последнего патрона стреляет в немцев — однако, вовсе не в целях борьбы с оккупантами, которую он считает бессмысленной и ненужной, а именно для того, чтобы ощутить себя человеком — могучим, дерзким и свободным.

Таким образом, «трагический жест» — это также вид иллюзорного преодоления отчуждения. Все это выступает, конечно, как признание и утверждение полной невозможности что-либо «преодолеть», как выражение полной безысходности в безумном поступке. Характерна искусственность самих образов «трагического жеста» (полет над фронтом с листовками, добровольная гибель в бою, в котором не видишь никакого смысла и т. д.); образ похож на пример для демонстрации силлогизма, обычно отзывающийся странноватой нарочитостью. Вообще следует отметить, что всепоглощающее стремление к философствованию, которое отличает последовательных экзистенциалистов — прежде всего Сартра и Камю, — подавляет в их прозведениях искусство как таковое. О специфике их образов трудно что-либо сказать; самым характерным свойством является сложный аллегоризм. Так, роман Камю «Чума» — это разросшаяся философская притча, в которой создающие атмосферу пейзажные, бытовые и психологические детали прерываются прямыми рассуждениями (пусть и розданными разным героям). Собственно образные элементы подчинены общей концепции притчи, и их художественное содержание значительно ослаблено. В силу этого сама образная ткань формируется из эклектически, без особой творческой целесообразности подобранных элементов, и едва ли можно говорить о той же «Чуме» как о явлении большого искусства. Это скорее художественно оформленный этико-эстетический трактат, чем подлинное, глубоко осваивающее жизнь образное мышление. Конечно, это не снимает проблемы самой эстетики экзистенциализма — весьма влиятельной на Западе.

Экзистенциалистская критика отыскивает предтечи этой эстетики в истории мировой литературы — в частности, обращается к трагедии Софокла об Эдипе, который будто бы бессмысленно ослепляет себя. Эта недопустимая модернизация искажает смысл основанного на мифе произведения, в котором самоослепление Эдипа реально спасает целый народ, испытывающий страдания, посылаемые разгневанными неведомым преступлением богами.

По-иному выступает проблема действия у замечательного французского писателя Сент-Экзюпери. Здесь свободное практическое действие человека предстает высшей эстетической реальностью века. И, несмотря на философское свечение книги, образы фактов, в отличие от «Чумы» А. Камю, предстают в «Земле людей» не как силлогистические примеры, но как живое движение действительности.

«Если бы вы сказали Мермозу, когда он нырнул к чилийским склонам Анд, всем сердцем ощущая победу, что все это зря, что письма какого-нибудь купца вряд ли стоят того, чтобы он рисковал жизнью, Мермоз вы смеял бы вас. Истина в том, что при перелете через Анды в нем рождался человек...

Мы только тогда свободно дышим, когда связаны с нашими братьями общей целью, лежащей вне нас». Действование — не бесплодный и безумный акт: оно совершается для людей и очеловечивает того, кто его совершает. Но эстетика действия Сент-Экзюпери наталкивается на препятствие. «Общая цель» — неопределенна и даже несущественна. Писателю кажется, что, самозабвенно действуя каждый на своем посту «часового»,

люди — от физика-атомника до пастуха — само собой обретут в конце концов искомую целостность и счастье. Сент-Экзюпери недооценивает могущество враждебных человечеству общественных сил, а тем самым необходимость непримиримой борьбы с ним. Здесь опять встает со всей резкостью вопрос, с какого конца начать разматывать противоречия...

Наконец, нельзя не вспомнить об одном из крупнейших художников века — Эрнесте Хемингуэе. В его творчестве нет прямого пафоса интеллектуализма, который пропитывает книги Т. Манна и, по-своему, Сент-Экзюпери. Но его образы духовной жизни и быта «среднего», или народного, героя, его изображения природы и сливающейся с ней природности человека, его простые лирические отступления освещены чистотой, возвышенностью и своего рода разумностью чувства.

Гармоническое слияние осязаемой предметности, психологизма и высокой внутренней культуры — эта единая многогранность различных стихий (вместо характерной для очень многих современников-модернистов разорванности, одностороннего или даже уродливого разбухания, узкой «специализации») делает его образы художественно совершенными и богатыми. В частности, очень глубоко и гармонично живет в его художественном мире «природная» тема, воплощенная в прекрасных, непревзойденных образах рыбной ловли и охоты. И особенно ценно, что в большинстве его книг звучит и тема действия.

Она именно звучит, вводится как внутренняя мелодия и устремление. Она предстает не как решение, но лишь как дорога к решению. И все же это сразу поднимает художественную мысль Хемингуэя над общим уровнем идей несоциалистической литературы Запада. В «Прощай, оружие» еще только разбивается иллюзия «убежища», интимного мира человеческих отношений, но в «Иметь и не иметь» уже пробивается мотив совместного действия людей, пусть выражающийся в косноязычной исповеди умирающего героя: «Человек... один... не может... ни черта». Вплотную проблема действия встает в вещах испанского периода, и образ живущего действием солдата революционной войны Джордана оказывается лучшим, наиболее человеческим образом Хемингуэя. Развитие истории обогащает художника, теперь восклицаящего: «Да здравствует оружие!».

Но все же и здесь остается порог, через который не может перешагнуть Хемингуэй, всегда — хотя и, быть может, с разной интонацией — говоривший, что он не политик.

Совершенно по-иному встает проблема связи искусства с коммунистической партией, которая всегда страстно и ревностно боролась за искусство, за переход людей искусства на свою сторону, потому что искусство внутренне необходимо коммунистическому движению, ибо его конечный идеал и идеал, предъявляемый искусством к настоящему, совпадают. Вот почему Ленин одну из величайших задач партии видел в том, чтобы поднять миллионные массы до понимания великого искусства Толстого и Бетховена. И это нужно не просто для эстетического наслаждения на досуге, но именно для практической работы по воплощению великого гуманистического идеала человеческих отношений в жизнь.

И когда буржуазные партии кичатся тем, что они в своем «свободном мире» оставляют искусство «свободным» и не «сковывают» свободу творчества, тем самым они лишь удостоверяют, что ныне у них самих, в буржуазной практике и политике, нет ни грана эстетического содержания — настолько нет его, что они и подозревать не могут о том, что прекрасное из искусства, из творчества прекрасных образов, в социалистическом труде переливается в жизнь, в творчество прекрасной жизни.

С. Г. Бочаров

Характеры и обстоятельства

I

Когда мы от общетеоретических суждений об образе переходим к анализу литературного произведения, мы сразу же сталкиваемся с таким употреблением термина «образ», которое, кажется, лишает это понятие ясной определенности. В самом деле: с одной стороны, образы героев, знакомые каждому со школьной скамьи «образ Онегина», «образ Татьяны»; и в то же время говорят об «удачном» или «ярком» образе, имея в виду поэтический язык, метафору или сравнение. Можно ли пользоваться одинаковым понятием в обоих, по-видимому, столь разных случаях? Что именно в произведении, какие его элементы могут быть названы образом, короче говоря, «где» образ в произведении?

Вряд ли, однако, такие попытки выделить в составе произведения «образ как таковой», образ «в чистом виде», могут иметь успех. Ибо образ «как таковой» — теоретическая абстракция, поэтический образ не может существовать в произведении иначе, как образы людей, событий и пр.; и мы лишь в теории имеем дело с образом «вообще», а в произведении всегда — с каким-то определенным *видом* литературного образа. Да, и человеческий образ, образ-характер, и образ-метафора, языковый образ; на вопрос, «где» образ в произведении? — можно ответить: везде. Образность есть вообще бытие художественного произведения, его «материя». Характеры героев, сюжетные положения, композиционное строение вещи, особенности речи авторской и действующих лиц, вся эта видимая плоть, «ткань» литературного текста — модификации образа, его «превращенные» формы, конкретные облики.

Поэтому, говоря о характере, сюжете, поэтической речи, мы говорим об образе, но уже не о всеобщем его значении, а о частных проявлениях и видах. Если предположить, что первоначальные образы совпадали по объему с произведением в целом¹, то произведение современной литературы дает нам уже исторически развившуюся, сложно расчлененную образную структуру, причем расчлененность ее не в том, что она объединяет однородные атомы, а в том, что она представляет собой систему, дифференцированную качественно, связь элементов, различающихся по значению и функциям. Характер, обстоятельства, сюжет, композиция, речь суть эти «части» литературного произведения, если воспользоваться термином поэтики Аристотеля (говорившего о частях трагедии).

В этой работе мы будем говорить о характере как виде литературного образа. Здесь, однако, не избежать некоторых предварительных пояснений.

¹ См. статью П. Палиевского «Внутренняя структура образа» в настоящей книге.

Ибо, когда заходит речь о «типических характерах» и «типических обстоятельствах», оказывается, что самая художественная природа этих явлений еще нуждается в обосновании и доказательстве. Понятие «характер» пришло в литературоведение из других областей; о характерах людей мы говорим в быту, характер — специальная проблема в психологии, понятиями социально-исторического, национального характеров оперирует социология. Со всеми этими «характерами» литература имеет дело как со своим предметом; и очень часто «характер» в литературоведческих или критических работах выглядит не специфическим понятием науки о литературе, а понятием, так сказать, заемным, пришедшим из той действительности, которая в данном произведении изображена или «отражена». Положение «характера» в кругу литературоведческих терминов очень неясное: он еще все-таки здесь «не принят». В специальных курсах по теории литературы, где рассмотрены основные категории литературоведения, мы, как правило, среди них не встретим понятия «характер»², — хотя в литературно-критической практике оно одно из самых употребительных.

Чаще всего для пишущих о характерах в литературе «характер» остается все же по ту сторону собственно литературного творчества; он предстает как нечто промежуточное, принадлежащее как бы сразу и литературе и жизни; это скорее всего *предмет* изображения, отражения, познания в литературе. Вот один из примеров — статья Б. Сарнова «Что такое сюжет?», остро и ярко написанная, с убедительным обоснованием специфики художественного мышления. Этой спецификой для автора полон сюжет, но не характер. «Характер, который сложился или только складывается в действительности, художник выясняет, «исследует» посредством сюжета произведения»³. Сюжет — образное исследование действительности, характеры же — предмет этого исследования, та сфера действительности, на которой сосредоточивается литература для познания жизни в целом.

Но тот характер, который интересен прежде всего, когда идет речь об анализе литературного произведения, — этот характер, так же, как и сюжет, представляет собой образное исследование, направленное на объект. Можно согласиться, что сюжет раскрывает, выясняет, анализирует характер, — но только имея в виду отношения внутри самой образной структуры. Характер входит в эту структуру, в строение литературного произведения.

Итак, чтобы определить понятие «литературный характер», нужно отграничить его от тех значений, которые связываются с понятием характера в других науках и в быту. Характер, нас интересующий, — не предмет изображения, но само это изображение, одна из его сторон, вид литературного образа. Отношение литературного характера к характерам психологическим, социальным, национальным — то же, что вообще отношение художественного образа к фактам действительной жизни.

Образ человека, характер всегда — особое и новое качество по отношению к любому возможному прообразу, «натуре», реальному лицу, типам действительной жизни. Теория литературы всегда стремилась понять и выразить это особое качество образа. Оно не поддавалось определению ни в категориях социологически понятого «содержания», ни по «Опоязу» истолкованной «формы»: в обоих случаях за бортом оставалось *художественное содержание* — тот специфический «икс», который для науки о литературе и есть ее собственный предмет изучения.

В работах представителей «формальной школы» точка зрения, что герой литературного произведения представляет собой известное построение, элемент поэтической организации, была развита с большой энергией. Фор-

² За исключением книги Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы» (М., Учпедгиз, 1959); из существующих общих курсов лишь здесь характер рассматривается как момент поэтической организации литературного произведения, как специфическая категория.

³ «Вопросы литературы», 1958, № 1, стр. 107.

мализм хотел подчеркнуть активную и специфическую природу литературного творчества; эту специфику он видел в построении формы. Все то в образе, что делает его «содержалием», — познание, идеологический смысл, — было объявлено «неспецифичным», предстало в объяснении формалистов как сырой материал для поэтической конструкции. Герой — это только прием — «обычный прием группировки и нанизывания мотивов... Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подобным средством для упорядочения и классификации отдельных мотивов... Герой является в результате сюжетного оформления материала и является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов»⁴. Формалистическая поэтика занималась, собственно, не «характером», а «персонажем», который для нее был «принадлежно-стью фабулы».

Сейчас очевидны слабости формалистической теории литературы. Ей, по-видимому, совершенно противоположна другая точка зрения, которую мы встретим и в работах, появляющихся сегодня. Читаем статью Г. Н. Пospelова «Спорные вопросы». В связи с вопросом о существовании реализма автор определяет понятия «типический характер» и «типические обстоятельства»: первые для него — социальные характеры, вторые — социально-исторические обстоятельства, расстановка и соотношение классовых сил.

Реализм для Г. Н. Пospelова заключается в том, что «писатель заставляет своих героев действовать (хотеть, поступать, думать, чувствовать, говорить) в соответствии с особенностями их социальных характеров, порожденными общественными отношениями их страны и эпохи»⁵. За нарисованными в романе или драме лицами стоят их социальные характеры; существо точки зрения Г. Н. Пospelова — в этом различении героев литературного произведения и их характеров, причем последние помещаются как бы за кулисами, но не в самом произведении, где действуют «герои», обнаруживающие большую или меньшую «верность» своим «типическим характерам». Литературовед, изучающий образы, устанавливает их соответствие или несоответствие социальному прототипу.

Литература, — пишет Г. Н. Пospelов, — отражает «социальные характеры в свете идеологических взглядов писателей»⁶. Есть предмет литературы — социальные характеры, и есть идеологическая призма, в которой они преломляются; в результате является изображение, в котором особенности предмета воспроизведены (в зависимости от «идеологических предпосылок» творчества) с большей или меньшей степенью соответствия. На этом основании Г. Н. Пospelов разграничивает реализм и другие художественные системы. Законом реализма является соответствие образов героев логике их социальных характеров; законом «нормативизма» (так именуются нереалистические художественные системы) — отсутствие такого соответствия, а вместо него — соответствие «предвзятой, исторически отвлеченной идее художника, приобретающей в этом смысле значение нормативности»⁷. «В нереалистическом искусстве идейное осознание и оценка „типических характеров“ не углубляются до отражения определяющих их и проявляющихся в них отношений общественной жизни...»⁸ Анализируя образы литературных героев, выразившееся в них идеологическое содержание, литературовед выясняет меру и степень соответствия (или несоответствия) этих образов объективной модели — социально-историческим характерам.

⁴ Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1930, стр. 152, 154.

⁵ «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 112. То же см. в кн.: Г. Н. Пospelов. О природе искусства. М., «Искусство», 1960, стр. 198—199.

⁶ «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 117.

⁷ Г. Н. Пospelов. О природе искусства, стр. 200.

⁸ Там же, стр. 199.

Итак, — герои в произведении и «их характеры», как бы вынесенные за скобки. В анализе Г. Н. Пospelова характер героя отделен от самого героя как некий образец, эталон, модель. В одной из своих работ Г. Н. Пospelов, говоря о романе «Рудин», пришел к выводу, что образный «костюм», в котором выступает герой романа (его действия и отношения с другими персонажами, сюжетные положения, в которые он поставлен), не соответствует действительному размеру того характера, который представлен героем, выражается *через* него; «костюм» слишком тесен для «реальных исторических Рудинных» (расшифрованных как левые западники 40-х годов). Замечания о несоответствии касались в общем всех главных сторон образа, в том числе «слишком короткой и быстро развернувшейся интриги сюжета» — «поверхностной, надуманной любви Рудина к слишком юной девушке — Наталье»⁹. Очевидно, «реальным историческим Рудинным» пристало бы любить серьезнее и более взрослых девиц.

Но что такое «исторический Рудин»? Почему он *Рудин*, этот загадочный субъект, если столь мало похож на него литературный герой, которому принадлежит это имя?

Все-таки единственный реальный и единственный исторический Рудин, известный нам, — герой романа Тургенева. Этот вымышленный человек писателем наделен не только поступками, но и характером, который можно назвать и социальным, и индивидуальным, и психологическим; но он социальный и психологический постольку, поскольку это — *художественный* характер. В откровенной точке его создания мог быть социальный или личный прообраз; однако художественный характер возник не для того только, чтобы ему «соответствовать». От тургеневского героя требуют, чтобы его поведение отвечало вне его личности пребывающему характеру «исторических Рудинных»; но оно отвечает собственному характеру этого именно человека, хотя и вымышленного, героя романа, *Дмитрия* Рудина, — характеру, обладающему самостоятельным значением и самостоятельным содержанием по отношению к любому возможному прототипу и к нему не сводим. «Левые западники 40-х годов», упомянутые Г. Н. Пospelовым, — это реальные, исторические, но все же не Рудины, а тургеневский Рудин — это *уже* не «левые западники» или какой-нибудь другой тип общественного человека, хотя бы с ним и находился в явной связи по своему происхождению герой романа. Но характер-образ и характер-«натура» связаны как *разные качества*. Что же касается «реальных исторических Рудинных», то неизвестно, куда их поместить: они не принадлежат ни жизни, ни литературе, они — из мира социологических абстракций.

Тургеневский Рудин — не только «герой», «персонаж», «действующее лицо», но также «характер». *Художественный характер* и есть то новое и особое качество, которое обеспечивает образу человека самостоятельную и активную роль в его отношениях с любым вероятным прообразом. Если вынести характер за пределы структуры произведения в предмет, герой сразу потеряет свое содержательное значение: он останется ненаполненной оболочкой и, по существу, сольется с сюжетом — ибо последний и представляет собой *действие* произведения — внешнее, событийное, и внутреннее, психологическое, — складывающееся из фактов о личностях, фактов, которые обрисовывают человеческий образ как «персонаж», «действующее лицо», которые обнаруживают и выражают характер, но еще ему нетождественны как форма нетождественна сущности. Поэтому со своей точки зрения были последовательны формалисты, когда, игнорируя характер, объявляли «героя» «принадлежностью фабулы».

Возвратим характер в состав произведения, «поместим» его в личность героя, «наполним» героя характером, воссоединим их. Различение «харак-

⁹ Г. Н. Пospelов. О сюжете и ситуации. — Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 7, 1948, стр. 36.

тера» и «героя» теперь получит другой смысл, нежели тот, который оно имеет, когда оно нужно для приведения образов к социологическому эквиваленту («социальному характеру»). Мы будем различать «характер» и «персонаж», «героя», «действующее лицо» в составе художественного *единства*, литературного образа человека; анализом его внутренней структуры станет различение этих понятий. Собственно, наше читательское восприятие всегда производит такое различение эмпирически, когда мы знакомимся с каким-то литературным героем. Что читатель при этом воспринимает? — различные относящиеся к герою факты и события, его биографию, речи, поступки, детали психологические, портретные и т. д. Но все это многообразии проявлений таит внутри себя скрепляющую и мотивирующую логику; факты о литературной личности мы воспринимаем, чтобы открыть в них единящее их начало — характер личности, ее закон.

Так, отличая «характер» и «персонаж», мы отличаем как бы «сущность» и «форму» художественной личности. Это личность вымышленная, человек, созданный фантазией художника; и во всем, что относится к «персонажу», значение и права творческой фантазии всегда учитываются и не подвергаются сомнению: никто не подумает, что Дмитрий Рудин действительно существовал и с ним все случилось так, как рассказано у Тургенева. Иное отношение к характеру, он предполагается чем-то данным, избранным художником для изображения и познания, но не сотворенным им; мы уже говорили об этом выше, приводя формулировки вроде: предмет описания — характеры — исследуются посредством сюжета.

Роль творческой фантазии при изображении человека — в том ли она только, чтобы избрести события и факты, обстоятельства жизни, наконец, имя — словом, поставить перед читателем определенного «героя», «действующее лицо»? Но почему надо придумывать несуществующих людей? Зачем «сочинять», чтобы познать реальный жизненный характер? Затем, что изобретаются не только имя и факты о герое, не только «действующее лицо» — «изобретается» и характер, вся в целом художественная личность, а не только ее «форма». Способ оформления «персонажа» определен природой содержания: поэтому и надо «выдумывать» героя, что этого требует логика характера, который не есть данное что-то для изображения «в свете идеологических взглядов писателя». Художник предумышленно, что могло бы случиться с его героями и отбирает «^{1/1000000}», — он ищет не только «героев» и сюжет; он ищет характер героя, создает его, творит. Возникающий художественный характер — это не просто обобщенный, «типизированный» реальный жизненный характер, — это *новый* характер, *подобный* реально существующим. Обобщение и познание здесь идет другим путем, чем это бывает, когда человеческими характерами занимаются соответствующие науки — психология или социология.

Обобщение и познание осуществляются в деятельности художественного вымысла, выступающего как творящая и одновременно *главная познающая* сила искусства. В создании цельного человеческого образа, взятого как со стороны своего «содержания», так и «формы» — как «характер» и как «персонаж» — получает выражение специфическая природа искусства, которая — в единстве, взаимопроникновения познания, мышления и деятельности, воли, творческого труда, практики. Деятельность и воля направлены, подчинены известному плану, и в том, каковы это направление и план, искусство проявляет себя как познание. Но, в свою очередь, познание может осуществляться только как творчество вымысла.

В любую эпоху, в любом творчестве человеческий образ зависит от реального прообраза — развитого данной эпохой типа человеческой личности. Эта действительная личность отражается в личности художественной и познается ею. Но такого рода связь этих двух личностей, что необходимо будет, чтобы познать личность образную, чтобы узнать, по какому объективному закону, по чьему «подобию» она исполнена, — «вывести» ее из

личности исторической, из реальной ситуации: человек времени и его положение в обществе; однако окажется невозможным обратным путем «свести» к реальному прообразу художественную индивидуальность, не разрушив ее и не потеряв того нового, что приобрела она в ходе ее сотворения. Созданный художником характер, в котором отражены черты реального исторического человека, включает в себя и тенденцию его развития, как она угадана художником, какой она, по его образному представлению, должна быть. Художественный характер, отражая реальный человеческий тип, *развивает* его и тем самым словно берет на себя работу действительности.

Итак, литература не только отражает жизненные человеческие типы, социальные и психологические, — она *создает* новые личности и типы, подобные действительным, их объясняющие, оценивающие и «продолжающие», содержащие «прибавление» к ним. Таким созданным литературой и как бы внесенным ею в реальную жизнь типом был, например, знаменитый образ «лишнего человека». Несомненно, образ этого отправлялся от реального социально-психологического типа. Определенный слой дворянской интеллигенции того времени «стоит» за «лишним человеком», ему «соответствует». Но, установив это, объяснили ли мы образ? Мы только начали это делать; определив реальный прообраз, мы должны будем двигаться в сферу его «видения», в область содержания, помещающегося не позади образа, в действительности, но в нем самом; оно — в той идее характеров Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, которая позволила назвать их «лишними».

В этом понятии и выразилось содержание литературного характера — содержание, которого нам не найти ни в какой самой точной социологической характеристике общественной психологии эпохи. Художественная идея о лишнем человеке была тем новым, что было создано литературой и внесено ею в жизнь, что, образовавшись на почве отражения психологии эпохи, обратно воздействовало на нее и формировало человеческие характеры. Образ «лишнего человека» не только воспроизводил известные черты социальной психологии, но и передавал сознание о необходимости других, отсутствующих у героя качеств.

Толстой заметил как-то о женских образах Тургенева: «Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни». Активная роль литературного характера по отношению к жизненному прообразу здесь великолепно схвачена. «Лишние люди», «тургеневские девушки» — это и отражение черт реальных человеческих личностей времени, это и оценка, образное мнение о них, и шире (образы искусства всегда вносят этот расширяющий смысл, даже когда рисуют человеческий тип сравнительно узкого жизненного охвата) — о возможностях и путях развития общества и человека. Вероятно, писателя вдохновляли известные жизненные примеры, и многие черты реальных русских женщин перешли в тургеневские образы, но перейдя, они расширились в значении, приняли на себя идейную нагрузку тургеневской проблематики, стали *материалом* в строительстве содержания, которое было уже не только обобщением положения женщины в обществе.

Так художественный характер, отражая человеческие типы эпохи, возвращает их назад с «прибавлением», участвует в дальнейшем развитии человеческой личности. Сотворенные литературой характеры как бы продолжают работу действительности: вымышленные личности становятся прообразом новой породы людей в самой жизни.

Поэтический образ человека всегда познает современную историческую личность, иным, однако, путем, чем это может сделать наука, создавая о ней понятие, вычлняя сущность и в этом смысле обобщая ее. Художнику эта угаданная сущность современного человека указывает пути, по кото-

рым движется творческая воля и фантазия, она как бы контролирует и корректирует деятельность фантазии, более того — направляет ее, она становится «планом», «идеей» строительства новых, образных личностей и характеров. При этом сущность исторического человека, выступая внутренним организатором творчества, сама предстает в результате творчества преображенной и развитой в новое содержание, в которое входит и вымысел. Продукт этого процесса — родившийся образный человек, не репродукция, не просто обобщенное воспроизведение человека действительного, но сотворенный по его «подобию», «по аналогии» с ним, «продолживший» его, — такой человек и характер, который — вспомним замечание Фейербаха о произведениях искусства, выписанное Лениным в его философских конспектах, — не требует для себя признания за действительность. Эта истина художественного образа в романтических образах лишь более наглядна: поиски для Демона *его* социального характера до сих пор давали печальные результаты. Но, повторяем, пример с Демоном только нагляднее, и сведение Рудина к социальному характеру не более оправданно и продуктивно.

Художественное изображение — это как бы повторенный объективный мир, но именно *как бы* повторенный; словечко «как бы» здесь характеризует отнюдь не «художественную форму», но самое существо творчества. Характеры, обстоятельства, сюжет — не повторенные с той или иной степенью «соответствия» реальные характеры, условия, события, но *образы* лиц, событий, отношений и связей. Все эти элементы в совокупности образуют особый вымышленный мир, подобный действительному, так же организованный, тоже сложно дифференцированный на характеры, обстоятельства, человеческую психологию и события и т. д., — мир, элементы и детали которого можно объяснить в их объективной обусловленности не сведением к соответствующим сторонам реальности (социальным и психологическим характеристам людей, историческим обстоятельствам, «наиболее типичны» ситуациям и «сюжетным положениям» действительности), а главной, отражающей реальность, проникающей весь этот мир связью, логикой движения содержания, художественной идеи, — эта логика сознания есть не что иное, как претворенная логика объективного бытия.

Художник вымыслил своего героя и как будто волен поступать с ним по своему произволу, — но, оказывается, в самом сознании художника присутствует нечто, ограничивающее авторский произвол и придающее такому, а не иному развитию образа характер *необходимости*. Здесь-то и обнаруживается, что вымысел наполнен и направлен познанием, он и есть основная познавательная сила творчества. Поэтому и флюберовское: Эмма — это я, — и пушкинское: Татьяна удрала штуку, — то и другое глубоко верно, хотя эти две мысли кажутся несовместимыми: в одном случае писатель отождествляет героиню с собой, и в самом деле Эмма Бовари порождена творческой фантазией Флобера; с другой стороны, пушкинская Татьяна совершает поступок, «неожиданный» для ее автора, и он вынужден подчиниться сотворенному им самим человеку.

Самая разная человеческая натура становится объектом художественного изображения, — и в каждом случае черты объекта отражаются в образе, переходят в него. Мы можем узнать по этим чертам отразившийся в образе прототип, — и вместе с тем целое, куда входят теперь эти черты, делает их уже неузнаваемыми. Перед нами воистину «знакомый незнакомец». Реальные черты, переходящие из природы, подвергаются переформированию, становятся материалом в плавке, температуру которой дает общее содержание творчества, его генеральная идея — аккумулятор жизненного содержания, всегда несравненно более богатого и широкое, нежели изображаемый объект, жизни, жизнью, понятию, осмысленной, преломленной в художественном сознании, претворенной в собственную логику его развития. Материал, в ходе всего процесса творчества образа не перестававший

поступать из реальности, в готовом образе организован уже особой логикой, подобной логике природы, но в то же время ее критически оценивающей в самом своем подобии. Связь с природой уже не устанавливается обратным сведением, так как для этого пришлось бы искусственно изолировать и вычленить черты природы из нового синтеза — образа, где они пребывают не в смеси, а в органическом соединении. Операция «сведения», установления «соответствия» уподобится просеиванию через сито или фильтрованию, причем «в осадке» могут остаться такие особенности образа, ради которых ему была дана жизнь.

Такая операция будет грубым насильем, разрушением связи, по законам которой живут и действуют люди в воссозданной поэтической реальности, связи, образующей «по аналогии» с жизнью подобный ей самостоятельный и целостный организм — произведение. Ибо отношение поэтического характера к возможному жизненному прообразу всегда — только часть более общего и широкого отношения целостной связи художественного организма к объективной жизненной связи.

Конечно (если вспомнить известный горьковский пример), писатель, рисующий лавочника, наблюдает реальных лавочников и передает в своем образе их черты; но для художника-реалиста, даже изображающего лавочника, это никогда не является целью; это может быть целью в натурализме, например, в физиологическом очерке. Мы встречаем в литературе гоголевских помещиков, купцов Островского, аристократов и буржуа Бальзака, горьковских «хозяев жизни» — капиталистов. Каждый из этих образов дает объективное знание о соответствующих социальных персонажах — но далеко не только о них. Мы бы страшно сузили *объективное* содержание этих замечательных образов, если бы нашли в них только знание о социальном типе. Гоголевские помещики соотносятся с реальными крепостниками, но соотносятся — если бы всегда исходили из этого при отыскании реальных корней литературных типов! — *как часть* художественного мира Гоголя, единого организма, в котором отдельное несет в себе смысл целого. Смысл поэтического изображения не совпадает с тем, «что изображено», характер в литературе, и в том случае, когда он представляет изображение вполне определенного и знакомого нам по жизни характера, заключает не только знание о нем, но вообще то знание о жизни, ее оценку и представление о ее возможностях и перспективах, которое составляет содержание данного произведения, его художественную мысль, разлитую по всем клеточкам и порам поэтического организма, конкретизированную как характеры, обстоятельства, сюжет, речь.

В гоголевских помещиках заключено поэтому не только обобщение данного социального характера, но и мысль художника о необъятных возможностях, которые таит в себе Русь и ее народ. Мысль эта выражена не в лирических отступлениях только, но и в структуре самих характеров Манилова и Собакевича, в сатирическом *комизме*, насыщающем эти образы. «Разве все, до малейшей, излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека?» — и не просто «по контрасту», «от противного», а тем, что видение подлости, взгляд на нее, воплощенный в ее изображении, метод ее показа заключает в себе «образ честного человека» как идеал художника, выраженный не только в специальных патетических местах текста, но присутствующий и в помещиках *принципом строения их характеров*, светом, под которым исследуются излучины их окаменевших душ. Сатирическая деформация, смех представляют нам «честного человека», — без него они были бы невозможны, нельзя было бы понять и изобразить Собакевича и Плюшкина «мертвыми душами»; и Гоголь выражался не так уж фигурально, когда называл смех *благородным лицом* своей комедии.

Есть еще особенный случай, когда художник рисует вполне определенное, исторически реальное лицо, причем ставит целью, как Горький, дать

портрет этого лица, не домысливая «от себя», не прибегая будто бы к фантазии и вымыслу. Горький в своих литературных портретах рисует Ленина, Толстого, Чехова, Короленко, Каролина, Андреева, Блока, Вилонова, и в каждом изображении мы находим объективное знание об этих людях. Вместо с тем, рисуя портреты действительно существовавших лиц, Горький каждый раз решает свою творческую задачу; в каждом из этих очерков присутствует характерно *горьковская* проблематика. Мы читаем о ненависти Ленина к страданиям и несчастьям, о Толстом, «человеке-оркестре», о противоречиях его личности, — и мы находимся в кругу горьковских идей о русском человеке, национальном характере, — в кругу тех проблем, которые решаются во всем творчестве Горького, будь то произведение с вымышленными героями или литературные портреты. Превращаясь в образ, облученный светом художественной мысли, реальный прототип становится ее носителем. И это насыщение прототипа проблематикой творчества Горького не мешает дать объективно правдивый портрет, но как раз и является условием перерастания правды мемуара в правду художественного образа.

Наше литературоведение оставило позади формализм и вульгарный социологизм. Но и сегодня еще следы разрыва между чистой формой и лежащим вне творчества содержанием сохраняются в виде известной схемы, попадающей не столь уже редко в литературоведческих и критических разборах: с одной стороны, действительность как объект изображения (социальные типы и характеры, типизируемые писателем), с другой — «мастерство» изображения характера (писатель должен «владеть» искусством диалога, портрета, «приемами» психологической характеристики, индивидуализировать речь героя и т. д.); писатель открывает «типические характеры» в действительности и изображает их с помощью соответствующих «приемов» и «средств». Избежать этого дуализма стремились мы, определяя характер как категорию художественного содержания.

Характер, о котором будет идти речь в настоящей работе, не объект изображения и не прием; его нельзя понять как взятое непосредственно из жизни содержание, но это и не просто «художественное средство»; это не только «персонаж», но и не социально-исторический характер.

Различие между характером, частью художественного содержания, орудием образного исследования жизни, и человеческими характерами, изображаемыми писателем, ставшими предметом исследования, можно показать на таком примере. При появлении «Войны и мира» Толстого упрекали в модернизации, психологических анахронизмах, несоответствии психологии персонажей изображаемой эпохе; говорили об «излишестве психического анализа».

События и людей начала XIX столетия Толстой рисовал полвека спустя. Героям романа дана историческая и социальная характеристика, соответствующая условиям изображаемого времени. Вместе с тем «излишество психического анализа» было уже качеством толстовского метода раскрытия характера, порожденным иными историческими условиями, новым положением человека в обществе, охваченном ломкой сословных связей. С этой точки зрения не были безосновательны замечания критиков. «Диалектика души», наполнившая характеры Пьера и князя Андрея, несла в себе историческое и социальное содержание, относящееся больше к эпохе Толстого, чем к эпохе 12-го года. Характеры героев «Войны и мира» и явились сплавом общего содержания творчества Толстого, возникшего на почве его эпохи, общих принципов толстовской характеристики человека, где главную роль играла «диалектика души», с чертами «исторических» (имея в виду отношение к изображаемому времени) характеров действующих лиц. Если сравнить, скажем, Пьера и Левина, то «исторические» характеры их различны, но «художественные» весьма близки: на почве «диалектики души» они объединяются как *герои Толстого*.

Рассмотрим дальше этот пример. Говоря о «диалектике души», мы вспоминаем прежде всего Пьера Безухова, Левина, Анну Каренину, Федю Протасова, но не Бориса Друбецкого, Каренина, бюрократов из «Воскресенья». «Диалектика души» может представиться свойством определенного жизненного характера, близкого личности самого автора, а ее бытие в литературе — следствием изображения этого характера, его познания. Но мы убеждаемся в том, глубже входя в образный мир Толстого, какая универсальная и активная роль здесь принадлежит «диалектике души» — от испытания ею не уходит почти никто, хотя лишь у определенного круга героев она становится постоянным свойством их личности. Механику психологического анализа Толстой направляет на разные характеры, например на Алексея Александровича Каренина, — и тогда рождается сцена у постели умирающей Анны, вводящая усложнение и противоречивость в этого казавшегося более простым и однолинейным человеком и одновременно оттеняющая новым, неожиданно и более острым способом Каренина в его главном определении — как «министерскую машину». Или возникает рассказ о смерти Ивана Ильича, вдруг делающей ясными для него самого бессмыслицу и автоматизм всей прожитой жизни. «Диалектика души» у Толстого — не только функция каких-то определенных характеров, она — метод анализа разных характеров, качество творческого сознания писателя, она составляет особенность художественного характера у Толстого.

Сложная природа литературного характера, таким образом, вырисовывается перед нами: он в то же время результат художественного познания и его инструмент. Он и содержание, он и форма, он заряжен могучей жизненностью, несет в себе смысл эпохи, постигнутый разумом художника, его творца, — и он же — создание вымысла, структурный элемент в произведении. Он для читателя — реальность, не подлежащая сомнению, действительный факт, в который читатель должен поверить: разве мы не воспринимаем как живых людей действующих лиц произведения? Читатель говорит об их «характерах», подобно тому как он говорит о характерах окружающих его в действительной жизни людей. Читатель волнуется, радуется и страдает, следя за судьбой литературного человека, и самим творцам случается плакать над детищем собственной фантазии. В то же время, уверовав в реальность героя, читатель знает в глубине души, что допускает некую условность: даже самый наивный читатель может в один прекрасный день не поверить в какого-нибудь из встретившихся ему героев, почему-либо не сумевшего его убедить в своей жизненности, — чего с тем же читателем никак не может случиться в его действительной жизненной практике, где каждый встреченный человек, каков бы он ни был, просто фактом своего существования не позволит усомниться в его реальности, не допустит, чтобы о нем сказали: это неправда. И в отношении автора к своим героям та же неперемнная двойственность: он живет их жизнью, радуется и страдает вместе с ними, и в то же время они в его руках — средство, орудие. Заставляя верить в своих персонажей, писатель передает воспринимающему свою позицию; усваивая литературных героев, читатель «незаметно» усваивает отлившийся в них авторский взгляд на человека и мир. Такова диалектика художественного характера: это живая фигура, как бы безусловно существующий человек, нечто материальное — и в то же время нечто идеальное, факт художественного сознания и его орудие, направленное на познание общественно-исторического человека как своего предмета.

* * *

Чтобы понять характер как «часть» содержания и формы литературного произведения, выяснить его объем и границы, особенную роль и место в поэтическом мире произведения, вспомним, как категория характера трактована в эстетике Гегеля. Рассматривая *действие*, понимаемое широко,

как движение содержания поэтического произведения, Гегель различает в нем три момента:

«...Во-первых, всеобщие силы, представляющие собою то существенное содержание, ту цель, для достижения которой получает место действие; во-вторых, активное проявление... этих сил посредством действующих индивидуумов;

в-третьих, эти две стороны должны соединиться, образуя то, что мы вообще будем называть здесь *характером*»¹⁰.

Обратимся за примером к какому-нибудь произведению, — мы увидим, что в его образном теле намеченным Гегелем моментам соответствуют определенные виды образа. Обычно только входя в мир произведения, мы уже получаем представление об *обстоятельствах*, которые, если вспомнить слова Энгельса, «окружают» героев «и заставляют их действовать»¹¹. Это представление об общих стимулах действия проясняется и углубится по мере развертывания произведения, но оно обычно проступает уже из первых вводящих деталей, несущих в себе *атмосферу* произведения, на фоне которой нами будут восприняты поступки и речи героев. Например, атмосфера Парижа, встающая с первых страниц «Шагреневой кожи», где повествуется о посещении игорного дома «одним молодым человеком», которого мы не знаем ни имени, ни жизни (она будет рассказана позднее), — сразу же «окружает» и настраивает читателя, позволяет воспринять еще «познаваемого» героя в определенном контексте, складываемом из картины рулетки, описания города с его «необъяснимо капризными сменами уродства и красоты», грязной и холодной Сены, притягивающей отчаявшегося Рафаэля, из моментальных портретов «мертвенно бледного старикашки», олицетворяющего игру, мальчишки-трубочиста и старого нищего в тряпье и рядом — светской красавицы, выходящей из роскошного экипажа, из упоминания газетной заметки о женщине, вчера в 4 часа дня бросившейся в Сену, из вкрапленных в текст рассуждений о могуществе страсти и т. д. Или в «Анне Карениной» уже вторая фраза: «Все смешалось в доме Облонских», — дает почувствовать запутанность, кривизность, смешанность человеческих отношений, судеб, понятий, оценок — атмосферу романа, которая связывает как всеобщее основание действия всех персонажей — Анну, Левина, Стиву, Каренина, «сопрягает» с необходимостью внешне никак не связанные личную трагедию героини и картину дворянских выборов, и которая в знаменитых словах Левина о том, что «все перевернулось», будет мотивирована особенностью национально-исторической ситуации.

В «Шагреневой коже» и «Анне Карениной» художественно осознаны известные исторические и общественные обстоятельства, особенности которых отразились в структуре «типических обстоятельств» этих романов. Можно здесь повторить то, что уже было сказано о соотношении литературного характера и реальных исторических характеров: мы находим в романах Бальзака и Толстого видение исторических обстоятельств, *образ «всеобщих сил»*, условий и законов, определяющих человеческую жизнь. Эти законы и силы, основную существенную связь, проникающую изображенный мир, мы найдем внедренными в героев, их характеры и поступки, но и помимо героев, «шире» них «обстоятельства» вырисовываются как самостоятельная образная стихия, особенная струя в общем потоке произведения. Мифологические образы «Илиады», олимпийские боги, представляющие собой, как сказал о них Гегель, индивидуализированные образы всеобщих сил, управляющих поступками людей, — и суть «обстоятельства» гомеровской эпохи, — если обратиться от Бальзака и Толстого к примерам других времен. Так же точно «обстоятельства» шекспировской трагедии это вышедшее из суставов время, атмосфера всеобщего хаоса и разрушения,

¹⁰ Гегель. Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 224.

¹¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., 1957, стр. 11.

появление призраков и ведьм, необычные явления в природе, лунные и солнечные затмения, королевские кони, пожирающие друг друга в страшную ночь убийства короля Дункана. За этими образами стоят реальные исторические обстоятельства, действительный кризис всех отношений, смена эпох. Знание этой исторической основы — необходимое условие и предпосылка литературоведческого исследования; само же исследование не ограничивается нахождением эпохи за образами. Дело литературоведа — найти ее в образах, как эпоху художественно осмысленную, претворенную в собственное содержание художественного творчества.

На фоне общей ситуации, «обстоятельств» произведения выступают действующие лица, их поступки, речи, мысли, переживания — все то, что в своей совокупности составляет сюжет произведения. «Всеобщие силы» активно проявляются в «действующих индивидуумах». Соединение этих двух сторон, по Гегелю, образует характер.

Всеобщие силы, по Гегелю, «нуждаются для своего активного осуществления в человеческой индивидуальности, в которой они выступают как движущий пафос»¹². Эта сфера «пафоса», наполняющего «действующих индивидуумов», объясняющего их действия, дающего им смысл и цель, и есть сфера характера — узел, точка совпадения и единства всеобщих сил действия и действующих лиц. Характер — «пафос конкретной деятельности»¹³, это, с одной стороны, пафос, выступающий не абстрактно, конкретизированный в определенной человеческой индивидуальности и действиях; с другой стороны, проявляясь в этих действиях, характер им не тождествен, но составляет их пафос. Это то, что объясняет действия и действующих лиц, сообщает им глубину и объемность, заставляет рассматривать действия как восходящие к какой-то причине, источнику, резервуару побуждений, мотивов, стимулов.

Характер предстает, таким образом, как единство общего и индивидуального в человеческом образе. Если «обстоятельства» — это всеобщее основание действия, на почве которого объединяются Анна и Стива, Каренин и Левин как лица, принадлежащие одному художественному миру, то, с другой стороны, поступки, переживания, мысли, речи Анны, Каренина, Стивы и Левина целиком индивидуальны и неповторимы, принадлежат только данным лицам и никому другому. Общее основание действия, объединяющее и связывающее всех героев, не приводит к тому, что все поступают, чувствуют, мыслят одинаковым образом. Есть ли в этом противоречие? Есть, и средоточием его выступает характер; понимаемое метафизически, как разрыв чистого общего и чистого индивидуального («действующие лица»), это противоречие снимается на почве характера, на ней укореняется живое диалектическое противоречие — противоречие внутри единства. Характер и есть это единство: характеры Анны, Стивы, Левина, Каренина индивидуальны особенности поведения каждого из них относят к единой общей причине, и в то же время они содержат в себе обоснование не тождественности, а, напротив, индивидуальной неповторимости поступков, речей, чувств каждого из героев.

Все сказанное справедливо в отношении современной литературы и вообще литературы нового времени. Но попробуем эти определения приложить, например, к героическому эпосу древности, — и придется вносить коррективы. Те силы, которые образуют в своем взаимодействии организм художественного произведения, представлены и в героической эпопее, но само взаимодействие, расположение относительно друг друга, соотношение элементов, закон их связи и единства — вся эта картина будет отличной от той, какую нам являет произведение новой литературы. Действия эпического героя сами по себе обладают общезначимостью, в них нет той непо-

¹² Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 240.

¹³ Там же.

вторимости, особенности, которые присущи поступкам действующих лиц современного романа. В разных национальных этносах герои совершают *одни и те же* действия — выбирают коня, добывают богатырское оружие, встречаются с противником или чудовищем и повергают его; таковы «типические места», обязательные для эпического персонажа. Общие силы действия в эпосе *прямо* выражаются в известных поступках, характеристика же героя *сопутствует* этим действиям, развивается по мере необходимости их полнее обосновать и раскрыть. Как и в современном романе, содержание реализуется в отношениях героев, но последние выступают прежде всего как действующие лица, а потом уже как характеры. Теоретическое обобщение этой особенности древней поэзии мы находим у Аристотеля, говорящего, что «поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры»¹⁴.

Сейчас нет возможности, да и нужды подробно останавливаться на этих чертах древней литературы, они будут разобраны ниже. Нам только был нужен пример, показывающий, что такое художественное явление, как характер, и с точки зрения заключенного в нем образного содержания, и с точки зрения положения и роли в структуре произведения — не константа, но величина исторически переменная.

И. А. Виноградов писал в 30-е годы в статье «Борьба за стиль»: «Образ человека — это явление сознания, это определенная концепция». Если сравнить литературу разных эпох, — продолжал автор, — «наиболее бросающееся в глаза различие в человеческих образах — это различие в самом объекте изображения. Между образом Роланда и образом Давыдова из «Поднятой целины» Шолохова — дистанция огромного размера уже в смысле объективного материала изображения. Но есть другая сторона дела — самые принципы обрисовки образа»¹⁵.

Для теории литературного характера сделанное И. Виноградовым различие чрезвычайно важно. Развитие человеческого типа в действительности, безусловно, — определяющий для литературы фактор; но состоит ли изменения в литературном изображении человека в наполнении новым и новым реальным материалом образа, который как бы сам по себе пуст, представляет нейтральную и константную «форму» (ведь Роланд и Давыдов, Ахиллес и Раскольников и вообще все персонажи мировой литературы имеют то общее, что все это — изображения человека), сосуд для непрерывного обновляющегося содержимого? Художественная индивидуальность и ее характер — мы уже говорили об этом — сама есть содержание; отражающее существо реальной исторической личности, она активно относится к ней, «продолжает» ее, дает «прибавление» к ней, служит искусству орудием ее освоения. Именно строя, создавая, «выдумывая» новую личность, не требующую для себя признания за действительность, литература своим, отличным от науки и вообще понятийного мышления путем отражает и познает человека эпохи. Познавание, зависимость от исторического человека и его закона проявятся в том, какова будет логика творящего вымысла, направление его развертывания. Подобным же образом и эволюция характера в истории литературы состоит не просто в отражении изменяющегося предмета. Процесс исторического развития человеческой личности отражается и познается в логике закономерного развития «принципов обрисовки» человеческого образа, принципа построения и организации литературной личности, в направлении развития самого *литературного характера* как определенного художественного явления и соответствующего ему понятия. Как содержание этого явления, так и его роль в структуре произведения меняются в ходе литературного процесса.

¹⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 58—59.

¹⁵ И. Виноградов. Борьба за стиль. Л., 1937, стр. 265, 269.

Соответственно мы сталкиваемся с различным пониманием категории характера мыслителями разных времен. Читая суждения Аристотеля, Дидро и Энгельса, касающиеся характера в литературе, мы видим, что авторы вкладывают в это понятие далеко не тождественный смысл.

И вместе с тем они, по-видимому, говорят о том же самом: все имеют в виду присущее их эпохе образное «видение» человека, «закон» создаваемой литературой художественной индивидуальности. Это то «общее», что сохраняется в изменяющихся типах литературного характера. Последний, таким образом, одновременно есть что-то устойчивое и определенное и что-то изменчивое, эволюционирующее.

Может ли теоретическое понятие о характере остаться при «общем», которое отвлекается от исторически различных типов характеров, а изменчивое и движущееся как разнообразные формы проявления этого «общего» объявить предметом истории литературы? Такое теоретическое определение законно и правомерно в известных пределах: оно ориентирует исследование, выделяет его предмет среди других, обозначает объем и границы изучаемого явления. Такое определение — необходимая предпосылка всякой попытки взглянуть на предмет с точки зрения его исторической эволюции, ибо надо знать, что развивается, чтобы следить за процессом развития.

Но такое определение все же, по-видимому, схватывает прежде всего форму предмета, больше его очерчивает и отграничивает от других явлений, чем проникает в его качественную природу. Оно дает представление и о качестве, но косвенно, путем указания на границы и форму, очерчивающие и оформляющие именно данное качество.

Что же касается понятия о качестве, то оно должно будет, видимо, вместить в себя и устойчивое и движущееся в явлении, сняв их метафизически понимаемую противоположность. Взглянем с этой точки зрения на литературный образ человека; его «ядро», содержательная сердцевина — характер, единство всеобщих сил и индивидуального действия, общего и индивидуального в художественной личности. Таково основное противоречие, специфическая для художественного характера проблема, способ решения которой в эволюции литературы непрерывно меняется, но которая в этом процессе движения сохраняет свою определенность. Скажем больше: эта определенность, устойчивость качества вырабатывается и выясняется только в процессе развития, есть его результат.

В работах Д. С. Лихачева о древнерусской литературе убедительно показано «историческое происхождение многих литературных ценностей, которые иначе представлялись бы извечными, как бы „само собой разумеющимися“, всегда бывшими и присущими литературе как таковой». Так, «историческим завоеванием является умение определить различные стороны человеческого поведения, психологии, внутренней жизни человека, ценности человеческой личности самой по себе, характера человека, осознания исторической изменчивости мира и т. д. Не сразу появляются в литературе изображение быта, литературный пейзаж, понимание национального характера и многое другое»¹⁶.

Разве нельзя сказать того же в целом о природе человеческого образа в литературе, какой она предстает нам сегодня? Когда мы читаем у Энгельса по поводу романа М. Каутской: «Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность ...» — это *вместе с тем* кажется столь естественным, само собой разумеющимся, всегда бывшим и присущим литературному характеру как таковому. Мы сегодня имеем дело с *типическими* характерами, а понятие «типическое» не случайно возникло лишь в XIX в. в эстетике реализма: «типическое» стало обозначать такое единство общего и индивидуального, которое возникает через различение этих

¹⁶ «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 74.

сторон как *особых* сторон единого предмета, человеческого характера, например; «типическое» *объединяет* («вместе с тем») эти стороны в человеческом образе. В современной критике ведутся разговоры о «типизации» и «индивидуализации», и когда хотят предостеречь от вульгарного толкования этих понятий, правильно подчеркивают, что это не два отдельных, а единый процесс; но все же единый процесс, оказываясь, внутри себя расщеплен на стороны одна без другой невозможные, но и нетождественные, ибо они соответствуют особым сторонам человеческого характера — общему, историческому, социальному и особенному, личному, индивидуальному.

Однако сама возможность для литературы взглянуть на человека и его характер с двух нетождественных точек зрения, различить внутри единства противоположность была подготовлена историей лишь постепенно. Лишь в условиях буржуазных отношений, говорят Маркс и Энгельс, впервые появляется «отличие индивида как личности от классового индивида», «различие между жизнью каждого индивида, поскольку она является личной, и его жизнью, поскольку она подчинена той или другой отрасли труда и связанным с ней условиям»¹⁷, — следствие в области социальных отношений экономической процессом отделения производителя от средств производства.

В литературе нового времени общее раскрывается в особенном и через особенное, через индивидуальную неповторимость речей, поступков, переживаний. Но вот в древнем эпосе, если опять обратиться к нему, поступки и речи, как уже говорилось, одни и те же у разных эпических персонажей. Или вспомним знаменитую трагедию об Эдипе: герой полон сознания своей вины и сам карает себя, хотя с современной точки зрения он не виновен или виновен невольно. Но трагедия не проводит этого различия, которое бы позволило переложить тяжесть случившегося на обстоятельства и условия; герой не рассматривается с двух точек зрения, он не имеет еще двойкой истории, та и другая являют тождество, непосредственно совпадают в облике персонажа, его действиях и характере.

Единство осуществляется здесь как тождество. Но вот что интересно: ведь мы лишь потому могли установить это, что владем современным знанием об общественном и личном как различных определениях человека. Только когда буржуазный порядок отторг личность от общества и связал их по-новому, противопоставив друг другу, могла возникнуть способность под углом зрения этого сознанного искусством противоречия взглянуть на древнюю форму и найти там исходное *тождество* — ибо, говоря о тождестве, мы уже полагаем известными контрагенты. Древний же автор их просто не различал, воспринимал нерасчлененно; «единство» для него пребывало единством «в себе» и поэтому не останавливало специального внимания как таковое, как проблема. Поэтому, как мы увидим, характер для Аристотеля есть категория оценки поведения персонажа с точки зрения подразумеваемого единства как чего-то известного и должного, выражающегося в самых поступках. Анализ форм человеческой жизни, говорит Маркс, «начинается *post festum* (задним числом), т. е. исходит из готовых результатов процесса развития»¹⁸. Так древний факт *непосредственного* единства сторон сознается как таковой, лишь будучи ретроспективно увиден с точки зрения современного факта — «типического», представляющего собой единство тех же сторон, но *опосредованное* через различие и противоречие единство.

Итак, сама проблема, образующая качество интересующего нас явления, литературного характера — проблематика общего и индивидуального и их единства в человеческом образе, — есть результат исторического ста-

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 77.

¹⁸ К. Маркс. Капитал, т. I. Госполитиздат, 1953, стр. 82.

новления. Задним числом мы ее открываем в прошлых формах характеристики, где она выступает скрыто, существует здесь, если позволительно так выразиться, в виде отсутствия проблемы.

Мы схематично наметили крайние полюсы для того только, чтобы можно было почувствовать процесс развития самого «зерна» литературного характера. В предлагаемой работе мы стремимся проследить это развитие, формирование качества данного художественного явления. Такая задача требовала исторического изложения материала и соответствующей композиции работы; но вот что хотелось бы сказать сразу. Нигде мы не преследуем историко-литературных целей; и когда речь идет о характерах у Шекспира, Бальзака, Толстого, всюду предметом анализа, тем, ради чего он предпринят, является закономерная красная нить развития основного противоречия, содержательного ядра изучаемого явления. Единство общего и индивидуального в образе человека — это единство противоположностей; вот что ускользает от внимания в определениях, основанных на отборе «общих признаков», — сам «внутриядерный» процесс, борьба и перемещение сил внутри единства, ведущая к той картине единства, которая нам известна сейчас. Исторический анализ позволит показать, как стороны противоречия развивались неравномерно, на отдельных этапах художественного процесса вперед выступала одна или другая из них. Задача нашего обозрения — не в *описании* многообразных исторических форм характеров с целью дать примеры изменчивости, богатства и своеобразия этих форм. Каждая из них, в том разделе работы, который ей специально посвящен, берется с точки зрения *процесса*, звеном которого она является, с точки зрения главной связи, простирающейся во всех изменчивых формах.

II

Человеческий образ возникает на той ступени развития древней мифологии, когда впервые начинают дифференцированно сознаваться естественное и социальное, природа и общество. Переход от анимистических представлений к мифологии героизма характеризуется возникновением поколения богов и героев, полностью антропоморфизированных, принявших человеческий вид и сменивших прежних демонов, в которых человеческие черты, если они и появлялись, не были отделены от общего природного облика¹⁹. Борьба Зевса с титанами запечатлевает этот момент выделения в мифологическом сознании представления об общественной силе из первоначальных представлений, где естественное и социальное не были расчленены. Гегель говорит в связи с теогонией Гесиода, что «освобождение божественного поколения Зевса от необузданных первоначальных сил природы, война против этих естественных предков» были необходимы, чтобы олимпийские боги оказались «вправе действовать на манер людей и быть изображенными соответствующим образом», следствием чего явилось то, что в гесиодовой теогонии «все события сплошь принимают форму человеческих действий...»²⁰

На смену Урану, который сам был небом, и Гее — земле, Крону — олицетворению времени приходят Зевс, Посейдон — *владыки* неба, земли, моря. Исполнение богами природных функций становится целенаправленным регулированием естественных процессов. Зевс раньше «сам был и ужасным громом и ослепительной молнией; и не было никакого божества, к которому можно было бы обратиться за помощью против них. Теперь же гром и молния стали не больше как атрибуты Зевса, и от разумной воли Зевса стало зависеть, когда и для каких целей пользоваться ему своими

¹⁹ См. А. Ф. Лосев. *Античная мифология в ее историческом развитии*. М., 1957.

²⁰ Гегель. *Сочинения*, т. XIV, стр. 230.

громами»²¹. В олимпийских богах олицетворены уже непосредственно социальные силы, выделяющиеся в мифологическом сознании из первоначального нерасчлененного синкретизма с силами естественными. Осознание отличия общества от природы и имеет следствием антропоморфизацию, человеческий лик, — анимистические чудовища его не имели или носили смешанный облик, соединяли человеческое с животным (эриннии, гиганты, кентавры). Многочисленные подобные чудовища, воплощающие в народном сознании более архаическую эпоху, оказываются пораженными в поединке новыми богами и героями, имеющими человеческий вид.

Насколько человеческий облик естествен и органичен для новых богов, показывает их близость к героям, относительность границы между теми и другими. Главные подвиги Аполлона, поражающего Пифона, и Геракла, борющегося с лернейской гидрой, тождественны. Все герои так или иначе, прямо или косвенно, происходят от Зевса, или в скандинавской мифологии от Одина. Кроме того, возможны переходы из одного мира в другой: так, Геракл после смерти поднимается на Олимп и вступает в брак с богиней.

Трудно, однако, говорить о характерах первых героев. Образ не сразу образ человека, образ человека не сразу характер. Геракл, например, — мифологический прообраз эпического богатыря; по хронологии мифов его подвиги непосредственно предшествуют троянским событиям. Но между мифологическим Гераклом и гомеровским Ахиллесом — качественное различие, состоящее именно в появлении *характеристики* у героя Гомера. И Геракл и Ахилл проявляются в действиях, но Геракл *совпадает* со своими подвигами, тождествен им; в рассказе о его деяниях просто не осязается места для характеристики и не возникает надобности в выделении психологического комплекса, который бы объяснял и мотивировал поступки героя. Также и олимпийские боги различаются по исполняемым функциям, «характеры» же свои они приобретут у Гомера. Но предпосылкой для этого явился их живой человеческий облик, который будет пластически запечатлен греческой скульптурой.

* * *

По словам Гете, «античный Геркулес есть коллективное существо, великий носитель своих собственных деяний и деяний других людей»²². Явившись мифологическим «предком» эпического героя, Геракл уже заключает в себе противоречие, которым будет отмечен человеческий образ на протяжении целой огромной литературной эпохи: Геракл — отдельное человеческое существо и в то же время существо коллективное, носитель деяний своих собственных, но и других людей. Непосредственное совпадение общественного и личного, их тождественность в облике литературного персонажа — эта особенность, представая видоизмененной в гомеровских поэмах, аттической трагедии, героическом эпосе средневековья и русской летописи, все же сохраняется как определяющая основа в литературе буржуазной эпохи. Разнообразии форм, богатство развития внутри этой литературы несомненны; вместе с тем, ей присуща целостность, обусловленная целостностью исторического содержания. В работе «Формы, предшествующие капиталистическому производству» Маркс рассматривает первобытную общину, рабовладение и феодализм как историческое единство, качественно отличное от капиталистической формации. «Рабство и крепостная зависимость являются... лишь дальнейшими ступенями развития собственности, покоящейся на племенном строе»²³.

²¹ А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии, стр. 73.

²² И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 844.

²³ К. Маркс. Формы, предшествующие капиталистическому производству. Госполитиздат, 1940, стр. 26.

Докапиталистическая эра, как показал Маркс, характеризуется единством человека с объективными условиями его жизнедеятельности. К условиям своего труда — земле как материалу труда и орудиям труда — производитель относится как к своим, как к естественной предпосылке труда; они составляют как бы его удлиненное тело. Но он может так относиться к ним лишь постольку, поскольку он является членом общины, племени, коллектива; человек здесь — «естественный член коллектива»²⁴. Общественные условия выступают для него как естественные, природные условия. Человек не чувствует окружающую среду как что-то отличное от него самого, он един с условиями своего существования. Развитие рабства и крепостничества подрывает это единство, но оно впервые нарушается только при капитализме, основанном на отделении производителя от средств производства. Такова экономическая основа социальных процессов — распада непосредственного единства человека и общества, выделения личности. В дорбуржуазных же формациях «индивид никогда не может выступать так резко обособленным, каким он представляется, существуя просто как свободный рабочий»²⁵.

«Человек обособляется как индивид лишь силой исторического процесса. Первоначально он выступает как *общественное существо, племенное существо, стадное животное...*»²⁶ Лишь в XVIII в., в «гражданском обществе», говорит Маркс, различные формы общественной связи выступают по отношению к отдельной личности как внешняя необходимость.

Поэтому, когда мы обращаемся к вопросу о способах изображения человека в древней литературе, перед нами прежде всего встает проблема характеристики, основанной на *гождественности* общего и личного начал, такой их связи, которая, собственно говоря, является не соединением, а отсутствием различия, непосредственным совпадением, — проблемой *синкретической* характеристики. Образец ее дает центральный персонаж героического эпоса, ведущей художественной формы словесного искусства дорбуржуазной эпохи. «В том, что свободная самодеятельность героя в конечном счете направляется на защиту и утверждение общепризнанных интересов, состоит самая сущность эпической идеализации»²⁷.

Противоречие эпической характеристики и состоит в том, что герой ведет себя свободно, самостоятельно и активно, и в то же время каждое его действие имеет характер *долженствования*, что обусловлено «коллективной» природой героя. Гегель ярко передал то ощущение свободы индивидуального поведения, которое оставляют древние герои, «индивидуумы, которые по самостоятельности своего характера и руководствуясь своим произволом, берут на себя бремя и совершают весь поступок, и у них поэтому представляется делом индивидуального устроения, если они осуществляют то, что является требованием права и справедливости»²⁸. Вместе с тем то, что «влечет и подталкивает» героя эпоса, «проявляется не как персональная воля, не как субъективное решение, но как необходимость, которая составляет как бы его собственную цель и желание»²⁹.

Долженствование — единственное содержание характера, движущая пружина, но пружина внутренняя. Если остановиться на классическом искусстве, можно проследить, какую эволюцию переживает отмеченное противоречие, принимая различные формы, но сохраняя свое основное существо.

²⁴ К. Маркс. Формы, предшествующие капиталистическому производству, стр. 22.

²⁵ Там же, стр. 17.

²⁶ Там же, стр. 30.

²⁷ Е. М. Мелетинский. Вопросы теории эпоса в современной зарубежной науке. — «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 103.

²⁸ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 189.

²⁹ Там же, т. XIV, стр. 266.

В «Илиаде» за действующими героями стоят помогающие им и их направляющие божества. Тем не менее, это воздействие не выглядит чисто внешним и механическим, а люди не превращаются в простых исполнителей, не становятся игрушками в руках богов. Секрет художественности гомеровских образов заключается в том, что в такой форме, как прямое божественное руководство, древний поэт сознает *человеческие* поступки и стремления, их обусловленность и закономерность. Гегелем превосходно были показаны те внутренние взаимопереходы, которые связывают в гомеровском эпосе мир героев и мир богов, не позволяя видеть в них внешние друг другу силы. Господствующие силы, говорит Гегель, конкретизированы здесь как особые существа, обладающие собственной индивидуальностью, но «их самостоятельность и их серьезность вместе с тем снова исчезают, поскольку они оказываются собственными силами человеческой души, и благодаря этому в них человек не теряет своей самостоятельности»³⁰. Боги являются «лишь как всеобщая сторона того, что человек собою представляет и совершает в качестве индивидуума и во что он необходимо должен вложить всю энергию своего героизма»³¹. В первой песне «Илиады» Афина как будто бы совершенно внешним образом является к Ахиллесу, чтобы остановить его, когда он собирается обнажить меч на Агамемнона. Вместе с тем, как много раз отмечалось, в такой форме изображаются, по существу, внутренние колебания, переживаемые Ахиллом, и поэт на них намекает.

Изображено, по сути дела, человеческое душевное движение, и это важно понять. Но столь же существенно, что человеческое стремление осознано и изображено *так, подобным образом*. Именно такое осознание и составляет художественное содержание, заключенное в образе. То, что понятно позднейшему читателю, не могло быть ясно древнему автору. Современный читатель, по тонкому замечанию И. М. Тронского, «легко заполняет своим внутренним содержанием эти переживания, не раскрытые древним художником, но правильно зафиксированные в их внешних проявлениях»³².

Божественное вмешательство в подобных эпизодах как бы удостоверяет общественную природу всех внутренних движений героев (ибо в богах олицетворено то всеобщее, что руководит отдельными людьми), закономерность и необходимость их поступков, которые иначе могли бы показаться субъективно-произвольными.

Для уровня художественного мышления, представленного гомеровскими поэмами, характерен параллелизм мифологической и «человеческой» мотивировок. Поэт помещает рядом, в соседних строках и намек на колебания Ахилла, и появление богини. И то, и другое обстоятельство объясняют происшедшее. Две мотивировки наивно соседствуют; в поэме господствует параллелизм: внизу, на земле действуют люди, как будто всецело захваченные своими делами и чувствами, обидами, гневом, любовью, — и в то же время наверху, на Олимпе, контролируется и направляется каждый их шаг. Эти планы существуют в виде двух параллельных рядов.

Сам основной мотив поэмы, ее организующий стержень и тема — «гнев Ахилла» — представляется и результатом личных взаимоотношений героев, и следствием божественного решения. Агамемнон вынужден отдать Хризеиду ее отцу, и это непосредственно вызвано волей Аполлона, к которому Хриз обратился с мольбой. После этого Агамемнон забирает у Ахилла Бризиду, и это его решение уже не внушено богами, а объясняется его высокомерием, т. е. его человеческим качеством. Гнев Ахиллеса, вызванный произволом предводителя ахейцев, таким образом, лишь косвенно обусловлен божественным вмешательством, вызван как будто индивиду-

³⁰ Гегель. Сочинения т. XII, стр. 233.

³¹ Там же, т. XIII, стр. 70.

³² И. М. Тронский. История античной литературы. М., 1957, стр. 56.

альными отношениями двух героев. Тем не менее, без Аполлона не было бы и гнева, и гнев сознается и объясняется под знаком воли Феба; именно она составляет завязку всего. Поэтому, упомянув о гневе Ахилла в первой же строке, автор сразу же вопрошает: «Кто ж от богов бессмертных подвиг их к враждебному спору?»

Получается двойное объяснение одного и того же события («закон двойного зрения»).

Да и гнев Ахилла как мотивировка его неучастия в сражении *перемежается* в тексте поэмы с другой мотивировкой, уже непосредственно мифологической — предначертанной герою «кратковечностью»³³.

Если необходимость, общий закон имманентен героям, то и воплощение этого общего — боги — должны принять человеческий облик, выступить как собрание индивидуализированных существ. Обе стороны как бы внедряются друг в друга и друг друга проникают: боги оказываются «собственными силами человеческой души» и принимают от людей их обличье.

Следствием параллелизма является и то обстоятельство, что, если, с одной стороны, воздействие богов на судьбы людей нарисовано в «Илиаде» гораздо более наглядно, оно несравненно более прямое, непосредственное, зримое, чем будет в трагедиях Софокла, то, с другой стороны, гомеровские герои выглядят вместе с тем и более независимыми, их личность не так тесно слита с должностванием, как у героев Софокла.

Параллелизм — особенность не только гомеровской эпопеи, но и многих других эпосов, для которых мифология еще остается почвой образности. Замечательны слова, произносимые Беовульфом, героем англо-саксонского эпоса: «спасает Вирд часто необреченного мужа, когда его мужество твердо». Перед нами опять «двойное зрение», хотя в «Беовульфе» и нет образов богов. Казалось бы, если судьба героя зависит от Вирд (это и есть Судьба), от того, обречен ли он, к чему упоминание о его мужестве? Если же исход борьбы Беовульфа с чудовищем решается его собственным героизмом, какое может иметь значение Вирд? Однако Судьба спасает только мужественного; закономерность победы более храброго и осмысливается как Вирд.

Именно так в «Илиаде» жребии Гектора и Ахиллеса взвешены на весах Зевса, во время боя Афина помогает одному из героев, — и все же Ахилл сам побеждает Гектора: участие богов — знак необходимости такого исхода, судьба героев — в их собственных руках, несмотря на то, что она определена на олимпийских весах. В «Песни о Нибелунгах» вещие жены на Дунае сообщают Хагену о предначертанной бургундам гибели; однако Хаген не только без колебаний ведет их к гуннам, но и сражается там с такой мощью, будто только от его храбрости и силы зависит результат битвы, — и это так в самом деле: Хаген бьется за победу и свою жизнь, хотя и знает о неминуемой гибели и поражении. Такая, на современный взгляд, несогласованность и противоречивость мотивировок для эпического поэта вполне естественна.

В историческом развитии эпоса от архаических к более поздним формам двойственность мотивировок изживается; во французском, испанском, русском, сербском эпосах собственная доблесть богатыря — уже единственное средоточие всеобщих стимулов действия. Сходное значение в рамках развития греческой литературы имеет эволюция от эпоса к трагедии. В драматургии Софокла мы находим принципиально то же соотношение между человеком и верховной необходимостью, что и в «Илиаде». Но те две стороны, которые сосуществовали рядом одна с другой в гомеровском эпосе, сливаются у софокловских героев в неразделимое единство.

В театре Софокла боги, как правило, не появляются. Всеобщий порядок вещей не персонифицирован в богах, а выступает непосредственно через

³³ И. М. Тронский. «Илиада». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 96.

деяния людей. Высшая необходимость проявляется в *незримом совпадении с нею индивидуальной воли* персонажа. Антигона носит богов в себе, и она поэтому уверена в своем праве. Без внутренней опоры на божественное установление она не решилась бы на свой поступок. Но она не получала от богов никаких прямых «санкций», как это случается с гомеровскими героями. Она только чувствует высшую волю в своей душе; как сами боги относятся к ее поступку,— этого она не может знать, что и отражается в ее предсмертном монологе:

Что пользы горемычной на богов еще
Взирать? Кого мне звать на помощь, если я
Обвинена в бесчестье — благочестная?
Но если пред богами то благим слывет,
Согласна я, что, согрешив, беду терплю.³⁴

О том, что боги на стороне Антигоны, сообщает являющийся позднее прорицатель Тиресий.

Высшие силы, которые, по приведенному замечанию Гегеля, оказываются у Гомера «собственными силами человеческой души», в драмах Софокла окончательно внедряются в человеческий характер. Последний являет собою *тождество* свободной воли индивида и верховной необходимости.

В «Электре» мы наблюдаем ситуацию, аналогичную ситуации «Антигоны». После известия о мнимой смерти Ореста кажется, что владеющая героиней жажда мести не согласуется с верховными решениями. Хор скорбит:

Где ж ты, перун Зевса, и ты,
Яростный луч Солнца? Зачем
Злобу такую
Спокойно ты терпишь?³⁵

То же чувство переживает Электра: «Ужель, о боги, достойно с нами поступили вы?» Она не может судить богов, но она будет верна себе, не зная о воле богов. И *окажется*, что ее стремления *совпадут* с высшей волей. Когда Орест сообщает, что он прибыл по воле Аполлона, Электра восклицает:

О радость без конца!
Коль сам бог сюда нам тебя послал,
Твой возврат ко мне диво превыше дива!

Она только сейчас узнала о божественной воле, но все ее поведение до этой минуты эту волю выражало. Следуя только себе, она, как оказывается, действовала не от себя. Индивидуальные устремления Электры не продиктованы волей Феба, но совпадают с ней, оказываются ей тождественны, о чем сама героиня до времени не знает.

После Софокла у Еврипида возрастание субъективного начала проявляется в том, что в его трагедиях долженствование начинает восприниматься человеком как что-то несвободное, принудительное, тяготящее, сковывающее. У Еврипида нарушается то гармоническое единство свободного устремления человека и высшей необходимости, которое отличало образы Софокла. При этом чрезвычайно показательны, что чем больше пробиваются в область предмета изображения человеческие страсти, тем больше поэт чувствует потребность подчеркнуть их неличную природу: в прологах и заключительных эпизодах драм Еврипида, как правило, появляются боги, к чему не прибегал Софокл. Так, в «Ипполите» Еврипид выводит на орхе-

³⁴ «Антигона» Софокла цитируется в переводе В. О. Нилендера и С. В. Шервинского.

³⁵ «Электра» Софокла цитируется в переводе Ф. Зелинского.

стру влюбленную женщину («И не скажет никто, чтоб когда-нибудь я образ женщины создал влюбленной» — с гордостью заявлял Эсхил в комедии Аристофана), выдвигая в центр действия развитие страсти, приходящей в конфликт с обязательными моральными нормами; но в прологе выступает сама Афродита, объявляющая о своем мщении Ипполиту, для чего она воспламеняет Федру преступной страстью к пасынку:

Сердце в ней
Зажглось безмерной страстью. Так велела я.³⁶

В человеческом поведении героев Софокла всецело сосредоточивались решающие закономерности. У Еврипида вновь появляются боги, но уже, по выражению Гегеля, «совершенно прозаическим образом», как *deus ex machina*, сила, внешняя человеку, стоящая над ним и нередко враждебная его естественным интересам и склонностям. Такой характер освещения отношений богов и людей говорит как о росте самосознания личности, побуждения которой уже в значительной мере лишь внешним образом можно объяснить божественной волей, так и о невозможности для поэзии развить эти элементы психологической характеристики в завершенную и целостную новую художественную систему.

* * *

Слитность общего и личного начал в герое сознается эпическим автором именно как слитность, простое совпадение, — не существует сознания об отдельных сторонах, которые бы соединялись вместе. Современный взгляд различает эти стороны и, ставя себя на место исчезнувшего сознания, выносит суждение о разного рода «несовместимостях» и «несогласованностях» в чертах действующих лиц и мотивировке событий.

Рассматривая средневековую общественную организацию, Маркс писал: «...общественные отношения лиц в их труде проявляются здесь именно как их собственные личные отношения, а не облакаются в костюм общественных отношений вещей, продуктов труда»³⁷. Эта характеристика может быть распространена на добуржуазную эпоху в целом, ибо Маркс в данном случае противопоставляет средневековье капитализму, выделяя в средних веках общее для всех докапиталистических формаций.

Общественные отношения людей и суть их личные отношения. И вот мы видим в героическом эпосе, что отражаемые там исторические события, борьба общественных коллективов персонифицируется, приобретает вид борьбы личностей. Но и обратно: личные отношения героев — это их непосредственно общественные отношения: не только в эпосе, но и в других жанрах древней и средневековой литературы действующие лица выступают друг к другу не как *особенные* индивидуальности и характеры, но в своеобразных «характерных масках», применяя выражение Маркса, — как богатырь к другому богатырю, или к князю, или к чудовищу, как рыцарь к прекрасной даме и т. п. — причем искусство создает свои характерные маски, в которых оно осмысляет социальные типы людей, художественные маски, не повторяющие просто «характерные маски» людей в реальной исторической действительности (в которой нет никаких чудовищ, Гренделя или Соловья-разбойника).

Личные отношения героев эпоса играют решающую роль в развязке общенационального действия, например, участие или неучастие Ахилла в Троянской войне. Когда описывается бой Ахилла и Гектора, то здесь персонифицирована борьба обоих коллективов и будущий исход войны. Обыч-

³⁶ Перевод А. И. Пиотровского.

³⁷ К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 84.

ная для эпоса ситуация: князь остается без богатыря (Владимир без Ильи) и не может защищаться от врага, ибо *лишь один* богатырь способен на это. *Никто* не может проехать через Чернигов или мимо Соловья-разбойника, ни «серому волку прорыску нет», ни «ясному соколу пролету нет», *ни один* человек не может искупаться в Пучай-реке, — это могут только Илья и Добрыня. Беовульф, являющийся ко двору Хротгара, застаёт всех датчан и самого короля в великом плаче, угнетенных страшным чудовищем, и вызывается сразиться с ним обязательно *один на один*. Такова же картина в любом эпосе.

Д. С. Лихачев, говоря о явлениях эпического стиля в древнерусской литературе, в частности, о гиперболизации образа народного героя, замечает, что «понятие гиперболы может быть здесь применено с большими ограничениями. Впечатление гиперболы достигается тем, что на этого героя переносятся подвиги его дружины». Так, в «Слове о полку Игореве» буй тур Всеволод прыщет на врагов стрелами, гремит о шлемы мечами харалужными и калеными саблями. «Само собой разумеется, что Всеволод прыщет на врагов стрелами своей дружины, сражается ее мечами и ее саблями: у самого Всеволода мог быть только один меч или сабля»³⁸.

Действительно, это не *сознательная* гиперболизация, как, скажем, у Маяковского в образе Ивана; таков *способ поэтического мышления*, требующий перенесения коллективного могущества на одно лицо. Тем же образом в повести о разорении Рязани «на Евпатия переносятся подвиги его воинов и их боевые качества. Он как бы соединяет в себе черты всего русского воинства... полк Евпатия и сам Евпатий объединены».

Эпический герой в большинстве случаев с самого начала предстает как воплощение коллективной силы. В рассказе же о Евпатии Коловрате мы наблюдаем сам процесс перенесения. «Не может быть сомнения в том, что, говоря о Евпатии, автор имел в виду не одного его, но всю его дружину»³⁹, — замечает Д. С. Лихачев, и это, конечно, так в повествовании о битве и подвигах героя. Но когда автор в первый раз упоминает о Евпатии, он имеет в виду его одного: «И некий от велмож рязанских именем Еупатий Коловрат в то время был в Чернигове со князем Ингварем Ингоровичем, и услыша приход зловернаго царя Батыя, и иде из Чернигова с малою дружиною, и гнаша скоро». Речь идет всего лишь об одном из велмож рязанских; в дальнейшем автор в том же тоне повествует, как Евпатий сечет силу татарскую, одним ударом рассекает противника до седла, как против него направляют стенобитные орудия. Здесь он, действительно, неотделим от всего войска, причем, естественность и незаметность перехода от образа отдельного человека к коллективному образу как раз свидетельствует, что сознательная цель гиперболизировать героя не преследовалась. Вернее, для автора, по-видимому, нет никакого перехода: «один от велмож рязанских» на наших глазах *вырастает* в воплощение коллективной мощи, но повествователь этого как будто не замечает.

Вот эта естественность, с которой отдельное лицо, *один из многих* вырастает до размеров целого, сливается с ним, для нас сейчас особенно интересна.

Дон Кихот у Сервантеса горячо настаивал на том, что знаменитый Амадис Галльский «был не *одним* из совершенных рыцарей, а *единственным*, первым и несравненным из всех рыцарей, существовавших на свете в его время». Благородный идалго, витающий в мире рыцарских идеалов, чрезвычайно ясно выразил взгляд на мир и человека, господствовавший в течение долгих веков и в окружающей Дон Кихота действительности уже ставший смешным пережитком.

³⁸ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 74—75.

³⁹ Там же, стр. 75.

Вспомним поэму о Роланде: автор, выводя одного за другим французских баронов и рыцарей, почти каждого из них представляет как самого храброго и доблестного из всех. *Каждый* характеризуется как лучший и единственный, так, словно только ему могла быть по праву посвящена поэма, как она посвящена Роланду. Поэтому и Роланд в значительной мере *случаен* как главный герой: он еще не может быть различен внутри замкнутого и цельного рыцарского мира как частная человеческая индивидуальность и *особенный* характер. С другой стороны, именно вследствие этого неразличения на каждого могут быть перенесены свойства целого.

Доблести, отличающие *весь* рыцарский мир, в *каждом* из его представителей воплощены в своей крайней, превосходной степени. Вспомним также «Песнь о Нибелунгах», где о Кримхильде сказано, что ни одна женщина не могла сравниться с ней красотой, а вслед за этим то же самое говорится о Брунхильде. Автор не чувствует несовместимости, которая обязательно бросится в глаза современному читателю; при этом для автора та и другая характеристики — не сознательная поэтическая гипербола, но просто объективно точное определение меры красоты героини. В дальнейшем о Хагене, сражающемся с гуннами, говорится, что всех на свете бойцов он был смелей и едва ль другой такой когда-либо носил щит; но в том же эпосе Зигфрид, одолевший Хагена в беге, и Дитрих, победивший его в бою, конечно же, не менее доблестны.

Мы видим, что подобный, идеализирующий способ характеристики, господствующий в древней литературе, прямо обусловлен неразвитостью индивидуального характера, нерасчлененностью в поэтическом изображении личного и общего начала.

При таком способе изображения единичное и особенное тут же возводится в ранг всеобщего, ибо открывається не проявление общего в особенном — так будет впоследствии, когда литература будет создавать типические характеры — нет, каждое особенное должно *совпадать* со всеобщим. Авторы словно не различают размеров, не умеют отличить часть от целого. Современному взгляду это может показаться зрительным недостатком, но это не дефект, а особенность поэтического зрения древней эпохи.

Исследователь первобытного фольклора выделяет в нем два полюса: с одной стороны, образ «культурного героя», творца миропорядка — олицетворение коллективных сил племени, с другой — образ героя прасказки, безличного «одного человека», воплощающего не коллектив, а наоборот, всякого его члена, человеческую единицу, бессильную перед природной стихией, целиком зависящую от духов — «хозяев». Это образы разной емкости, полярные по содержанию⁴⁰.

В эпопее уже нет этой разорванности противоположных начал. Будучи воплощением коллектива, эпический герой вместе с тем соотносится с каждым отдельным его членом, он как бы заключает каждого в себе, — почему и возможно, чтобы о конкретном лице — Всеволоде или Евпатии — говорилось словно о целом воинстве. Поэтому возможно мгновенное изменение емкости образа, самим повествователем, очевидно, даже не ощущаемое как скачок или переход: отдельное лицо вырастает в собирательную фигуру, как Евпатий Коловрат.

Совпадение всеобщих стимулов действия и индивидуального направления воли героя — черта и эпопеи и греческой трагедии. Но эпический герой непосредственно представляет целую общность людей, каждый член которой как бы уже заключен в монолитной фигуре богатыря. Эта собирательность не свойственна образам трагедии, где действуют отдельные лица, решается проблема *должного* поведения *каждого* человека.

⁴⁰ Е. М. Мелетинский. О генезисе и путях дифференциации эпических жанров. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. 5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960.

И здесь способы художественного обобщения отражают нерасчлененность человека и рода, коллектива, общественного целого; это очень явно в классической трагедии об Эдипе. Эдип как личность неотграничен от целого: все, и он сам считает себя преступником, хотя субъективно он ни в чем не виновен. Но говоря так, мы уже привносим в античную трагедию наш современный взгляд на вещи. Такого угла зрения нет и не может быть у трагического героя Софокла, еще не обладающего сознанием своей личности. Мысль: «кто более ненавистен божествам, чем я?»⁴¹ — служит для Эдипа основанием, чтобы считать себя виновным во всем.

Хор обращается к ослепившему себя Эдипу:

Себя казнивший! Как решил ты глаз своих
Свет погасить навеки? Бог толкнул тебя?

Э д и п

То Феб, мстящий бог, то бог Феб, друзья,
Злодействам моим послал злой конец.

Но сам зрочки пронзил я. Не толкал никто.

На что глядеть глазам?

Что радостного в мире мог увидеть я?

Это уже не гомеровское «двойное зрение». Эдип знает, что воля Аполлона — сила, решающая человеческие судьбы. Но она всецело сосредоточилась в собственной человеческой воле Эдипа; он сознает себя активным деятелем, это именно герой, берущий весь поступок на себя. Никто не требует от него самоослепления — ни люди, ни боги — «не толкал никто», — это его самостоятельный акт; однако за что он себя карает? В чем он виновен?

Эдип — главный герой трагедии; но трудно было бы объяснить его центральное положение особенностями его характера. Главные и второстепенные герои драмы различаются больше по положению в фабуле, чем по качеству характера. *В этой ситуации, на месте Эдипа, другой должен был бы вести себя подобным же образом.*

Особенный характер героя как источник и главный двигатель действия (так будет в трагедиях Шекспира) — этот источник отсутствует в «Эдипе-царе».

Отправляясь в добровольное изгнание, Эдип произносит:

Из людей не вытерпит

Никто моих мучений. Только я один.

Говорится как будто о силе характера, присущей одному Эдипу, выделяющей его среди всех прочих людей. И это так, но такая сверхчеловеческая внутренняя сила является к герою как следствие его *судьбы*: она ему необходима, чтобы перенести муки, которые ему суждены. Характер героя на наших глазах *создается* той ситуацией, в которой очутился герой.

В связи с только что сказанным становится объяснимым то кажущееся противоречие, которое обнаруживается у Аристотеля, утверждающего, с одной стороны, что трагедия есть изображение людей, лучших, нежели существующие, но говорящего, вместе с тем, что героем трагедии должен быть человек, «находящийся в середине» между человеком «достойным» и «вполне негодным», т. е. человек «обыкновенный»: «Таков тот, кто не отличается (особенной) добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастья, каковы, например, Эдип, Фивей и выдающиеся лица из подобных родов» (XIII)⁴².

⁴¹ «Эдип-царь» Софокла цитируется в переводе А. И. Пиотровского.

⁴² А р и с т о т е л ь. Об искусстве поэзии, стр. 79.

Оба аристотелевых положения действительно по отношению к греческой трагедии и согласуются одно с другим. Герой трагедии Софокла является лучшим не по своему индивидуальному характеру, но, впадая в несчастье — «не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки», — он делается способен вытерпеть страдания, которых не снесет никто, — становится лучшим. Эта способность не говорит о его особенном характере, так же как постигшее его несчастье и наказание не говорит о его порочности. История Эдипа говорит о возможностях, открытых перед каждым гражданином, — и то, что герой, принявший невольную вину на себя и себя сам покаравший, реализовал эти возможности, делает его поведение всеобщей нормой.

* * *

В эпосе, в отличие от мифа и сказки, герой достигает своей цели главным образом не волшебством и магией, а собственной доблестью. В этом особое значение эпоса для развития образа человека как характера: «архаическое представление о магической основе всякой силы, всякой героики»⁴³ — здесь уступает место мотивировке подвигов героя его человеческими достоинствами, физической силой и храбростью, — что способствует росту значения и удельного веса *характеристики* в общей структуре образа человека.

Храбрость становится определяющим свойством богатыря. В былинах об Илье Муромце подчеркивается не столько физическая сила, сколько храбрость героя; сама сила только в соединении со смелостью является признаком богатыря. Замечательно выразительна в этом отношении былина о встрече Святогора с Ильей Муромцем, глубоко проанализированная В. Я. Проппом⁴⁴. Внешнее, физическое соотношение двух богатырей выражено в том, что Святогор кладет Илью вместе с конем к себе в карман. Тем не менее, былина рисует смерть Святогора, Илья же представляет тип богатыря нового поколения и качества. Илья формулирует это качество, говоря о себе, что в нем сила небольшая есть, «еще только побиваю я ведь храбростью своей».

«В лице Ильи родился новый герой, которому нужна физическая сила не как таковая: она нужна ему для подвигов, которых неуклюжий Святогор совершить не может»⁴⁵.

Прямое противопоставление храбрости голой физической силе выражает важный момент эволюции человеческого образа. Богатырская, эпическая сущность Ильи — не физическая, естественная, но духовная, социальная. Способы эпической гиперболизации, подчеркивающие физическую исключительность героя, наиболее архаичны.

Святогор несоизмерим ни с одним единичным человеком, Илья же, которого Святогор кладет себе в карман, внешне ничем не отличается от любого отдельного человека. Это былина всячески подчеркивает. Илье как обычному путнику не советуют ехать на Киев прямоезжей дорогой, окружающие вначале воспринимают его как равного себе, не замечают ничего необыкновенного, не предполагают в нем богатырских возможностей; никто не верит, что он мог справиться с Соловьем-разбойником. Герой обычно побеждает «вопреки всем видимостям»⁴⁶, — ибо сила его не наглядна, незаметна глазу. Илья является к Идолицу под видом калики, и тот в самом деле принимает его за калику, ибо в представлении Идолица богатырство обязательно выражено во внешних, физических признаках, например в способности много есть. Оказывается, Илья ест как любой

⁴³ Е. М. Мелетинский. К вопросу о генезисе карело-финского эпоса. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 65.

⁴⁴ См. раздел о Святогоре в кн.: «Русский героический эпос». М., 1958.

⁴⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958, стр. 86.

⁴⁶ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Москва — Саратов, 1924, стр. 82.

человек и вообще внешне обычен, почему и может обмануть чудовище, одевшись каликой.

Чудовище всегда описывается количественно, в своих необыкновенных физических размерах. Сила богатыря совершенно иная, непонятная страшилищу, внутренняя, качественная, духовная, социальная. Поэтому богатырю по силам *любое количество* врага — один, без войска, он выходит против целой рати. Богатырь — фигура собирательная, но не в смысле только объединения множества людей; богатырь — обобщение той новой *качественной* силы, которую представляет коллектив; он воплощает субстанцию коллективности, а не ее внешний признак — количество людей. Только поэтому и становится возможным без нарушения поэтической правдивости олицетворение целого народа в одном человеческом образе.

Богатырь в русской былине принципиально *соизмерим* со всяким отдельным человеком. Три знаменитых былинных героя съезжаются в Киев из разных концов Русской земли (Добрыня из Рязани, поповский сын Алеша из Ростова, Илья из такого глухого и невидного места, как село под Муромом), символизируя тем самым рост каждого русского человека, муромского, рязанского, ростовского — в богатыря (Киев — символ этой богатырской сущности). Так на наших глазах образ Евпатия Коловрата меняется в своих границах, «один от велмож резанских» вырастает в богатыря-исполина, совпадающего со всем войском.

Художественный образ *человека* — первоначально образ *героя*, олицетворяющего общество в его преодолении природы или враждебной общественной силы. В изображении последней долго продолжает смешиваться природное и человеческое, отрицательные образы былин гораздо медленнее обретают человеческий вид. В монографии В. Я. Проппа показано, как змей в древнейшем фольклоре — олицетворение чуждой человеку природной стихии, в былине о Добрыне фигурирует в качестве врага русской земли⁴⁷. В Тугарине, Идолище поганом, Соловье-разбойнике соединяются животные и человеческие черты, причем последние наслаиваются на общий звериный облик. Образы, в мифологическом фольклоре олицетворяющие природу, оказываются еще пригодными для использования их в качестве обобщения враждебных социальных сил — внешнего противника, захватчика. Лишь постепенно в былине «враг мифический сменяется врагом-человеком»⁴⁸.

Итак, вызревание характеристики персонажа в эпосе связано со все более безусловным очеловечиванием героя, преимущественно положительного, героя в собственном смысле слова⁴⁹. Эпический богатырь действует не колдовством, но всецело полагается на свои человеческие свойства. Наоборот, в облике его врага, в особенности врага его народа, гораздо дольше сохраняются мифологические черты.

* * *

Таким образом, характеристика как самостоятельный эстетический компонент — одна из особенностей эпоса, отличающая его от мифа о героях. В мифе все поглощено действием, Геракл тождествен его подвигам; не возникает потребность искать какого-либо внутреннего обоснования деяний героя. Геракл — это подвиги Геракла и ничего больше; герой

⁴⁷ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 189—196.

⁴⁸ Там же, стр. 244.

⁴⁹ Возможно, с этим исторически связано употребление термина «герой» по отношению к любому персонажу. Теперь и Плюшкин для нас литературный герой, мы говорим о положительных и отрицательных героях в литературе, отвлекаясь от заключенной в самом значении слова позитивной оценки. Но на ранней стадии формирования образа человека, в героической эпосе, ее персонаж — герой не в формально-литературном смысле, но по существу *герой*, — в том смысле, в котором эпос именуется героическим.

здесь совпадает с сюжетом, представляет собой его функцию. Храбрость, конечно, подразумевается у Геракла, но именно подразумевается и поэтому никак не подчеркивается. Но мы видели, как старательно русская былина отделяет храбрость от простой физической мощи. Эпический герой — духовное существо, в то время как духовное содержание, «характер» Геракла скрыто живет в его свершениях, но еще не обрел сколько-нибудь самостоятельного существования, еще не заметен для поэтического взгляда.

Эпос уже мотивирует поведение героя его внутренними качествами. Уже, например, Сигурд в «Волсунге-саге» тем выделяется среди остальных, что проскакал он сквозь огонь и убил змея, «потому что хватило у него мужества». Уже рассказывается, как распалется перед боем богатырское сердце. Характеристика здесь ведет только к обоснованию действия, храбрость и вообще внутреннее существо героя никак иначе не выражены, как в его подвигах. Но все же возникла потребность обосновать подвиг известными человеческими качествами, необходимыми для его свершения. Такова эпическая характеристика — комплекс черт, общих для всех эпических героев — мужество, гордая независимость, физическая сила, великодушие и т. п.

С выделением характеристики в относительно самостоятельную величину происходит отделение образа героя от сюжета. Именно первичные формы «характера» дают образу человека самостоятельное место в поэтической структуре, позволяют ему оформиться в самостоятельный художественный компонент. Взаимосвязь «характера» и сюжета, однако, глубоко отлична в древней литературе от отношения этих явлений в литературе новой; это своеобразие древней поэзии теоретически осмыслено в поэтике Аристотеля. Положения Аристотеля, которые будут приведены, высказаны автором в связи с анализом греческой трагедии; однако, по нашему глубокому убеждению, они имеют самое широкое значение для объяснения не только античной драмы и гомеровской эпопеи, но и всей вообще древней эпохи в развитии словесного искусства, включая фольклор.

Аристотель говорит о характерах как об одной из частей трагедии. Не характер, а действие и фабула являются целью трагедии, утверждает Аристотель: «без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы... Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» (VI)⁵⁰.

Конкретное содержание этих утверждений может быть понято не точно, если вкладывать в употребляемые понятия их современный смысл. Нет сомнения, что у Аристотеля фабула означает нечто иное, чем фабула или даже сюжет в современной литературе. Это сюжет, «сочетание фактов», «состав происшествий» (VI)⁵¹, но в то же время это основа, «душа» трагедий; это понятие, в значительной мере характеризующее произведение как целое, это действие не в узком только (современный сюжет), но и в широком смысле (содержание произведения). Это такая «часть» трагедии, в которой прежде всего и главным образом выражается ее «душа»; *действие* и является той стороной античной трагедии, в которой сосредоточен смысл целого, его основная связь. Поэтому, определяя сюжет, понятие фабулы является одновременно в немалой мере и определением идеи, содержания, произведения как единства.

По отношению к фабуле, как она трактуется у Аристотеля, характеры играют роль подчиненную. Но что понимается под характерами? Имеет ли в виду Аристотель Антигону, Эдипа и других героев? Современному взгляду это так и представляется, но это едва ли так в трактате Аристотеля, для которого названные герои — «действующие лица». Аристотель от-

⁵⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 59, 60.

⁵¹ Там же, стр. 57, 58.

граничивает понятия «характеры» и «действующие лица» и это для нас, в связи с нашей темой, особенно интересно.

Мысль о подчиненном значении характеров несколько раз повторена Аристотелем: «...трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни... цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество...». И, наконец: «...фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание *действию*, а *поэтому особенно действующим лицам*» (VI; курсив наш.— С. Б.).

Здесь «действующие лица» примыкают к действию как что-то первостепенное по важности, в *отличие от характеров*.

Для современного читателя почти тождественны понятия «литературный характер» и «действующее лицо». Последнее для нас то же, что «персонаж», прямой и конкретный смысл термина стерся, но он был ясен и именно конкретен для Аристотеля.

Характер в поэзии не совпадает для него с образом человека, как для нас сейчас, когда, говоря о типическом характере, мы имеем в виду определенное литературного героя, его личность.

Аристотель отнюдь не лишает характеры самостоятельного места в составе структуры. Он включает их в «причины действий» (VI): характеристика как *мотивировка* поступков уже необходима. Аристотель считает нужным подчеркнуть, что Гомер выводит своих героев — «никого без характера, но всех обладающих им» (XXIV). Но все же главное, что должна давать трагедия — «удовольствие, вытекающее из сострадания и страха» — это главное «должно заключаться в самых событиях» (XIV). Состав происшествий — «самое важное»; «поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры» (VI). И здесь разграничиваются «действующие лица» и «характеры», последние трактуются как нечто производное от действия.

Мысли Аристотеля, повторяем, объясняют не только греческую трагедию, но вообще стадию развития словесного искусства и образа человека, когда уже выделилась характеристика как особый элемент со своими художественными функциями, но удельный вес ее в структуре целого определяется тем, что она ведет только к обоснованию действия, храбрость и вообще внутреннее существо героя никак иначе не выражены, как его деяниями. Герой поэтому выступает как *действующее лицо по преимуществу*, характеристика же имеет значение более частное и подчиненное⁵². Герой в эпосе действует, причем приблизительно одинаковым образом в разных эпохах⁵³.

Гете принадлежит следующая сравнительная характеристика литературы древней и новейшего времени: «В древних произведениях преобладает конфликт между долженствованием и совершением, в новейших — между волеием и совершением». Свою мысль Гете поясняет примером несколько неожиданным: «Попробуем взглянуть на карточную игру, как на своего рода поэтическое творчество. И ее составляют оба этих элемента. Форма игры в соединении со случаем заступает здесь место долженствования, как раз в том смысле, в каком древние понимали рок; волеие, в соединении со способностями игрока, ему противодействует. Поэтому игру в вист я назвал бы античной. Форма этой игры ограничивает случайность и даже самое волеие. Имея дело с определенными партнерами и противниками, а также с картами, которые мне попались, я должен управлять

⁵² Так исторический анализ нам раскрывает содержательные истоки таких понятий, в которых сейчас нам виден только их формально-литературный смысл: «действующее лицо», «герой» произведения.

⁵³ В. М. Жирмунским подробно рассмотрены те повторяющиеся сюжетные положения, через которые проходят эпические герои самых различных народов («Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958).

целым рядом случайностей, не имея возможности их избежать. В ломбере и тому подобных играх происходит как раз противоположное. Здесь для воления и отваги открыто немало дверей, я могу ренонсировать, по-разному пользоваться доставшимися мне картами ...могу извлечь, прибегая к искусственным ходам, наибольшую выгоду из самых скверных карт. Поэтому такого рода игры сходятся с образом мыслей и поэзией новейшего времени»⁵⁴.

Как понимать это долженствование, которое ограничивает «воление» героя? Есть ли это внешняя зависимость от посторонних и чуждых (божественных) сил, владычество слепого рока, отсутствие свободы поведения? Мы уже видели, что это не так, на примерах эпоса и трагедии; герой здесь не стеснен никакой внешней обязанностью.

Однако, присматриваясь к построению разных эпоей, мы замечаем, что есть нечто, что и вправду «ограничивает случайность и даже самое воление» действующего лица; это нечто — сюжетная фабула, с ее типическими местами, обязательными для героя. Обнаруживается, что, самостоятельный и активный деятель, он *должен* в сюжете поэмы совершить известные поступки и проявить совершенно определенные черты, — подобно тому как в «античной» игре в вист игрок ограничен в выборе планов и решений. Так и эпический герой: его свободная воля направлена на то, чтобы выбрать коня, добыть богатырский меч, завоевать невесту, встретиться и сразиться с противником и т. д. — и в этом смысле, как литературный герой, он «несвободен».

При этом не играет решающей роли даже, активен или пассивен герой: богатырь весь в действии, Иванушка-дурачок в волшебной сказке лежит на печи; но и Иванушке неминуемо достанется царевна, хотя и с помощью волшебства, а братья обязательно будут посрамлены. Отношение образа героя к происходящему событию то же: герой должен осуществить известные действия (вполне свободно, но все-таки эти, а не другие действия) или же с ним *должны случиться* определенные происшествия, как с Иванушкой. В самых различных жанрах древней и средневековой литературы мы встречаемся с этим своеобразным долженствованием — и в рыцарском эпосе, даже в провансальской лирике трубадуров, где лирический герой должен любить определенным образом, поклоняться даме, таить свою страсть, должен, в конце концов, любить непременно замужнюю женщину.

Слушатели эпической поэмы заранее знают, что случится с героем; это необходимо, чтобы эстетическое чувство было удовлетворено. И в эпической поэтике столь обычен и композиционно важен прием предварения в той или иной форме будущего события: в форме предсказания, знамения или прямого сообщения «от автора», лирического восклицания в «Слове о полку Игореве»: «Быти грому великому! Идти дождю стрелами с Дону великаго!» В «Песни о Роланде» автор постоянно стремится предварить итог, сообщить о нем раньше, чем к этому приведет само изображение:

Но близок час погибели его...

Приехали. Они обманут Карла...

Напрасно все, — они примчатся поздно...⁵⁵

Такое «долженствование» характера по отношению к фабуле — особенность стиля произведений фольклора и древней литературы. И это не формальная только особенность, не только композиционный прием; такая черта стиля обусловлена спецификой общения, заключенного в образе героя. Общественное и личное тождественны в нем, — и его свободное воление есть в то же время неизбежное долженствование. Отсюда и специ-

⁵⁴ Гете. Избр. произведения. М., Гослитиздат, 1950, стр. 717.

⁵⁵ Перевод Ф. Г. де Ла Барта.

фичность положения героя в сюжете: хотя он и вполне свободен в выборе поступка, эта свобода все же не может привести к отклонению от обязательной фабульной схемы, от «формы игры», употребляя выражение Гете. Так в русской былине богатырь на распутье волен избрать любую из трех дорог, но он обязательно, всегда избирает путь на Киев, иначе не состоится былина: Киев есть символ героизма, выбирая дорогу, богатырь решает, «быть ли ему героем или нет»⁵⁶.

Случайная судьба есть судьба индивидуальная. Но эпическая судьба — это воплощение исторического опыта и идеалов всего народа; трагическая судьба героя античной драмы — воплощение должного. Общее и личное в облике героя слиты воедино, и герой не может не совершить по сюжету строго определенных, даже предопределенных, только таких, а не иных действий — что не ущемляет его активности и не имеет рокового характера. Случайная судьба может быть у отдельного человека, но не у коллектива, и в этом все дело. Случайность условий отсутствует для индивида в эту историческую эпоху, и отражением этого в художественном сознании является господство общих мест, традиционных фабульных положений, необходимость для героя совершить известные действия, и отсюда — характеристика героя в первую очередь по тому, что он делает, а не потому, как он это делает⁵⁷. Только в капиталистической формации впервые возникает случайность условий и отношений для индивидов, и в литературе развивается свободный сюжет, индивидуальные характеры, получает значение не только «что», но и «как».

* * *

Говоря о соотношении характеристики и фабулы, мы определяли преимущественно удельный вес и место характеристики в образной структуре. Нам предстоит теперь установить содержание и объем этого явления, специфические для древней литературной эпохи и далеко не совпадающие с содержанием понятия «характер» в новой литературе. Под характерами, говорит Аристотель, мы разумеем «то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь...» (VI)⁵⁸. В этом определении также, представляется нам, заключено обобщение самое широкое.

Обратимся к примеру весьма выразительному. В испанской поэме о Сиде постоянно повторяющиеся при упоминании о герое рефрены: «рожденный в час добрый» и «в добрый час он привесил шпагу» — высказываются по адресу Сиды как в ходе повествования автором (однажды даже восклицаящим лирически, лично «от себя»: «Мой Сид Руй Диас в час добрый рожден!»), так и действующими лицами, почти всеми без исключения и самыми различными — вассалами Сиды, его женой, королем и даже ростовщиками-евреями. Таким образом, мнение, что Руй Диас рожден в добрый час и в добрый же час надел шпагу, это мнение *всеобщее*, в том числе и мнение повествователя, причем последнее не отличается от того, что говорят о Сиде явно презираемые и комически обрисованные ростовщики. Характеристики Сиды выступают как объективная и всеобщая истина, и эта истина о герое не скрыта в глубине его характера, не толкуется разноразличными людьми, но является всем одинаковой и известна всем.

Объяснения надо искать опять-таки в характере и диапазоне обобщения, заключенного в фигуре героя. Он воплощает общество и народ, и поэтому квалификации его личности не относятся всего лишь к отдельной частной личности, но суть общенародная истина, обобщение народного опыта и

⁵⁶ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 65.

⁵⁷ См. письмо Энгельса к Лассалю.— «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. стр. 29.

⁵⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 57—58.

судьбы. Поэтому нет разницы между тем, как говорят о Сиде Кампеадоре все и каким знает его автор.

В тождественности личного и общего в герое — корень *идеализации* как определяющего способа изображения. В. Днепров объясняет его преобладанием в литературе древней эпохи нормативной функции над познавательной⁵⁹. Но само это преобладание нормативности есть факт, говорящий об особенностях художественного познания: ибо познается особое состояние общества, в котором человек един с условиями своей жизнедеятельности, общественные отношения людей выступают как их собственные личные отношения. В эпическом герое идеализируется то непосредственно общественное, что и составляет всю его личность. Не может быть нормой опыт отдельного человека, но опыт целого коллектива и, соответственно, судьба эпического героя — необходимо нормативны, обязательны для каждого отдельного слушателя, к которому обращена поэма. Эпический персонаж, не являющийся частной личностью, не может быть изображен другим путем, кроме идеализации.

Что такое характеристика Сиды в поэме? Это его *слава*, герой является словно в одеянии молвы о нем. И он в самом деле таков, какова эта молва, его личность неотделима от его славы, от того, каким его видит общественное мнение. Герой неизменно обращен во вне, «к зрителю», если использовать выражение Д. С. Лихачева по поводу изображения князя в русской летописи⁶⁰.

Характеристика Сиды одна и та же в устах разных лиц и самого автора, потому что Сид весь выражен в его поступках; он обращен к зрителю со стороны своих подвигов, славы. Сущность героя объективно очевидна, воплощена в деяниях, и поэтому одна для всех: невозможны расхождения в ее толковании, ибо подвиг есть подвиг. Герой поэтому таков, каков он в общем мнении. «Нет добрых качеств князя без их общественного признания, — замечает Д. С. Лихачев, рассматривая летописные образы, — ибо самые эти качества неразрывно связаны с их внешними постоянными проявлениями»⁶¹.

А. П. Скафтымов, рассмотревший архитектуру русских былин, заключает, что все действующие лица былины, кроме героя и его противника, выполняют по отношению к основному действию — поединку героя с противником — «роль резонирующей среды», составляющей «фон и рельеф доблести героя»⁶²; «резонирующая среда» — это зрители, свидетели подвига, выражающие удивление и восторг по поводу деяний героя.

Определение «резонирующая среда» кажется нам чрезвычайно удачным. Обращенному к зрителю со стороны своих внешних проявлений герою необходима именно резонирующая на его деяния среда, в которой бы отзывались и объективно запечатлевались его подвиг и его доблесть. Без этого не может быть самого подвига, ибо он публичен, это публичное деяние, и так как характеристика героя целиком выражается в его подвиге, она *совпадает с его славой* — для чего и необходима резонирующая среда, — без славы же нет ни подвига, ни характера героя.

Эпический фон, на котором в разных эпохах выступает богатырь, и есть такая резонирующая среда, без удостоверения которой невозможен никакой героизм. Мало того, сам по себе герой, его личность выступает таким, каким его знает молва, резонирующая среда, — мы видели это в «Песни о моем Сиде». Такой тип отношений героя и среды, «характера» и «обстоятельств» вырастает из исторической почвы эпохи, когда еще не произошло отделение от человека его собственных отношений.

⁵⁹ В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1960 (гл. I. «О формах художественного обобщения»).

⁶⁰ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 35.

⁶¹ Там же, стр. 65.

⁶² А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. 1924, стр. 95, 88.

Поэтому ничего индивидуалистического нет в столь обычной для эпического героя заботе о своей славе, ибо герой вовсе не частная индивидуальность. Русские полки в походе на половцев ищут себе чести, а князю славы, но это значит, что они стремятся как можно успешнее выполнить свою общественную задачу — оборонить Русь от набегов. Когда о богатыре говорится, что ему слава и честь пришла, — это народное признание его заслуг перед обществом. О своем соответствии общественным, народным запросам заботится богатырь, когда после подвига отказывается от предлагаемых ему материальных даров, заявляя: «А только надо мне-ка славушка великая». В этом нет ничего нескромного, тщеславного, никакого честолюбия, ничего лично-эгоистического, наоборот, герой проявляет бескорыстие, отказываясь от предлагаемых «городов и селов». В «Волсунгсаге» Волсунг-консул не уклоняется от заведомо неравного боя: «И пусть не пронесется слух, будто я вспять повернул иль просил пощады». Пусть не пронесется слух — это действительно важный мотив для героя эпического сказания; здесь забота о славе — стремление остаться верным нормам традиционной, коллективной этики. Там же Брюнхильд не может любить Гуннара после того, как узнает, что не он, а Сигурд вместо него совершил брачные подвиги, ибо она может любить «лишь того, кто всех славнее». Общественное начало — репутация, слава — опосредует всякие личные связи. В «Беовульфе» герой даже сам говорит о себе, что никто не свершал столь славных деяний, — тем самым он хочет только сказать об общественном, а не узколичном содержании своих поступков. Но это народное содержание осмысливается в эпосе как личная доблесть богатыря.

Репутация героя представляет как бы его непременный костюм, своеобразную «характерную маску», в которой он является в поэме. Выше мы ссылались на слова Маркса о характерных масках, опосредующих в дуржуазных обществах отношение людей друг к другу. Мы говорили также, что художественное сознание, отражая действительность, не повторяет ее маски, но создает свои, образные. Связь литературы с действительностью, эпохой — не в воспроизведении имеющихся в действительности характерных масок людей, а в самом методе изображения человека, в том, что в эпическом мире поэмы герои также выступают по отношению друг к другу в одеянии репутации, молвы, славы, подобно тому как в социальной действительности люди выступают друг к другу в словесной броне.

Эпическая формула — «рожденный в час добрый» — и есть та характерная образная маска, которая облекает героя и которая представляет собой не что иное, как общественное мнение о нем. Характеристика в эпосе — это действительно маска; она как бы надета на действующего героя, он ее с превеликим достоинством носит, печется о ней, стремится поддержать и сохранить (забота героя о славе).

Гораздо более тесно в облике героя античной трагедии слиты «действующее лицо» и «характер». Но герой и здесь прежде всего действующее лицо, характер же его всецело определяется тем, что он совершает — должное или недолжное, достойный или низкий поступок. Не просто любовь к погибшему брату как частное чувство руководит Антигоной; ею владеет забота о том, чтобы поступки ее были доблестны и достойны славы:

Не могу стерпеть,
Чтоб смертью я погибла не прекрасною.

Героини Софокла, Антигона, Электра, Деянира все время имеют перед собой известную отвлеченную задачу, решая ее в своем поведении и прямо об этом заявляя.

... откуда славу я славнейшую
Снискала б, если б брата я родимого
Не погрела?

— говорит Антигона. Мстящая за отца Электра стремится стяжать себе «хвалу и честь»:

А слава, слава! Милая, ужель
Не видишь ты, какой венец нетленный
Себе и мне ты подвигом своим
Добудешь? Как на выходах нас люди
И граждане, и гости — величать
Повсюду будут?

Неверно будет сказать, что Антигоной и Электрой руководят не чувства сестры и дочери, а отвлеченное стремление к героизму. Это нам сейчас оно кажется отвлеченным, но для софокловских девушек героизм есть стихия, пропитывающая все личные побуждения. Личное совпадает с гражданским, и выражение семейной привязанности выступает как стремление погибнуть непременно прекрасной смертью. Подобно тому Деянира, восклицающая:

Но твердо я решила, если он
Оставит свет, под тем же пасть ударом,—
Невыносимо жить в бесславьи той,
Которой честь всех жизни благ дороже,—

выражает ужас женщины, ставшей невольной виновницей гибели любимого человека, говорит о невозможности жить после его смерти, — но это человеческое, женское чувство сливается в душе Деяниры с чувством невозможности перенести незаслуженный позор, худую славу.

То, что в литературе нового времени выглядело бы противоречащим представлениям о естественном человеческом поведении — забота героя о том, чтобы его поступки были подвигами, благородство и доблесть как специальная и особенная цель (один из *комических* аспектов образа Дон Кихота), — для Антигоны и Электры вполне естественно и является в их характерах двигателем, *включающим* в себя чувства сестры и дочери. Самые эти чувства и связанные с ними действия выступают как долг и подвиг.

Теперь мы можем конкретно представить себе то значение, которое вкладывается Аристотелем в понятие характера, специфическое наполнение этой категории в античной эстетике: характеры это — «почему мы действующих лиц называем какими-нибудь»; люди «бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот» (VI) ⁶³. Действующие лица «необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью)...» (II) ⁶⁴. Характер — прежде всего категория *оценки* поведения действующего лица.

Обратим внимание на антитезу, которую формулирует Антигона, требуя от сестры выполнения священного обряда:

Так вот, теперь покажешь, благородна ль ты,
Иль низкою от честных уродилася.

Возникает *альтернатива*, возможность различных поступков в одном положении — нечто подобное придорожному камню, перед которым останавливается богатырь в былине. Но этот мотив определения поступка, выбора пути далеко не играет в эпосе той роли, которая ему принадлежит в трагедии. Свободный выбор — настолько естественное для эпического персонажа состояние духа, что в этом нет для него никакой внутренней проблемы; в этом смысле эпические герои «беспроблемны», по удачному выражению В. Ярхо ⁶⁵, относящемуся к гомеровским героям. Выбор дороги дается бо-

⁶³ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 58.

⁶⁴ Там же, стр. 43.

⁶⁵ В. Ярхо. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма. — Вопросы литературы, 1957, № 5, стр. 66.

гатырю с непосредственностью и легкостью, которые уже невозможны для трагических лиц Софокла. В трагедии вопрос о выборе встает остро как *проблема*. То, что для эпического героя не составляло задачи — слияние своей личности с общим долгом — от персонажа трагического уже требует героического усилия.

В трагедии, таким образом, в сравнении с эпосом, — видимость большей свободы выбора, но на деле — более суровое и строгое долженствование. Да, существуют различные возможности, и трагедия показывает, как люди идут разными путями — но это пути не просто разные, это дороги славы или бесчестия. По существу, никакого выбора трагедия не дает; если бы Антигона приняла путь примирения, подобно своей слабой сестре, это бы выглядело все равно, как если бы богатырь на распутье поехал по другой дороге, не ведущей в Киев. Поведение, избираемое героиней, является для нее единственно возможным, другое же — внутренне неприемлемым.

Но и объективно, по смыслу драмы, ее идейному выводу, недостойно вести себя иначе. В греческой трагедии именно герои, у которых внутреннее стремление оказывается тождественным верховной необходимости, сосредоточивает в себе тенденцию, идею, *смысл фавулы*. В трагедии отчетливо различимы идейный центр (поведение Антигоны или Эдипа) и периферия — Исмена, Хрисофемиды: поступки этих малодушных девушек для античного человека — периферия человеческого поведения, отклонение от должного, нормы, которая воплощена в характере центральной героини, что подтверждается и закрепляется божественным свидетельством. Последнее означает не рок и не принуждение героев к известным поступкам — Антигона действует вполне самостоятельно, даже не зная о воле бессмертных — божественное волеизъявление нужно для закрепления поведения Антигоны как должного, следствием чего является *эстетически неравноправное* значение образов Антигоны и Исмены или Электры и Клитемнестры для выражения идеи трагедии.

Тем самым не получается, что частной жизни нет в античном обществе — она, конечно, есть, и это показано на примере Клитемнестры, но также показано, что она — на периферии человеческой жизни. Клитемнестра не случайно в споре с дочерью пытается обосновать совершенное ею преступление ссылкой на нравственный принцип (вина Агамемнона, пославшего на смерть Ифигению, собственную дочь). Но Электра разоблачает мать, доказывая, что она действовала из своекорыстных, частных побуждений, и ей поэтому нет прощения.

Когда Гемон заступается за Антигону перед Креонтом, тот бросает сыну обвинение, что его заступничеством руководит любовь к невесте: «лишь она в речах твоих», — на что Гемон отвечает гордо:

И ты, и я, и боги присподние!

Значит, возможны поступки по личному мотиву, и может возникнуть такое подозрение, — но оно звучит для Гемона оскорблением, хотя он и любит Антигону.

Рассуждая о том, какими должны быть характеры в трагедии, Аристотель называет «первым и самым важным» пунктом — «чтобы они были *благородны*. Действующее лицо будет иметь характер, если ... в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было: но этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли» (XV) ⁶⁶.

Аристотель не отрицает возможности разных характеров, но вместе с тем он утверждает благородство характера как одну из эстетических норм. Могут быть разные характеры, но это не значит, что они одинаково значат для раскрытия смысла драмы, ее *фавулы*; здесь есть иерархия,

⁶⁶ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 87.

непосредственно сказывающаяся в композиции образов драмы, ее структуре. Художественная неравноправность благородных и прочих характеров прекрасно Аристотелем в этом рассуждении выражена.

В реалистическом произведении новейшей литературы идейный смысл никогда не воплощен в каком-либо отдельном действующем лице, хотя бы и самом «положительном», тенденция вытекает целиком «из положения и действия»⁶⁷, реализуется через взаимоотношения *всех* персонажей. Идейное содержание античной трагедии сосредоточено в Антигоне, Эдипе, Электре, по отношению к ним прочие лица расположены как бы не в той же плоскости, даны другим планом, иерархически подчинены.

Подобным же образом, например, в сказке структурно неравнозначное место занимают ее центральный положительный герой — младший брат, Иванушка, падчерица — и отрицательные образы старших братьев или мачехи; идея сказки, образец и идеал, ею утверждаемые, сосредоточены в положительном персонаже. И в былине, по выводам А. П. Скафтымова, существует иерархия лиц и мотивов, подчиненная главному заданию «выделения и прославления богатыря»⁶⁸.

* * *

Итак, именно фабула в произведении древней литературы сосредоточивает в себе смысл художественного произведения, является душой произведения, категорией целого, «а за нею уже следуют характеры». Герои выступают прежде всего как действующие лица; *событие* организует «Илиаду», гнев Ахилла, а не Ахилл, судьба которого в поэме не прослеживается, вернее, прослеживается только в пределах сюжетной темы. Относительное значение самого Ахилла, таким образом, выступает очень ясно.

Выражая основную жизненную связь, как она схвачена художественным сознанием, фабула в произведении *развивается*; самое важное, чем трагедия увлекает душу, говорит Аристотель, суть части фабулы: перипетия — «перемена событий к противоположному» и узнавание — «переход от незнания к знанию». О развитии характеров Аристотель не говорит, он говорит только, какими должны быть характеры; они рассматриваются как нечто более устойчивое и неподвижное, как постоянные качества лиц. Фабула же обозначает изменчивое, движущееся в трагедии — *судьбу* героя — переход от счастья к несчастью. Статичность характеров в античной литературе признается всеми ее исследователями⁶⁹.

Если мы сопоставим положения Аристотеля о характерах и действующих лицах с мыслями о связи характеров героев с их поступками, которые высказывает в «Гамбургской драматургии» Лессинг, перед нами откроется различие двух огромных художественных эпох, противоположно решающих ту же самую проблему — древней и новой литературы. Мы почувствуем, как меняется структура литературного произведения, смещается значение в ней ее отдельных «частей» (пользуясь термином Аристотеля) и их соотношение.

«Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности»⁷⁰. Но для античной трагедии в ничтожных поступках мог обнаружиться лишь ничтожный характер; для объяснения греческой трагедии мысль Лессинга надо было бы перевернуть: с точки зрения поэтической оценки самые благородные характеры будут иметь те действующие лица, которые совершат самые великие дела (Антигона).

⁶⁷ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 9.

⁶⁸ А. П. Скафтымов. Указ. соч., стр. 92.

⁶⁹ См., например, упомянутую статью В. Ярхо.

⁷⁰ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. «Academia», 1936, стр. 38—39.

Лессинг пишет: «...если характеры будут строго выдержаны, то поступки, поскольку они служат следствием их, сами собою могут произойти почти только так, как произошли. Напротив, одинаковые поступки могут происходить из разных характеров...» Наконец: «Мы смотрим на факты как на нечто случайное, как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц, — напротив, на характеры как на нечто существенное и индивидуальное»⁷¹.

Здесь чрезвычайно ясно выразилось новое художественное сознание. Разве возможно было в эпосе или древней трагедии, чтобы одинаковые поступки происходили из разных характеров? Поступки уже говорили о характере, последний определялся по тому, что совершал герой, акция Антигоны, например, сама по себе была героической. Характеристика уже имела значение, за поступком были видны мотивы поступка, но они составляли с поступком прочное и неразложимое единство: деяние предполагало совершенно определенные и неизменные внутренние мотивы и черты характера, например богатырский подвиг — храбрость и силу. Поступок не создавал сомнений относительно его мотивов, герои выступали как действующие лица по преимуществу.

Но у Шекспира уже только исходя из *характеров* героев можно объяснить их поведение как *действующих лиц*. Если судить их только по поступкам, объяснять их характеры только по действиям. Отелло окажется ревнивцем, Кориолан — лишь демофобом и предателем, родного города, Гамлет — слабым и безвольным человеком. Так и судят о них в самой трагедии окружающие героев лица, рассматривающие их в свете представлений уходящей эпохи; иногда даже сами герои так смотрят на себя, как Гамлет, упрекающий себя в пассивности и слабости. В шекспировском мире царит разногласие, множественность точек зрения и оценок людей и поступков. Поведение Гамлета может быть истолковано различно, что мы и наблюдаем не только у действующих лиц драмы, но и у ее критиков.

Следя за судьбой Отелло, Макбета, Кориолана, мы за поступком ищем мотивы, чтобы понять поступок. Характер обретает *саморазвитие*, становится важнейшим определением человека. В произведении современной литературы почти любое действующее лицо, даже третьестепенное и побочное — скажем, какой-нибудь безымянный «мрачный член суда» или старичок — священник в той же сцене толстовского «Воскресения» — воспринимается нами как характер. В любом персонаже мы ищем характер, это нам необходимо, чтобы удовлетворить художественное чувство.

Для древнего художника (коллективного или индивидуального) его творение прежде всего через *фабулу* связано с историей, действительностью; происходящее в эпической поэме или трагедии действие воспринимается как нечто бывшее, реально случившееся, историческое, — эпос или трагедия разрабатывают предание или миф, в который верили как в историческое событие. В новое время Лессинг заявляет, что характеры более священны для художника, чем факты, — он имеет в виду верность историческим фактам; более важно выдержать характер, который был присущ изображаемому историческому лицу, чем верность фактам: с фактами «мы позволяем поэту распоряжаться, как ему угодно, лишь бы только они не были в противоречии с характерами; напротив, последние он должен уяснять, но не изменять». Лессинг еще не вполне порывает с воззрением на связь литературы с действительностью как связь ее с действительной историей, но эта связь с историей для него осуществляется уже через характеры, а не через факты. Впрочем, Лессинг тут же отходит от старого воззрения, вставая полностью на точку зрения художественного вымысла: «Но все-таки, по моему мнению, если поэт приписывает лицам не те характеры, какими наделяет их история, подобная ошибка гораздо

⁷¹ Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 129, 130.

простительней, чем погрешность в изображении самых характеров, свободно избранных, со стороны ли внутреннего правдоподобия или со стороны поучительности»⁷². Важнее всего, что признает ли Лессинг характеры в литературе плодом свободного вымысла, или еще продолжает видеть в них характеры исторических лиц — это для него сфера, «часть» драмы, в которой наиболее непосредственна и тесна связь с историей, понимаемой не как фактическая история, а как историческая действительность — объективная основа художественного творчества.

Суждения Лессинга суть теоретическое «самовыражение» литературы нового времени, когда характеры выдвигаются в центр художественного содержания, становятся его «основой и как бы душой». Можно привести бесчисленное множество высказываний писателей, в особенности реалистов, именно так понимающих роль характера. Из этой наибольшей близости характера к содержательному центру произведения даже рождается иллюзия, будто характеры усваиваются писателем из жизни и во всяком случае стоят «ближе» к непосредственной реальности, чем сюжет. Сюжет представляется чем-то более субъективным, конструируемым, волею изобретаемого художником, принадлежащим к сфере творческой фантазии и вымысла, характеры кажутся более объективной категорией, чем-то существующим как бы не только в произведении, но и в действительности. (Поэтому формалистические поэтики, фетишизирующие субъективную сторону творчества, понимающие искусство лишь как конструкцию, формирование материала, исследуют главным образом сюжет, на нем основывают свои построения, объявляя характер, вернее, «персонаж» моментом производным, «принадлежностью фабулы».) Художник в процессе творчества словно больше связан законами действительности, когда он рисует характеры, нежели когда строит сюжет.

«История человека — это его характер». Так устами одного из действующих лиц своего «Вильгельма Мейстера» Гете афористически четко выразил присущий новой эпохе взгляд на то, в чем состоит «история человека», слагающийся из таких историй сюжет.

Аристотель классифицировал виды фабул; в новое время движение литературы наиболее рельефно выражается в веренице художественных типов. Изменения, происходящие, скажем, в русской литературе на протяжении первой половины XIX в., несравненно заметнее на эволюции характера лишнего человека от Онегина до Обломова, чем на сюжетных изменениях. Энгельс, определяя реализм, говорит о типических характерах в типических обстоятельствах.

Бальзак пишет о Вальтере Скотте, что «композиция его произведений ломалась в результате развития характеров некоторых действующих лиц»⁷³. Такие же признания делают многие художники, и почти всегда изменение творческих планов мотивируется логикой развития характеров: Татьяна «удрала штуку», Вронский «совершенно для меня неожиданно, — рассказывает Толстой, — но несомненно... стал стреляться»⁷⁴. Сюжет послушно следует за характером, Татьяна и Вронский ведут себя свободно по отношению к своим создателям, ломая их намерения и заставляя себе подчиняться. И вот уже кажется, что, хотя герои и вымышлены, характеры их заимствованы из действительности и поэтому они способны властвовать над писателем, «сама жизнь» вмешивается в расчеты и планы авторов, заставляя следовать себе.

Конечно, это не «сама жизнь»; не только имена героев и детали их поведения, но и характеры их сотворены художником. Но возникающая иллюзия не случайна. Объективная природа творчества, когда не только художественный процесс, но и его направление становятся необходи-

⁷² Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 130.

⁷³ О. Бальзак. Собр. соч. в 15 томах, т. 15. М., Гослитиздат. 1955, стр. 472.

⁷⁴ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 156.

мостью для самого художника — выступает в литературе нового времени, особенно реалистической, прежде всего в создании характеров. Они особенно близки к поэтической идее, к содержательному ядру, где сконцентрирована сознательная художником жизнь, — и, выступая как первая ступень конкретизации содержания, они особенно полно несут в себе эту жизненность, это понимание мира и представление о его возможностях и путях развития. В том «соревновании» с реальностью, в которое вступает литература, ее основной силой являются характеры. Но это обстоятельство привело к обидному для них результату: категорию характера стали с большой неуверенностью признавать самостоятельной категорией теории литературы или от нее отказывались вовсе. С характером не желали считаться формалисты, — для них он был недостаточно «структурным», слишком содержательным, жизненно плотным. Другие же теоретические концепции, полемизируя с формализмом и подчеркивая значение характера, все же не решились без всяких оговорок ввести его в образный организм художественного произведения, взглянуть на характер как на категорию стиля; характер оставался все же по ту сторону творчества или рассматривался как нечто промежуточное между действительностью и литературой.

Таким образом, в том, что герои начинают вести себя вольно, ломая планы своих создателей, существуя словно отдельно и независимо от них, выражается *объективное* содержание творчества. Саморазвитие воссозданного художественного мира, его собственная жизненность — черта реалистического изображения — проявляется в первую очередь как саморазвитие характеров.

«Главная задача: характер Идиота, — записывает Достоевский. — Его развить... Для этого нужна фабула романа. Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать»⁷⁵. С замечательной отчетливостью здесь определена роль, которую в новой литературе характер играет в творческом процессе. Аристотель писал, как мы помним, что поэты не для того выводят действующих лиц, чтобы изобразить их характеры, но благодаря действиям захватывают и характеры. Достоевский высказывает противоположную мысль: сюжет понимается как «поле действия», необходимое, чтобы раскрыть характер.

Но иначе обстояло дело в древней литературе: постепенный рост значения и удельного веса характеристики был обусловлен необходимостью полнее раскрыть и обосновать *действие*. Первоначально герой целиком совпадает с поступком, затем возникает потребность обосновать деяние героя, его характеристикой. Это, в частности, приводит в некоторых эпосах к введению описаний детства и развития героя (обычно поздние образования, наслаивающиеся на основное ядро — изображение подвига; былина об исцелении Ильи Муромца, сообщающая биографическую «предысторию» героя — одна из позднейших), к биографическим циклизациям (эту роль выполняют, например, поздние скандинавские саги, конструируя биографию Сигурда, как «Волсунга-сага»).

Выразительные примеры того, как постепенно возникает характеристика героя фольклорного произведения, приведены в книге Е. М. Мелетинского «Герой волшебной сказки». Первоначально идеализация младшего брата или падчерицы основывается исключительно на их социальной обездоленности (сказки о несправедливом разделе имущества). Но постепенно *мотивировкой* идеализации становятся добрые качества героя, его нравственная характеристика: в противоположность эгоизму, лениности, грубости, жадности, трусости старших братьев или дочерей мачехи главный герой или героиня скромны, трудолюбивы, добры, умен, смелы, — и уже за это, а не просто из-за обездоленности он вознаграждается волшебными силами.

⁷⁵ «Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы». М.— Л., ГИХЛ, 1931, стр. 131—132.

На смену мотиву несправедливого дележа приходит мотив предательства, где характеристика героев как мотивировка действия имеет гораздо большее значение ⁷⁶.

Характеристика, таким образом, *вводится* в уже существующую сюжетную канву, ее существенно видоизменяя. Сюжет, чтобы окончательно стать *художественным* сюжетом, а не простым эмпирическим отражением известной жизненной ситуации, *нуждается* во введении характеристики. Е. М. Мелетинский говорит, что «мотив несправедливого дележа непосредственно отражает бытовые факты, а мотив предательства есть обобщение их» ⁷⁷. Само оформление первоначальной художественной структуры с доминирующей ролью сюжета, видимо, уже предполагает наличие характеристики как самостоятельного, хотя и подчиненного компонента.

Следовательно, соотношение характера и сюжета здесь противоположно их соотношению в новой литературе: если в последней (имея в виду, конечно, не любое произведение, а общую тенденцию) сюжет является, чтобы создать характеру «поле действия», то в произведении фольклора и древней литературы характеристика *вводится*, чтобы обосновать и раскрыть действие. Е. М. Мелетинский, специально посвящая свое исследование *герою* сказки, говорит тем не менее, что «наиболее развитая и специфически эстетическая категория в сказке — сюжет. Образ героя связан с теми или иными его элементами, мотивами и их вариантами» ⁷⁸. На примере эволюции волшебной сказки или постепенной биографической циклизации эпических сказаний мы наблюдаем, как, если вспомнить выражение Аристотеля, вслед за фабулой являются характеры. Изображается определенное действие, но благодаря действиям героев, если опять вспомнить Аристотеля, захватываются и их характеры. Последовательность возникновения элементов отражает их соотношение по существу, по значимости и роли в творчестве.

III

Литературу, возникшую в странах Европы в эпоху Возрождения, Энгельс назвал «первой современной литературой» ⁷⁹. С этого времени ведет свою историю *новая* литература, в качестве таковой противопоставляемая предшествующей как литературе *древней*. Художники и теоретики искусства, начиная с Ренессанса, будут различать в истории искусства именно эти две огромные эпохи. Энгельс в 1859 г. пишет Лассалю о недостаточности характеристики у древних авторов и советует учесть и осваивать опыт Шекспира.

«Почвой» искусства, как в прежние эпохи мифология или христианство становится новая идеология — гуманизм. «Внебожественное, частично-человеческое» (Гегель) постепенно занимает место прежних мотивировок. Человек обращает внимание на себя и в себе, в своем *волении* (Гете: воление и совершение — конфликт новой литературы) открывает источник своих собственных поступков. Человеческая личность, индивидуальная воля и цель становятся «мерой всех вещей», причем вначале не задаются вопросом, от чего же извне личности зависит ее «воление», что его направляет так, а не иначе. Эта проблема поднимется лишь на исходе Ренессанса и будет все разрастаться в значении. А пока у Рабле регламент Телемской обители состоит всего из одной статьи: «Делай что хочешь». Человеческая личность самоценна, сама себе закон.

⁷⁶ Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М., 1958, стр. 150—153, 158, 186, 212.

⁷⁷ Там же, стр. 153.

⁷⁸ Там же, стр. 258.

⁷⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

В литературе восходящего Ренессанса — в новеллистике Бокаччо, у Чосера, в романе Рабле — бурно ломающая все рамки стихия человеческой природы на каждом шагу торжествует победу. Для Бокаччо монах как общественный тип — это объект для осмеяния; но когда монах проявляет себя *человеком*, отзываясь на голос естественного инстинкта, он уже рассматривается с точки зрения природы, не делающей различия между монахом и горожанином, знатной особой и бедной девушкой. Красивый и ловкий монах противопоставляется одураченному набожному мужу. Природа сплошь да рядом легко побеждает в *любом* человеке: аббат идет с намерением уличить своего монаха в грехе, но оказавшись на месте, сам впадает в искушение и уступает ему не задумываясь. Суть еще не в индивидуальном характере этого персонажа: она в том, что аббат оказался человеком *так же*, как и любой другой член его паствы. Эта единая их близость существеннее индивидуальных различий. Естественная природа — такая стихия, которая живет и проявляется во всяком человеке, за исключением тех, которых нельзя и считать за людей. Характеры здесь еще не откристаллизовались, не отграничились достаточно четко, не выделились из разлившейся по всему изображенному миру естественной стихии. Поэтому так друг на друга похожи персонажи разных новелл Бокаччо, да и прочих новеллистов итальянского Возрождения.

Но именно эти произведения стоят на подступах к великим шекспировским характерам, подготавливая их и составляя их предпосылку. Культ «внебожественной» человеческой природы цементирует «Декамерон», позволяя видеть в нем произведение с цельной концепцией мира. Именно эта тенденция поведет к гегемонии характера. Стихия, безбрежно разлившаяся по миру Бокаччо, в драматургии Шекспира сгущается в характеры, которые Гегель называет твердыми и упругими.

Эта кристаллизация характеров — высшая точка и одновременно итог Возрождения; она есть отражение в художественном сознании совершающегося в действительности объективного процесса формирования нового исторического типа человека. Маркс писал об «индивидууме XVIII века», который «пророкам XVIII века» представлялся «естественным человеком», «не результатом истории, а ее исходным пунктом», что индивид этот «продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века»⁸⁰. В литературе Ренессанса отразился ранний этап истории нового индивида; при этом двойственная природа последнего, отмеченная Марксом, определила принципы шекспировской характеристики героев. Это — процесс становления новой исторической личности на той его стадии, когда личность эта есть, с одной стороны, продукт разложения средневековых форм, с другой, знаменует собой тенденцию нового общества, когда она как бы между формациями, освободившаяся от ига старой и не замкнутая еще в рамки новой системы, не человек феодальной организации, но и не буржуазный *классовый* индивид.

Общее состояние мира во всех великих шекспировских трагедиях — распад, разложение, всеобщий хаос. Это определяющий мотив не только «Гамлета» («время вышло из суставов» или, по старому переводу А. И. Кронеберга, «распалась связь времен»), но и «Короля Лира», «Отелло», «Макбета», «Тимона Афинского». Обычно образы природных явлений, упоминания о нарушениях в природе создают картину грандиозного катаклизма, универсального кризиса. Это страшная ночь, равной которой не припомнят старики, ночь убийства короля Дункана, когда «сыч всю ночь вопил и как в жару дрожала земля»⁸¹, сова схватила сокола, а королевские кони пожрали друг друга. Это буря, в которую Лир бродит

⁸⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 709, 710.

⁸¹ «Макбет» цитируется в переводе А. Радловой.

по степи, солнечные и лунные затмения», которыми старый Глостер объясняет все горестные события: «Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми» (I, 2)⁸². О разрушенной связи земли говорит в «Макбете» Малькольм (IV, 3). «Пусть остов распадется всех вещей», — восклицает сам Макбет (III, 2). Под стенами Афин Тимон проклиная обманувший его город, призывая на него: «Во всем пусть воцарится беспорядок!» (IV, 1)⁸³. Как видно, иные из героев Шекспира не только выражают кризис своими действиями, но и сознательно и активно содействуют ему, становятся его творцами (советы, которые Алкивиад и куртизанки получают в лесу от Тимона, деньги, которые он дает разбойникам).

Сверхъестественное у Шекспира также, как правило, олицетворяет эту атмосферу общего распада: таковы ведьмы в «Макбете». С появлением призрака в «Гамлете» связан вывод, что подгнило что-то в датском государстве, и звучат слова о распавшейся связи времен, а Горацио вспоминает о страшных предзнаменованиях в Риме накануне гибели Юлия Цезаря.

«Зараза — воздух, где они промчались», — говорит Макбет о ведьмах (IV, 1). Образы распада образуют воздух, атмосферу шекспировских трагедий, которая в данной пьесе олицетворяется в фигурах ведьм. Встреча Макбета с ведьмами обнажает диалектику взаимодействия состояния мира и человеческого характера у Шекспира.

Кажется, что предсказания ведьм сыграли решающую роль в превращении Макбета из верного вассала своего короля (его называют «защитником престола» в этой самой сцене) в узурпатора престола. Но ведьмы не создают нового Макбета-честолюбца. Они лишь *высвобождают* в нем личное сознание. По внутренней логике драмы, все, чем станет Макбет — кровавым деспотом, тираном — предопределено уже тем блестящими характеристиками, которые звучат во второй сцене, когда сам герой еще не появился. Будущие поступки Макбета заложены, скрыты как возможность в Макбете второй сцены, как он предстает в отзывах окружающих, — верном и доблестном рыцаре, но таком доблестном, что от его доблести и верности, собственно, зависит уже судьба государства. Если так, разве не достоин он — если исходить из личного достоинства (чуждая средневековью точка зрения) — быть королем не меньше, а больше, чем бессильный Дункан?

Сознание этого будят в Макбете ведьмы. Но ведь сами ведьмы — многократно указывали на это — выглядят своеобразной проекцией вонне субъективных устремлений героя, устремлений, вначале им несознаваемых (он поражен предсказаниями), но предопределенных личными качествами Макбета, его исключительной ролью в государстве. В воздухе то, что движет Макбетом. Разговор с ведьмами как бы показывает наглядно, в лицах процесс в сущности невидимый — как атмосфера распада внедряется в сознание героя, высвобождая его *как личность* из феодальной иерархической системы. Но, конечно, *характер* Макбета не сотворен ведьмами.

Состояние мира в шекспировской трагедии — распад, и трагический герой не находит вокруг себя обстоятельств как определенной среды, которая бы формировала его внутренний мир. Таким общим для всех персонажей обстоятельством является сама атмосфера распада, в которой каждый определяет свою судьбу согласно своему характеру.

Как было сказано, объективно-исторический прообраз шекспировского человека — новый, сформированный эпохой Возрождения тип обще-

⁸² «Король Лир» цитируется в переводе Б. Пастернака.

⁸³ «Тимон Афинский» цитируется в переводе П. Вейнберга.

ственного человека, но отнюдь не буржуазная личность, развившаяся на собственной основе. Такой основы не существует еще в виде оформившейся системы общественных отношений. Человек действует у Шекспира в несказанно усложнившемся мире; мы различаем здесь «широкий» и «узкий» круг обстоятельств, окружающих героя. Это *всеобщее* обстоятельство — атмосфера трагедии, ее «воздух», общее состояние мира, определяющее так или иначе поведение всех, с другой же стороны — известная конкретная *среда* — например, Эльсинор и двор Клавдия, — с которой взаимодействует протагонист, всегда приходя с ней в столкновение. Эти обстоятельства конкретного плана для трагического героя не могут быть названы его условиями и обстоятельствами, в том смысле, что они не являются обстоятельствами, детерминирующими его, формирующими его характер. Напротив, характеры трагических героев формируются вопреки этим условиям, отрицают их своим существованием, не вырастают из них, но возникают в отрыве от них. Из сопротивления обстоятельствам рождается субъективная свобода, личностное сознание — главное в шекспировских героях.

В обстановке, когда состояние мира — раскол, распадение связи времен, вековых отношений, — формирующим героя фактором является прежде всего отталкивание и отрыв от наличных отношений, противостояние им, смертельный конфликт. В этом смысле показательно отношение Шекспира к источникам. В «Макбете» автор, обрабатывая хронику, опускает обстоятельство, для последней крайне существенное. В хронике Макбет, убивая короля, опирается на свое право ближайшего по крови старейшего родственника короля наследовать ему раньше его сыновей. Таким образом, Макбет действует здесь согласно *праву*. Шекспир убирает эту мотивировку, на которой держится хроника, и заставляет своего героя опираться исключительно на свое личное стремление. Находящийся вне субъективной воли героя стимул выпадает из поля внимания поэта. Это обстоятельство настолько затушено в трагедии, что из текста не очень ясно даже, почему именно Макбет избран королем после смерти Дункана⁸⁴.

Та же тенденция — в отношении к повести Саксона Грамматика при создании «Гамлета». Л. Толстой в известной статье писал, что «в легенде личность Гамлета вполне понятна» и все поступки (месть за отца) «вытекают из характера и положения Гамлета». Подходя к Шекспиру с критериями реализма XIX в., рисующего «типические характеры в типических обстоятельствах», Толстой порицал Шекспира за необъяснимость и немотивированность поступков Гамлета, у которого, как заявлял Толстой, «нет никакого характера»⁸⁵. Тем не менее различия в мотивировках у средневекового летописца и в трагедии Шекспира отмечены Толстым совершенно верно.

Шекспир, действительно, лишает истинности мотивировки, вытекающие из «положения» героя, рисуящие его как человека, воспитанного окружающей средой, и перемещает мотивацию в субъективный характер героя, непосредственно соотносящийся с состоянием мира вокруг него.

Дух отца открывает Гамлету совершенное преступление, и «мы ожидаем, — пишет Гегель, — что после этого открытия Гамлет тотчас же приступит к наказанию преступника, и считаем, что он имеет полное право мстить. Он, однако, все медлит и медлит». И Гегель высказывает глубокое замечание, дающее ключ к тайне поведения Гамлета: он «медлит, потому

⁸⁴ Этот пример, как и вообще обработка Шекспиром средневековых литературных материалов для его трагедий, подтверждает мысль Энгельса: «Нельзя не считать искусственной попытку искать у Корнелия романтически-средневековые корни или же видеть у Шекспира многое от средневековья помимо сырого материала, который он оттуда заимствовал». (К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений Госполитиздат, 1956, стр. 382).

⁸⁵ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 543.

что он не верит слепо призраку... мы видим, что призрак как таковой не распоряжается беспрекословно Гамлетом»⁸⁶.

Мы ожидаем, что Гамлет немедленно будет мстить. Но на чем основаны эти ожидания? Не почерпнуто ли такое понимание отношения человеческого поступка и долга из античной трагедии? Упрекая Гамлета за медлительность и видя в ней слабость, не требуют ли от него, чтобы он поступал как герой древней трагедии, по принципу «долженствования»? Гамлет, который *должен* был бы, узнав о преступлении, убить Клавдия, — да ведь это Орест, осуществляющий священный долг мести Клитемнестре и Эгисфу. Внешнее сходство ситуаций поразительно, но это-то и оттеняет совершенную новизну мышления поэта Возрождения, позволяет понять радикальное отличие нового принципа характеристики с ударением на то, *как* действует человек, от старого принципа, исчерпывавшегося тем, *что* герой делает.

Месть Ореста и Электры — это долг, не зависящий от их личности, вернее, с ней совпадающий. Гамлет же ведет себя субъективно, и в этом разгадка его характера.

Правда, сам Гамлет неоднократно упрекает себя в нерешительности, слабости, бездействии. Но с кем он себя в этих случаях сравнивает? По отношению к кому кажется себе слабым? Нужно вспомнить сюжетный контекст подобных высказываний. Особенно значительна сцена встречи Гамлета с войском Фортинбраса. Решимость воинов, без лишних рассуждений идущих умирать за дело, «не стоящее выведенного яйца», «за какой-то сена клоч», за землю, которой не хватит, чтобы зарыть убитых, — эту решимость Гамлет воспринимает как улику себе. Вот по сравнению с кем он слаб и безволен; когда он кажется себе трусом и «жалким выродком», он при этом сопоставляет свои сомнения с традиционной, нерассуждающей, средневековой этикой, лишенной момента личного отношения, основанной на том, что заранее известно, как должно вести себя в определенных случаях. Свою внутреннюю самостоятельность, свободу от традиции и внешней нормы Гамлет ощущает в себе как что-то новое и необычное, смущающее его и даже ставящее в тупик:

Но что за смысл безумолку твердить
О том, что должно, если сделать это
И хочется, и можно, и легко?⁸⁷

Итак, Гамлету ясно, что *должно* делать. Античного героя такая ситуация не затруднила бы. Гамлет же не может понять собственного затруднения и называет его «нелепостью». Рядом с ним Лаэрт решителен в намерении мстить за смерть отца, ради исполнения этого долга он согласен стать орудием чужой воли. Гамлет относится к Лаэрту с искренним уважением, даже им любит. В Лаэрте, может быть, он находит ту решительность и действенность, которых, как ему кажется, ему самому не хватает. Но во время похорон Офелии он ощущает всю несоизмеримость своих переживаний с тем, как может чувствовать Лаэрт:

... и сорок тысяч братьев
И вся любовь их не чета моей.
Скажи, на что ты в честь ее способен?

Когда герой обвиняет себя, необходимо помнить, с кем он в эти минуты себя ставит рядом. Этими размышлениями Гамлет уясняет себе колоссальную дистанцию, на которую он встал по отношению к веку.

XIX век создал свою концепцию Гамлета, истолковав этот образ применительно к своим жгучим проблемам. «Гамлетизм» родился именно в это время, и вместе с ним появились Гамлет Щигровского уезда, типы лишних

⁸⁶ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 236.

⁸⁷ «Гамлет» цитируется в переводе Б. Пастернака.

людей и молодого человека XIX столетия. Гете заложил основы этого толкования, в России Тургенев заострил до крайности, полемически связав свою речь с актуальными вопросами современной русской литературы.

Характер не на уровне с подвигом,— писал о Гамлете Гете. Но для шекспировского трагического героя не существует долга как чего-то внешнего по отношению к нему, отдельного от его личного характера. Эту свободу от обязанности и чувствует в себе Гамлет, мучительно размышляя над этим чувством. «От него требуют невозможного,— невозможного не по себе, а того, что для него невозможно»⁸⁸,— пишет Гете, давая, по существу, характеристику ведущего типа европейской литературы первой половины XIX в. Гетево сравнение с хрупким сосудом, предназначенным для цветов, в котором разросся дуб, расходится с Шекспиром по существу; шекспировские характеры адекватны своим целям, ибо эти цели и необходимость поступков имманентно заключены в их субъекте.

Шекспир поэтому подвергается модернизации, когда, стремясь обосновать его реализм, рассматривают его характеры с точки зрения соединения в них «типических» и «индивидуальных» черт. Подобного разграничения, с которым мы необходимо сталкиваемся в литературе XIX в., не знают шекспировские образы: субъект трагического героя, сознаваемый только как субъект, и является представителем объективных исторических тенденций, которые (как показывают уже современные исследователи) за ним стоят.

Когда Толстой упрекает Шекспира за отсутствие индивидуализации речи действующих лиц, он опять-таки верно отмечает отличие шекспировской характеристики от принципов реализма XIX столетия. Для Толстого индивидуализация речи — «главное, если не единственное средство изображения характеров»⁸⁹, в то время как в литературе эпохи Шекспира вообще индивидуальная характерность, а уже вследствие этого индивидуализация языка, не существует еще как особая задача. Толстой поэтому справедливо видит у Шекспира «не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам»⁹⁰; при этом Толстой исходит из современного ему представления о характере как определенной частной индивидуальности.

В работе Л. Пинского «Трагическое у Шекспира» показано, что «шекспировский герой еще не знает позднейшего раздвоения между личным влечением и абстрактным долгом»⁹¹. Шекспир в этом отношении противостоит «позднейшему раздвоенному сознанию, отделяющему личное от общественного»⁹². «Поразительно,— замечает исследователь,— это эпическое отсутствие у Шекспира интереса к изображению душевного раздвоения, борьбы между „личным“ и „гражданским“»⁹³.

В этих глубоких замечаниях определение «эпическое» останавливает внимание. Точка зрения автора сосредоточена в том, что в отправном пункте своего развития, по своему психологическому комплексу шекспировский герой — это эпический герой. Последний «еще не имеет развитой личной жизни. Он вырастает из состояния общества, где личное и общественное даны синкретно»⁹⁴. Шекспировскому персонажу, как в эпосе, свойственна универсальность характеристики, нерасчлененность общего и индивидуального.

Это «как в эпосе», неоднократно повторенное автором, имеет вполне реальный смысл; оно определяет ту действительную общность, которая

⁸⁸ Гете. Собр. соч., т. VII, М., 1935, стр. 248.

⁸⁹ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 534.

⁹⁰ Там же, стр. 542.

⁹¹ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., Гослитиздат, 1961. стр. 266—267.

⁹² Там же, стр. 263.

⁹³ Там же, стр. 265.

⁹⁴ Там же, стр. 260.

объединяет шекспировского героя и героя эпоса добуржуазной эпохи, в отличие от литературы последующего времени. Тождество индивидуального и общего начал — главное, что роднит шекспировского и эпического героя, объединяя их от позднейшей литературы, рисующей обособленного частного индивида.

Но это тождество имеет в том и другом случае различный и даже противоположный смысл; у Шекспира оно с другим знаком, нежели в эпосе. Это синкретность, «как и в эпосе», но с обратным акцентом — на личное. Можно сказать, что если для эпического героя общественное и есть личное, то для трагического героя Шекспира его свободная индивидуальность и есть воплощение естественного закона (форма, в которой сознаются новые общественные закономерности).

Подобно тому как в мире, враждебном герою, постоянно выступают слитно начала, препятствующие свободному развитию личности — и средневековые, и буржуазные черты, — так в личности самого героя сливаются черты нового ренессансного человека с воспоминанием о свободе воли эпических героев. При этом эпическая свобода выступает как иллюзия героя о самом себе, как та привычная форма, в которую облакается новое содержание. Эта иллюзия возможна именно потому, что, подобно эпическому герою, шекспировский протагонист ощущает себя цельным человеком, не расколотым на общественное и личное.

Эта нетождественность формы и сущности особенно заметна в начальных сценах, когда герой еще не пришел в конфликт с окружающим миром. Поразительна, например, спокойная уверенность Отелло в первых сценах трагедии на фоне негодования Брабанцио. Последнему ясно, что происходит нечто неслыханное, разрушающее все устои:

Шагнуть боялась, скромница, тихоня,
И вдруг, гляди, откуда что взялось?
Все по боку — природа, стыд, приличие...⁹⁵

Где источник этого внезапного и необъяснимого для Брабанцио переживания? Он — в воздухе, в атмосфере эпохи. Он невидим и вполне для себя логично Брабанцио обвиняет Отелло в черной магии и колдовстве.

Контрастом к обезумевшему Брабанцио выступает безграничная уверенность Отелло, спокойное и ровное достоинство, с которым он рассказывает историю своей любви, заканчивая ее словами: «Так колдовал я». Отелло не видит в этой истории ничего необычайного; таким простым и естественным выглядит в его устах то, что старый отец не может иначе объяснить, как чертовщиной, дьявольским наваждением.

Особенно явственно эта иллюзия героев о самих себе проступает в реплике Дездемоны, говорящей, что она сменила долг перед отцом на долг перед мужем, подобно тому, как некогда поступила ее мать. Так естественно все, что происходит, испокон веку так было, и мать поступала так же! Конечно, мать поступала не так, но этого не чувствует Дездемона; она не сознает, что нарушает обычай. Любая многовековую традицию, она на традицию ссылается. Самое важное, определяющее совершенную новизну ее поступка — свободный выбор, не считающийся с волей отца, — ускользает от ее взгляда. Зато Брабанцио хорошо видит всю чрезвычайность происшествия.

Герои не понимают сами новизны своего поведения, традиционно сознают его в старых понятиях. Новая атмосфера, которую они несут в себе, им неясна, отождествляется в их представлении со свободой выполнения обычая. Иллюзорное сознание это и рождает уравновешенность и спокойствие, отличающие Отелло первых двух актов.

⁹⁵ «Отелло» цитируется в переводе Б. Пастернака.

Это уравновешенное состояние Л. Пинский считает качеством эпического героя: Отелло в начале трагедии — «эпически уравновешенная натура, для драматического конфликта еще не созревшая»⁹⁶. Шекспир, по идее Л. Пинского, начинает с универсальной синкретической, эпической характеристики. Эпический по своему облику герой находится, однако, в неэпическом состоянии мира, в обстановке нарождающегося буржуазного порядка. В столкновении с ним рождается трагическая страсть, аффект — ревность Отелло, гордость Кориолана, мизантропия Тимона Афинского, — приводя героя к гибели.

Однако, во-первых, как видно на примере «Отелло», герой скорее *кажется* себе (а часто и окружающим) эпическим лицом, чем действительно им является даже в начале драмы; с другой стороны, справедливо ли, что в развитии характера героя происходит «переход многообразного зачина в определенную страсть»⁹⁷. Иными словами — верно ли, что характер сужается до аффекта (как бы предвещая односторонность и узость буржуазного человека)?

Отелло первых актов, по словам Л. Пинского, — «еще не любящий муж по преимуществу». Он «еще и муж, и генерал, и друг, и гражданин Венеции»⁹⁸.

Но таков же Отелло и в пятом акте, в последнем своем монологе. Вспомним слова, с которыми он умирает: это воспоминание о том, как некогда в Алеппо он наказал турка, оскорблявшего Венецию и сенат. Последний монолог Отелло обнаруживает все то многообразие определений, которое являл герой при открытии занавеса.

Любовник и муж не поглощает гражданина и полководца. Отелло вовсе не становится «любящим мужем по преимуществу». Его ревность — это сознание краха всего, что было его жизнью как любовника, война и гражданина. Эти стороны нераздельны, и поэтому крах в одном (в «личном» — но в том-то и дело, что любовь к Дездемоне для Отелло — вовсе не только «личная» сторона жизни) означает, что рушится *все разом*, все, чем он жил как богатая и сложная личность, никогда не знавшая — и не узнавшая до последней минуты — обособленного существования индивидуальных и общественных интересов. Измена Дездемоне означает поэтому потерю всего, крушение многообразного жизненного комплекса, членить который герой не умеет. Утратить Дездемону — значит «потерять сокровищницу сердца, куда сносил я все, чем был богат» (IV, 2). Поэтому, прощаясь с любовью, Отелло прощается и с «армиями в пернатых шлемах» и славными сражениями: «Прощай, покой! Прощай, душевный мир!.. Конец всему. Отелло отслужил» (III, 3).

Едва ли можно сказать, что Отелло становится героем аффекта. Яго, Эмилия, Дездемона и сам Отелло говорят о ревности; но это — узкое и бедное представление о том, что происходит в Отелло. Процесс богатый, сложный и *неизвестный* укладывается в привычный штамп, готовые представления о «чудище с зелеными глазами». Стал ли бы я ревновать? — говорит Отелло в начале злосчастной беседы с Яго. — О нет! Если выяснится измена — «до ревности ли тут? Тогда прощай любовь, прощай и ревность». «Если разлюблю, наступит хаос». Отелло произносит это еще когда подозрение не возникло и счастье его не омрачено ничем. И вот Отелло после убийства жены, созерцающий хаос, потрясении основ вселенной:

Какой доселе небывалый час!

Как будто в мире страшное затмение,

Луны и солнца нет, земля во тьме,

И все колеблется от потрясения.

(V, 2)

⁹⁶ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 286.

⁹⁷ Там же, стр. 290.

⁹⁸ Там же, стр. 285, 286.

В ходе развития действия характер героя не утрачивает ничего из того многообразия сторон и свойств, какое он проявил в исходной точке действия. В «Короле Лире», например, особенно заметно, как многосторонность природы героя, становящегося в степи философом, прозревающего общественные противоречия и несправедливость и неотделимость этих интересов от любви к дочери, — раскрывается только в ходе действия, тогда как в первой сцене она замаскирована впечатлением слепого деспотизма поступка с Корделией. Можно ли говорить, что Лир в трагедии становится «отцом Лиром, подобным герою Бальзака, которому безразлично все на свете, кроме дочерей»⁹⁹?

Кажется, что характер Отелло претерпевает решительное изменение по существу, в самой своей основе: человек, восхищавшийся ранее уравновешенностью духа, поражает теперь своей несдержанностью, аффектированностью, иступленностью. Все дивятся этой перемене, Дездемона говорит даже, что только внешний вид заставляет ее верить, что это Отелло. И, однако, самое существенное состоит в том, что на протяжении всей трагедии герой обнаруживает совершенную последовательность и верность своему характеру, который наметился уже в первых сценах. Резко меняются формы поведения и судьба героя, но не меняются стимулы, им движущие, существо его поведения. Это надо иметь в виду в разговорах об эволюции шекспировских образов, их изменчивости, которая иногда преувеличивается, «приближается» к тому типу изменения человеческого характера под влиянием обстоятельств его жизни, который типичен для реализма XIX в.

В этом смысле характер Отелло не меняется в своей основе; он раскрывается в ходе действия, тогда как вначале он находился в состоянии иллюзорного равновесия с окружающим миром. В этом — объяснение таинственной быстроты, с которой рождается аффектированное состояние и которая «неправдоподобна», «преувеличена» с точки зрения позднейшей литературной нормы. Легкость, с которой Отелло дает Яго убедить себя, и быстрота, с которой он уступает подозрению, — следствие все той же безграничной доверчивости, ее оборотная сторона. Умиротворенность и ясность Отелло первых актов и иступление последних — проявление *одних и тех же* качеств характера. Отелло так бесконечно верит в жизнь и людей, что малейшее сомнение для него непереносимо. Имя Дездемоны «луны белее было, а теперь черно, как я» от доноса Яго. Одно лишь подозрение уже пятнает безукоризненное имя. Нельзя пережить ни секунды неясности и сомнения: «я жажду ясности». Когда Яго намекает на то, что Кассио «лежал» с Дездемоной, Отелло, перед взором которого встает отвратительная картина («Носы, уши, губы»), не может ее вынести, падая без чувств. И машинально повторяя, что нельзя поддаваться омрачающей боли без проверенных сведений, он обманывает себя, ибо он не хочет доказательств, — он их не перенесет, действует без подтверждений и доказательств, удовлетворяясь злополучным платком. Дездемона умоляет отсрочить казнь на полчаса, но он должен спешить, чтобы не остыла решимость: «Нет. Поздно. Решено».

«Я все решил бы с первого сомнения», — говорит Отелло, когда Яго только начинает его испытывать. Он и решает с первого сомненья. Если бы герой действительно стал проверять и искать подтверждения, он перестал бы быть самим собой, в самом деле превратился бы в героя ревности.

Коренного перерождения характера, которое по внешности кажется несомненным, на деле не происходит; отсюда та мгновенность, с которой воспламеняется страсть. Эволюция характера вряд ли — в переливе из многообразного зачина в определенную страсть, аффект; скорее напротив — вступая в контакт с враждебными обстоятельствами, характер раз-

⁹⁹ Там же, стр. 286.

вивает, развертывает в ходе действия свои разнообразные стороны и грани, которые вначале даны в «свернутом» состоянии. Справедливо, что шекспировский характер в действии приобретает трагическую определенность; но это не значит, что содержание, в этой определенности проявляющееся, скрыто не присутствовало в характере ранее. При этом определенность не есть сужение характера до аффекта: он остается столь же широким, многосторонним и полным, столь же универсальным и синкретным, и в этом смысле не меняется, — но его универсальность и полнота проявляется и развертывается в трагическом действии, тогда как в прологе действия она предстает в «спокойном», уравновешенном состоянии.

Поэтому вполне ли верно, что «характеристика героя в отправном моменте действия еще не является его трагическим характером, присущим ему в данной трагедии»¹⁰⁰? В Отелло последних актов и его трагической страсти нет ничего, *созданного* Яго (Яго, понимаемым широко — как силы зла, в нем воплощенные). Обстоятельства раскрывают характер, но негативным образом, — они не формируют и не создают его, но заставляя прийти в движение и проявить свою полноту и сложность, свои противоречия, которые в столкновении с силами, враждебными началу свободной личности (будь то средневековые запреты или буржуазно-собственнический интерес), приводят героя к гибели.

Когда в последнем акте «Кориолана» некто высказывает удивление, возможно ли, чтобы человек так переменялся в короткое время, на это отвечает Менений Агриппа, хорошо знающий Марция: «Есть разница между червяком и бабочкой; а все же бабочка была червяком» (V, 4). Имманентное развитие изначально, с момента раскрытия занавеса, заложенных в характере возможностей под воздействием обстоятельств, внутренне ему чуждых, выступающих как внешняя враждебная среда, — таков закон шекспировской драмы.

Столь неправдоподобная для позднейшего восприятия мгновенность перехода в противоположное состояние и связана с тем, что в бурном трагическом действии развертывается то, что уже существовало в характере с самого начала как *потенциал трагического*. Перелом, происходящий в герое, — больше изменение состояния, чем содержания характера.

Отелло не может перестать быть полной и многосторонней личностью, но в существующих условиях он ею не может быть. В этом вся суть конфликта. Герой поэтому гибнет в результате крайнего напряжения всех сил души, всего ее богатства — такого напряжения, которое разрушительно и к которому вынуждают неблагоприятные для личности обстоятельства (воплощенные в образе Яго). Жизнь заставляет встать в подчинение к обстоятельствам, но Отелло должен в любых условиях остаться верен себе. Обстоятельства требуют от Отелло, чтобы он ревновал, превратился в героя аффекта, односторонней и узкой страсти. Когда Отелло не ищет доказательств, не проверяет фактов и все решает с первого сомненья, — он тем самым отказывается стать ревнивцем. Пребывавший до того в состоянии гармонического покоя, характер «взрывается», концентрируя в этой вспышке все свое сложное, многостороннее, универсальное содержание и тем отрицая насилие мира, который оказался враждебным и чуждым.

Можно ли, кажется, более противоположно вести себя, чем Тимон Афинский, весь мир зачисляющий к себе в друзья и в слепом благодушии не замечающий в людях никаких недостатков, и Тимон, называющий себя мизантропом и смертельным врагом человеческого рода? Но вот этот последний беседует в лесу с Анемантом, который, злорадствуя по поводу былой слепоты Тимона, самодовольно заявляет, что он, Анемант, никогда не был мотом и гордится этим. В ответ Тимон говорит, что гордится, что

¹⁰⁰ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 285.

и сейчас остался мотом, т. е. остался тем же, кем был прежде. Разговор Тимона с Апемантом представляет сопоставление двух характеров, из которых один в диаметрально контрастных проявлениях сохраняет единство и цельность личности, верность себе, другой же, при внешней последовательности всего поведения — ибо Апемант всегда, в любом слове и жесте заявлял себя мизантропом — никогда не был самостоятельной личностью.

Апемант обвиняет Тимона в неискренности и лицемерии. Он уверен, что Тимон разыгрывает мизантропа, что это поза, обусловленная положением, в котором он оказался. «Зачем тебе быть на меня похожим?» — спрашивает Апемант; он не видит логики в поступках Тимона. Логично было бы, считает он, если бы Тимон в своем новом положении стал сам льстецом, научившись от мира тому, что его сгубило и так отомстив миру; приспособиться к обстоятельствам он считает органичным для Тимона. Ибо он полагает, что доброта Тимона была следствием его богатства, что его характер и поведение определяются материальными обстоятельствами его жизни: «Не живи ты в нищете — ты снова стал бы мотом».

Сходную концепцию эволюции человека излагают сенаторы, являющиеся к Тимону после того, как стало известно, что он нашел в лесу золото. Человек не может быть всегда одним и тем же, рассуждает сенатор, понимая это таким образом: богатство, возвратившееся к Тимону, «может снова и прежний вид Тимону вернуть» (V, 1). Богатый Тимон снова станет прежним Тимоном, деньги формируют его, как и всех прочих. То же предполагал и Апемант. Но все они обманываются.

Тимон показывает Апеманту разницу между ними. Апемант — мизантроп поневоле, мизантропия — не проявление его личности. Из тягот своего положения он сделал себе профессию. Если б он не «родился собакой», с детства знал радости и мог бы ими пользоваться, он бы в них погряз, развратничал без меры.

Не родись ты худшим из людей,
Ты сделался б льстецом и негодяем.

(IV, 3)

Именно Апемант со своей «профессиональной» мизантропией — следствие обстоятельств. Он, как позднее сенаторы, по себе судит и о Тимоне, действия которого для него неожиданны и нелогичны.

Но лишь на близорукий взгляд характер Тимона изменяется вслед за изменением жизненных условий. Изменение условий объясняет, почему тот же характер проявляет себя иначе, даже совсем противоположным образом. Нищий, бежавший от людей, ищущий в диком лесу древесный корень себе на пропитание, Тимон остается мотом! Беспредельность филантропии прежнего Тимона предполагала и делала неизбежным в новых условиях такую безграничную мизантропию, какая непонятна «профессиональному» человеконенавистнику Апеманту. Прав Апемант, говоря: «Ненавидь ты раньше похожих на кизил проныр, ты теперь любил бы себя побольше» (IV, 3).

Таким образом, развитие действия в трагедии Шекспира состоит не только в том, что герой познает истинное лицо мира, но и в том, что раскрывается истинный характер самого героя. Чувство Отелло и Дездемоны, которое в экспозиции выступает под формой патриархальной верности обычаю, почему и может создаться впечатление, что перед нами эпические герои, раскрывает свою настоящую природу, выясняется как свободная страсть. Вспомним короля Лира: «Я правда хочу знать, кто я» (I, 4). Он впервые задумывается об этом, встретив неуважение со стороны дочерей. Развитие действия — это открытие *одновременное* и относительно мира, и относительно героя. И в этом соответствии героя миру: состояние мира

не является эпическим, и героя нельзя назвать эпическим героем. То и другое раскрывается в трагическом действии.

Из трагических персонажей Шекспира в Кориолане, может быть, наиболее остро дано это противоречие между индивидуалистическим сознанием как сущностью характера и патриархальной оболочкой, благодаря которой Кориолан так *похож* на лицо из героической эпопеи. Противоречие взрывается в третьем акте, в кульминации конфликта.

Но уже ранее ряд признаков обличает в Кае Марции лишь иллюзорно-эпического героя. Это прежде всего полное равнодушие к традиции и обычаю, проявляющееся уже в сцене чествования победителя Кориоли. Одна из типических для героического эпоса ситуаций, воспроизводящаяся в разных национальных эпопеях, — ситуация героя, разгневанного тем, что ему не оказаны полагающиеся почести (гнев Ахилла и его распря с Агамемноном, ссора Ильи Муромца, не приглашенного на шир, с князем Владимиром). Ахиллом и Ильей руководит при этом не субъективная обидчивость или личное честолюбие; они отстаивают свое достоинство *героя*. Кориолан же проявляет совсем не свойственную в такой ситуации эпическому герою скромность; его не интересует и тяготит ритуал чествования. Награду, как говорят о нем, он видит в своих деяниях и готов так провести всю жизнь (II, 2). Мать героя, выступающая в драме как хранительница патриархальной традиции, заявляет, что теперь Рим должен исполнить необходимое, т. е. почтить ее сына званием консула (II, 1). Но самого Марция это несколько не занимает.

Здесь уже намечено расхождение между Кориоланом и патриархально-патрицианским началом, воплощенным в Волумнии, — трещина, которая в коллизии третьего акта превратится в пропасть. Именно необходимость добиваться почестей ставит героя в такое положение, когда вскрывается как истинное лицо общества, и в том числе корыстно-классовое содержание самой выродившейся традиции, внутри которой разгорается борьба сословных интересов, — так и истинное лицо Марция, для которого главное — не изменить себе, остаться верным своей натуре, чтобы никогда не сказали о нем, «что стал не тем, чем был я прежде» (IV, 1)¹⁰¹.

Выполняя унижительный для него обычай выпрашивания голосов, Кориолан произносит филиппику против *обычая* как такового, узды, стесняющей, сковывающей силы человека, мешающей проявиться «истине»:

Таков обычай!

Но если будем делать мы все то,
Что нам велит обычай, — пыль веков
Горой все выше будет громоздиться,
И истина сокроется за ней.

(II, 3)

Решительный разрыв с патриархальной традицией, служащей ныне сословно-аристократическим интересам, происходит во 2-й сцене третьего акта. Здесь на первом плане столкновение Марция с матерью. В отличие от сенаторов, для Волумнии субъективно древние обычаи все еще исполнены принадлежавшего им некогда высокого общественного смысла; она не видит классово-эгоистических целей, в которых используется обычай таким, например, представителем патрициата, как Менений Агриппа. Волумния — идеальная римлянка в старом, героическом смысле этого слова; будь она женой Геркулеса, она совершила бы шесть из его подвигов (IV, 1). И вот Кориолан поражен, что мать порицает его неуступчивость и неполитичность.

По-твоему, своей природе должен
Я изменить. Скажи, чтоб я остался
Таким, каким я создан.

¹⁰¹ «Кориолан» цитируется в переводе под редакцией А. А. Смирнова.

Мать объясняет ему, что в интересах общего блага (в такой архаической форме ей представляются интересы патрициев) он должен притворяться, в этом нет ущерба для чести, это будет «в согласье с доблестью»: ведь не гнушается же он военной хитростью в битве с врагом. Это уподобление, переносящее тактику борьбы с внешним противником в область гражданской жизни города, выдает всю призрачность того общего интереса, от имени которого субъективно искренне действует Волумния.

И Кориолан инстинктивно чувствует это, сопротивляясь императивам матери. Решающее для Волумнии, что, ей кажется, кладет конец всем спорам: «Он должен — стало быть, и сделает». Но это совсем не бесспорный тезис для Кориолана и не производит на него должного впечатления. Для него бесспорно другое: следовать своему характеру и не знать иного, лежащего вне его индивидуальности, долга. Повиниться? — восклицает он. — «Я не мог бы пред богами», — заявление кощунственное с точки зрения старой доблести (еще раньше о нем говорили, что он в гневе богов не пощадит. I, 2). Наконец, пораженная необъяснимым упорством сына, Волумния произносит знаменательные слова:

Поступай,

· Как хочешь. Мужество свое всосал
Ты с молоком моим, по эту гордость
Ты сам добыл себе.

Это совершенно то же, что говорит Брабанцио о Дездемоне: «откуда что взялось?» Свобода поступка Дездемоны и то, что называют гордостью Кориолана, — того же происхождения; источник этого всего — в воздухе, в атмосфере распада вековых отношений. Разрыв связи времен проступает через этот разлад поколений, отцов и детей. Мать отказывается признать своими непонятные ей качества сына, — и она права: *он сам добыл их себе*. До времени Марций казался окружающим, и матери, и себе самому воплощением патриархальной героической доблести, которое передалось ему с молоком матери, гордой и суровой римлянки. Но вот конфликтная ситуация выявила в характере героя нечто, имеющее иное происхождение, не обусловленное традицией, в которой герой был воспитан. Постепенно становится ясным, что это и есть главное в герое, который выступает, таким образом, *творцом самого себя* (как он сам говорит о себе, V, 3) — что и характерно для концепции личности у Шекспира.

Характерная для всех великих шекспировских трагедий коллизия обнаруживается и в «Кориолане»: против героя, воплощающего начало свободной личности, смыкаются силы, этому началу враждебные. В «Кориолане», это, с одной стороны, трибуны Сициний и Брут, представляющие нарождающийся буржуазный интерес (речь идет, конечно, не об исторической римской действительности, а о содержании образов, порожденных эпохой Шекспира), с другой — родовая патрицианская аристократия. Как везде у Шекспира, в единый комплекс сплетаются тенденции как прошлого, так и угаданные тенденции будущего, ограничивающие человеческую личность. При этом аристократия стремится приспособиться к новой экономической ситуации, трибуны же несколько раз демагогически апеллируют к старинным правам народа.

В условиях этой классовой действительности Кориолан выступает как *личность*. Ведущий мотив поведения героя многократно формулируется в тексте драмы как им самим, так и другими лицами: «Во всем я постоянен» (I, 1); «Своей природе должен я изменить?» (III, 2); «Свой дух за все дары не обуздаю» (III, 3); «Но неизменен он — таков уж по природе», — говорит о своем сопернике Авфидий (IV, 7). И он же говорит Кориолану: «Да, верен ты себе» (V, 2).

В этом и состоит его «гордость», о которой говорят уже в первых строках трагедии. Это качество Кориолана принимают за тщеславие, спесь.

стропчивость, надменность. Непонимание обоими враждующими лагерями натуры Кориолана, находящегося вне борьбы частных интересов, — вот что отражают эти оценки. С одной стороны, трибуны не могут понять, как это Марций, при его гордости, готов подчиниться Коминию (I, 1). С другой стороны, после победы под Кориоли Менений заявляет, что теперь у Марция еще больше причин гордиться (II, 1). Но Кориолан, напротив, остается равнодушен к воздаваемому ему почету, смущен и раздосадован им и старается преуменьшить свои заслуги.

Аристократы и трибуны разное оценивают характер Кориолана; но и та и другая группа, оценивая его со своей узкой точки зрения, точки зрения частного интереса, не способна оценить подлинную природу «надменности» героя.

Правда, дважды на протяжении трагедии по поводу «гордости» Кориолана высказываются пронизательные суждения, и оба раза — лицами из народа. Нельзя, говорит один из горожан, считать пороком Марция то, что он не может изменить своей природе (I, 1). В другой раз, когда Кориолана обвиняют, что он насмеялся, говоря с народом, на это следует возражение, что он не насмеялся, а просто привык так говорить (II, 3).

Поведение Кориолана после изгнания также не дает оснований говорить о нем как герое гордости. Кориоланом не овладевает аффект гордости: предводительствуя идущими на Рим вольсками, он во всем слушается Авфиция, согласовывает с ним каждое свое решение и даже отказывается наедине принимать посланников Рима.

Гордость Кориолана, таким образом, заключается в том, что он не знает иных мотивов и стимулов, кроме верности своей природе. Индивидуализм — сущность его характера, но он, конечно, не имеет ничего общего с индивидуализмом частного человека буржуазного общества. В этом вся специфичность шекспировских характеров: они — личности, и это главное в них, но они не частные индивиды. Субъективное, личное — пружина их действий, но в этом всецело личном нет ничего частного. Кориолану ничего не нужно для себя; он говорит о тех, «кому милей отчизна самого себя» (I, 8), — сам он именно таков. Судьба Рима является единственной его мыслью и заботой, единственным содержанием его личности.

И все же это не эпический герой; мало того, это герой противоположного склада, нежели эпический. Нерасчлененность, тождество, совпадение, слитность общего и личного в Кориолане принципиально иного качества, чем в герое эпоса: это тождество под знаком личного, с ударением на личное.

Единственным содержанием личности Кориолана является Рим, но и Рима другого не может быть для него, кроме того образа, который заполняет его душу. И это второе оказывается в его поведении решающим. Рим для него существует лишь постольку, поскольку он согласуется с идеей Рима, воплощенной в Марции, живущей в нем. Поэтому, пренебрегая чем-либо для себя, он тем не менее не может в разговоре с матерью согласиться обуздать себя, совершить насилие над собой, изменить себе — ради Рима, как утверждает Волумния. Именно потому, что вся личность Кориолана наполнена Римом, он, слушая доводы матери и чувствуя, что веления натуры им противостоят, оказывается способен опутить — не зная того — призрачность этого «ради Рима» Волумнии. Индивидуализм Кориолана выступает как безошибочный определитель социального лицемерия. В сцене с матерью и сенаторами Кориолан противопоставляет свою индивидуальную волю — «общему благу», утверждаемому Волумнией; «ради Рима» он не пойдет на отказ от себя, ибо это для него наихудшая измена Риму. Так благодаря именно своему индивидуализму Кориолан приходит к инстинктивному разграничению идеального и реального Рима — «отчизны зараженной», как он скажет позднее.

Кориолан, изгнанный из Рима, уходит со словами: «Я — изгоняю вас; живите здесь» (III, 3)¹⁰². Свою настоящую родину, тот Рим, которому только и призвано служить его индивидуально — свободное поведение, Кориолан уносит в себе. Этот идеальный Рим, живущий в его душе, как бы изгоняет таким образом своих недостойных членов, осквернивших его эгоистическими интересами. Уходя, Кориолан оставляет *территорию*: «живите здесь» — а он всегда был патриотом Рима как субстанции, а не территории.

Теперь можно понять отношения Кориолана и народа, установить действительное объективное значение этой коллизии в трагедии. Именно по этой линии «Кориолан» подвергся наибольшему искажениям в буржуазной критике, где утвердился тезис об аристократически-презрительном отношении к народу, выраженном Шекспиром в этой драме через образ ее главного героя. Конфликт Кориолана и народа оказывался основным конфликтом трагедии.

Между тем это лишь на поверхности так, — и эту-то поверхность, внешнюю сторону конфликта буржуазная критика пытается выдать за его существо. Народ и Кориолан, как будто выступающие основными антагонистами, на самом деле являются двумя силами внутренне родственными и близкими.

Прежде всего, их связывает единство положения в обществе, охваченном классовой борьбой. И народ, и герой — в тисках борьбы одинаково чуждых и враждебных им — как Кориолану, так и простым гражданам — интересов. И Кориолан, и народ обмануты в этой борьбе, и Кориолана, и плебс враждующие группы — патриции и трибуны — стремятся использовать в эгоистических целях. Аристократы презирают народ, трибуны используют его в своих интересах, также его презирая, проводя по отношению к нему политику демагогии, заигрывая с ним и его обманывая. С другой стороны, трибуны травят Кориолана, используя для этого городские низы, патриции же хотят заставить его служить своим целям, подобно тому, как трибуны заставляют служить своим целям народ.

Кориолан и народ как силы разъединенные, отчужденные, субъективно друг друга не понимающие, но *объективно* — по положению в обществе и устремлению деятельности — родственные и близкие; и против них, на другом полюсе — силы частного интереса, равно враждебные герою и народу. Такова истинная коллизия, настоящий глубокий конфликт этой трагедии, самой демократической у Шекспира, — хотя в буржуазной критике и установилась традиция трактовать ее как наиболее антидемократическую, демофобскую.

Трибуны вовсе не выразители действительных интересов народа; с другой стороны, это только иллюзия, исчезающая в ходе действия, что Кориолан и патрициат — одно и то же. Марций как будто презирает плебеев сильнее, чем патриции, разговаривает с ними гораздо более резко и грубо. Но аристократы презирают подлую чернь (басня Менения Агриппы о членах тела), Кориолан — плохих граждан. Аристократизм Агриппы Кориолану не свойствен. Он говорит Бруту, что готов любить народ, когда того он стоит (II, 2). После битвы в Кориолах он просит позаботиться об одном бедняке, часто дававшем ему приют (I, 9) — один этот штрих отделяет его от Менения и прочих патрициев.

Интересы как Кориолана, так и народа (взятого как единое тело) — не частные, а общие. В этом и герой, и народ противостоят патрициям и трибунам. Только у Кориолана этот общий интерес носит уже в значительной степени чисто идеальный характер, у народа — это вполне реальные, практические, материальные нужды («Кориолан», поздняя трагедия Шек-

¹⁰² Этот монолог Кориолана будет цитировать Байрон, навсегда покидающий родину, изгнанный из нее английским «обществом» (см. А. А. Елистратова. Байрон. М., 1956, стр. 97).

спира, приближается таким образом к коллизии «Дон Кихота» Сервантеса; Л. Пинский говорит о Кориолане как «трагическом Дон Кихоте»¹⁰³. По существу же все, что делает Кориолан, он делает для народа, ибо лично ему ничего, даже славы, не нужно.

Но Кориолан перестал понимать истинные нужды народа, и народ так же не понимает героя. Они трагически разведены, и активные силы классовой борьбы всеми средствами этот разрыв углубляют, натравливая героя и плебеи друг на друга. На поверхности конфликта они поэтому выступают в открытом антагонизме. Две силы внутренне близкие друг другу противостоят. «Что такое город, как не народ?.. Народ есть город» (III, 1) — это одна из главных мыслей трагедии, основа ее содержания. Но Кориолану эта мысль непонятна, он считает себя опорой города, да и город для него — то, что согласуется с его идеей города. И он также прав, как и народ прав, и это подтверждается, когда город остается без Кориолана. Так силы, в героическом эпосе выступавшие как основа общества, но не в качестве двух отдельных сил, а слитые в единый образ — народ и героическая личность, — в условиях всеобщего распада патриархальных связей оказываются разделенными и теряют пути друг к другу. Народ и Кориолан нуждаются друг в друге — народу нужен хороший руководитель, герою — реальная прочная основа деятельности; но прошли времена, когда они составляли одно целое. Кориолан и народ поэтому *виновны* друг перед другом — Кориолан жесток к нуждам бедняков, народ изгоняет своего лучшего гражданина.

Кориолан уходит из Рима и становится изменником *этого*, разьедаемого классовыми противоречиями, города, «отчины зараженной». По интересно, что и исторической судьбе народа уже возникала подобная ситуация: в 495 г. до н. э., за несколько лет до происходящих событий, плебеи уходили из Рима на священную гору, — и упоминание об этом есть в трагедии.

Внутренняя связь личного и народного осуществляется не в форме их соединения, совпадения, слияния, как в эпосе, и не в форме прямого служения героя народу, как в последующей литературе. Наоборот, мы видим трагическую разобщенность личности и народа. Связь эта осуществляется в форме «конгенальности» героя и народа, по точному определению Л. Пинского¹⁰⁴.

Итак, героичность, всеобщность интересов, свобода поведения — все это роднит шекспировского и эпического героя, отъединяя их от позднейшей литературы. Но в трагическом характере Шекспира мы находим не только близость эпосу, но и противоположность ему. Литература Ренессанса дает принципиально новый тип художественного характера. Это новый этап развития образа человека по сравнению с героем эпоса и древней трагедии. Меняется акцент в том единстве противоречий — общего и индивидуального, — которое и в эпосе, и в трагедии Шекспира выступает в виде тождества. В шекспировском персонаже его личное и *есть* его гражданский долг и общечеловеческая задача, а не наоборот. Но это личное не есть частное, выступает как эпохальное, всемирно-историческое, естественное, общечеловеческое. Такая форма художественного характера — отражение эпохи, о которой писал Энгельс, что она нуждалась в титанах и которая породила «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»¹⁰⁵. Так и характеры, создаваемые литературой этой эпохи. Ни следа ограниченности *частными* целями нет в шекспировских трагических *личностях*.

¹⁰³ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 278.

¹⁰⁴ Там же, стр. 282.

¹⁰⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

Даже те персонажи, в облике которых индивидуализм принимает отчетливые очертания буржуазного индивидуализма, не выступают носителями частного интереса. Такое изображение соответствует эпохе, когда буржуазный интерес не развился еще «в особый интерес особого класса»¹⁰⁶. Возьмем такую характерную фигуру, как Шейлок: не соображения выгоды, не корысть оказываются в конечном счете самым глубоким основанием его тяжбы с Антонио. Начинает ее Шейлок как грязный стяжатель, но затем идеальный мотив — месть за поруганный народ — становится для него главным содержанием дела, и во имя этой священной мести он ведет против Антонио убыточный процесс. Шейлок вырастает в трагическую фигуру, рядом с которой мелки и заурядны добропорядочные венециане, не имеющие столь возвышенной цели.

А Яго? А. В. Луначарский показал, разбирая сцену, где Яго излагает мотивы своей ненависти к Отелло, «что они нужны не для того, чтобы действительно мотивировать поведение Яго, а для того чтобы показать, что Яго сам не знает мотивов своего поведения»¹⁰⁷. Разнообразные конкретные поводы — обида обойденного по службе лейтенанта, намек на чувство к Дездемоне, подозрение на связь Эмилии с генералом — конечно, ничего не объясняют; Яго сам путается в этих доводах, ибо его истинным мотивом не является какой-либо вполне конкретный и ясный, частный мотив¹⁰⁸. Корень всего — в *характере* Яго, его неудержимой страсти играть судьбами людей и своей собственной судьбой, распорядиться собой и миром по своему усмотрению.

Такие виртуозы зла, как Яго и Эдмунд, предстают философами, для которых зло, ими творимое, — самоцель, всякие же конкретные и определенные цели — случайны. Вспомним монолог Яго в конце первого акта: в его уста — в уста Яго! — вложена здесь мощная идея, что человек — творец самого себя, «быть такими или другими зависит от нас», «каждый из нас — сад, а садовник в нем — воля» — идея, концентрирующая самое существо ренессансной проблематики, ренессансной концепции личности, идея, воплощенная в личностях Отелло и Яго совершенно отличным образом, но несомненно, объясняющая как тот, так и другой характер.

Речь идет, разумеется, не о том, что Шекспир апологетически относится ко всякому индивидуализму и всякой форме свободного развития личности. Такой апологетики нет у Шекспира, с ужасом рисуящего свободные личности типа Эдмунда и Яго. Речь идет не о позитивном герое Шекспира, а о *типе художественного характера*, принципе характеристики, сформированном противоречиями эпохи и воплощающемся в образах положительных и отрицательных, в Отелло и Яго. Самый антагонизм этих образов — выражение противоречивости идеи индивидуальной свободы в литературе Ренессанса. Но именно эта идея, мысль, так горестно высказанная Отелло в финале трагедии: «Кто управляет собственной судьбой?» (V, 2), — является художественным фокусом, собирающим сущность различных шекспировских образов, углом зрения, под которым рассматриваются разные типы человеческого поведения.

Общая атмосфера трагического проникает поэтому и Ричарда III, Макбета, Яго, Эдмунда. Шекспир выводит отрицательные, но *трагические* характеры¹⁰⁹.

¹⁰⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 47.

¹⁰⁷ А. В. Луначарский и др. Статьи о литературе. М., Гослитиздат, 1957, стр. 521.

¹⁰⁸ «Мотивов много, но все они неясны, — замечает об этом Толстой. — В повелле же мотив один, простой, ясный: страстная любовь к Дездемоне, перешедшая в ненависть к ней и к Отелло после того, как она предпочла ему мавра и решительно оттолкнула его» («Л. Н. Толстой о литературе», стр. 541).

¹⁰⁹ По замечанию А. Смирнова о Ричарде III, этот герой — «один из «титанов» Возрождения, хотя титанизм его и направлен на зло, тогда как все остальные персонажи — представители увядающего феодального средневековья» (В. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 609, комментарии).

Кроме того, самая проблема положительного и отрицательного, добра и зла встает как *проблема*, в противоположность отчетливой нравственной регламентации средневековья. Такими ясными и простыми моральными понятиями владеют, например, Макдуф и Малькольм, говорящие о злодеяниях Макбета: «Хотя б все злое притворилось благом, благое живо» (IV, 3). Для Малькольма злое и доброе ясно различимы, традиция дает для этого верный критерий. Узурпация престола — страшное преступление, поэтому и Макбет просто предатель, злодей, тиран.

Но ведь мы уже в первых строках трагедии провозгласили нечто гораздо более сложное: «зло — в добре, добро во зле» (Fair is foul and foul is fair). И диалектическая шекспировская трактовка характера, в том числе характера Макбета, пожалуй, более соответствует этой мысли, чем прямолинейному разграничению черного и белого в словах Малькольма. Дело в том, что Макбет несет в своем характере иные, новые закономерности, выражая своими действиями процесс освобождения от морали, который в эти времена идет рука об руку с процессом освобождения личности. Честолюбие и «властолюбие» Макбета есть проявление нового сознания своего права занимать положение, соответственное своим личным качествам. Узурпация Макбета — *личная* акция, выступающая в форме обычной для средневекового мира борьбы за престол. Макбет — *только* узурпатор лишь с ограниченной точки зрения Дункана и Макдуфа.

Несовпадение формы и сущности ясно выступает в Ричарде III. Борьба за власть как будто — содержание его деятельности. Но это лишь видимость, не объясняющая титанической мощи образа. В последнем своем сражении, в критический миг Ричард кричит: «Коня, коня! Венец мой за коня», — с легкостью отказываясь от того, что, как казалось, было его единственной целью — ради чего-то иного, что и является подлинным смыслом всех его авантур. В этой же сцене Ричард говорит:

... жизнь свою поставил я и буду
Стоять, покуда кончится игра.¹¹⁰
(V, 4)

Игрой и является вся жизнь Глостера-Ричарда III. Это грандиозный и рискованный эксперимент, испытание возможностей свободного сознания и воли, объявляющей кулак совестью и законом — меч. Королевский венец, престол — лишь точки приложения этой освободившейся силы, материал эксперимента, а не цель сама по себе. В «Генрихе VI» еще может сначала казаться, что достижение власти для дома Йорков является конкретной задачей, вдохновляющей Глостера. Но уже здесь появляется иная мотивация, развитая в «Ричарде III» и сообщившая здесь герою трагическую монументальность: не достижение определенной практической цели, а нечто *сверхличное* как универсальная задача личности Глостера.

Знаменитая сцена с леди Анной — ярчайший пример образа действий Глостера. «Кто обольщал когда-нибудь так женщин?» Героем владеет упоение победой, одержанной в максимально трудных условиях.

Против меня был бог, и суд, и совесть,
И не было друзей, чтоб мне помочь.
Один лишь дьявол да притворный вид.
Мир — и ничто. И все ж она моя.

(I, 2)

Глостеру нужно наибольшее торжество и для этого — такая ситуация, когда бы все враждебные обстоятельства сконцентрировались против него. Он намеренно такую ситуацию *создает*. Он, убивший мужа и отца Анны, овладевает ею «в час горшей злобы», у гроба любимого супруга.

¹¹⁰ «Ричард III» цитируется в переводе А. Радловой.

Как и Макбет, Ричард гибнет, *никем* в трагедии не понятый верно. До поры он казался прямым и честным солдатом старого закала (в эту маску рядятся и Эдмунд и Яго), затем — исчадием ада, воплощением дьявольских сил (вспомним, как Бранбанцо обвиняет Отелло в колдовстве). «Божьим врагом» называет Ричарда в заключительном акте Ричмонд, как будто вынося окончательную оценку «злодею». Но, конечно, эта квалификация не совпадает с истинным характером героя, как он дан в трагедии.

Отелло в последней сцене ищет у Яго копыта, но догадывается, что «наверно, сказки». Сам Яго, который непрочь перед самим собой щегольнуть «чертовщинкой», вместе с тем заявляет решительно: «Мы действуем умом, а не колдуем» (II, 3).

Физическое безобразие, присущее Глостеру от рождения, воспринимается людьми как адский знак, предопределение: человек этот родился, помеченный дьяволом, и поэтому *должен был* совершить свои преступления. Каждое новое злодейство подтверждает эту предназначенность. Так объясняют поступки Глостера король Генрих VI в хронике, королева Маргарита, его собственная мать, Елизавета, Ричмонд. «С зубами ты родился в знак того, что в мир пришел, чтобы терзать людей». Глостер же высказывает собственную трактовку странных обстоятельств своего рождения. Он пришел на свет вперед ногами, но разве ему не надлежало спешить, чтобы сгубить того, кто лежит у его ног пораженный только что его рукой? Он злорадно сылается на предопределенность, но сама интонация этого заявления, активная готовность следовать «предначертанному» говорит о другом: Глостер не послушное орудие адских сил, их земное воплощение (каким его видят другие, неспособные понять, что за сила его ведет). В ответ на слова Генриха, что Глостер был назначен дьяволом убивать, следует издевательское — убивая Генриха — «Мне суждено и это было также».

Уродство действительно предопределило судьбу Глостера, но совсем иначе, чем представляют все. Все должно быть перевернуто. Случайность рождения, сделав уродом, выбросила его из мира и предоставила себе. Глостеру недоступны знакомые другим радости, его нельзя любить. В первом монологе, открывающем «Ричарда III», герой противопоставляет себя пышному болтливому веку. Врожденное безобразие лишило его всех радостей и поставило обособленно: «Нет братьев у меня — несхож я с ними... Один я». Благодаря случайности рождения он выпал из привычных связей, и в нем пробудилось личное сознание. Глостером движет это чувство одиночества, выброшенности из мира, предоставленности своим силам и желание испытать их в этих неблагоприятных условиях. «Меня природа живая согнула», — это вызывает желание померяться силами с самой природой. В сцене с леди Анной против него — природа (он хром и горбат, покойник был красив и юн), «бог и суд, и совесть», — и все это *концентрируется и сгущается против себя самим Глостером*, чтобы победить единственно силою своей личности.

Ничего сверхъестественного, понимаемого как потустороннее, божественное или дьявольское, нет, таким образом, в трагических характерах Шекспира. Роль ведьм в отношении Макбета — совсем не та, что роль богов относительно героев в гомеровской эпике.

И все же характер Ричарда III оставляет впечатление сверхъестественности. Толстой не остановился на сцене с Анной, но он мог бы сказать, что это неестественная и неправдоподобная сцена, — и был бы прав с точки зрения литературы своего времени. Толстой и считал, что шекспировские лица «поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно»¹¹¹. По нашим сегодняшним представлениям о

¹¹¹ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 533.

человеческом характере мгновенный перелом в отношении Анны к убийце мужа совершенно необъясним и немотивирован, даже просто невозможен. Не доводы разума, не любовь, не вынужденные обстоятельства влекут Анну к Глостеру, ее увлекает мрачное обаяние его личности. Позднее та же гипнотическая сила, исходящая от героя, заставляет сдаться королеву Елизавету, дети которой убиты Ричардом. Это «неправдоподобно», но характер героя находится за пределами современного понимания правдоподобия чувств и поступков. Он крупнее — и в этом смысле еще *фантастичнее* — обычного, среднего, частного человека. В нем заложено нечто «сказочное», демоническое, «дьявольское» (но отнюдь не в христианском понимании), что действует на окружающих и что не выводимо прямо из конкретных обстоятельств момента.

Демоническую масштабность эту интересно обосновывает леди Макбет, возражая колеблющемуся мужу, которому кажется, что задуманное дело — сверх человеческих сил. «Чтоб выше стать, чем были вы, вам должно быть выше человека» (I, 6). Прекрасное объяснение, и очень точное! Чтобы перестать быть клеточкой средневековой организации, частичей старого мира, человек должен стать *выше человека*, демоном или героем, — пока он не сделается частичей уже нового общества, буржуазным частичным индивидуумом.

Корень всего — в общей специфике шекспировского человека: он всецело личность, но не частный человек. Характерам поэтому сообщается, в отрицательных образах демоническое, в позитивных — героическое освещение. Шекспировский характер уже «человек» — переживания Отелло, Гамлета, Лира близки современному зрителю и читателю — и вместе с тем еще «герой»; это не герой древнего эпоса, индивидуальностью которого было героическое, но это и не человек литературы развитого реализма. «Сорок тысяч братьев» поэтому не преувеличение, а естественная для Гамлета мера чувства, соизмеримая масштабу его личности. Для Толстого же — «у Шекспира все преувеличено»¹¹², неправдоподобно, немотивировано, и Толстой предпочитает старые драмы и хроники, использованные Шекспиром в качестве материала, где узкие, конкретные, ограниченные мотивировки *напоминают* способ мотивирования и поведения лиц в литературе XIX столетия (хотя, конечно, внешне напоминают; на деле именно Шекспир открыл новую художественную эпоху, внутри которой в результате органического развития сформировался и характерный для современного реализма тип соотношения характеров и обстоятельств).

Толстой, например, находит, что герои Шекспира произносят свои речи «совершенно некстати», и автор «нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи»¹¹³.

В этом замечании опять уловлена действительная черта шекспировского способа характеристики. Действительно, речи шекспировского героя будучи вызваны каким-нибудь конкретным поводом, обычно отходят далеко от него и позднему взгляду могут представиться «речью некстати».

Характер шекспировского героя личный и субъективный — и в этом его противоположность эпическому герою, и вместе с тем не частный — и в этом родственность эпосу и античной трагедии и противоположность позднему роману.

Всеобщностью характеры Шекспира близки эпосу и античности: как там, так и здесь образ отдельного человека способен воплотить «общее состояние мира», но шекспировский человек, в противоположность античной драме, выражает его как личность и характер, своим субъективным действием *создавая ситуацию* и выделяясь резко из мира отношений, от кото-

¹¹² «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 546.

¹¹³ Там же, стр. 542—543.

рых он хочет быть свободным. То, что в схожем положении оказываются Гамлет и Лаэрт, генерализует действие, создает картину общего состояния мира, но то, что в сходных обстоятельствах Лаэрт и Гамлет ведут себя различно, выделяет и обособляет Гамлета как основное трагическое лицо. Судьба Тимона и Алкивиада и родственна, и отлична (их разговор в лесу и финал трагедии). Банко вместе с Макбетом слышал ведьм; в трагедии есть момент, показывающий, что душа Банко тоже смущена пророчеством:

И если для тебя, Макбет, все верно,
Ведь так же верно мне могли вещать,
Надеяться могу я... Но, довольно!

(III, 1)

Опасные мысли зашевелились и в сознании Банко; он в эту минуту словно начинает видеть тот моральный порог, который переступил Макбет. Но он сейчас же останавливает себя; в этой ситуации его больше всего заботит, не потерять бы честь, ее стараясь приумножить, как сохранить приращу верной и дух свободным.

Состояние мира (распад вековых связей) — общая для всех лиц трагедии атмосфера, воздух, который вдыхают *все*; но оно не предопределяет поведения *каждого*. Состояние мира создает предпосылку действия, но само действие создается индивидуальным характером трагического героя, характером, в котором личное равно эпохальному.

В героическом эпосе и античной трагедии действующие герои неотличны от общего целого, можно сказать, равны ему. Героический характер Эдипа является как следствие его *судьбы*: в подобной ситуации, на месте Эдипа каждый вел бы себя подобным образом. Поэтому Эдип или Роланд во французском эпосе в значительной мере случайны как главные герои. В известном смысле ситуация здесь создает характер. Об этом уже говорилось выше.

У Шекспира обратное соотношение: в одинаковой ситуации (состояние мира) разные люди ведут себя по-разному, и это различие в поведении можно объяснить только *характерами* Гамлета и Лаэрта. Главный герой никак не случаен; он выделяется своим особенным характером, самостоятельным поступком, необходимость которого заключена в его субъекте.

В записных книжках Юрия Олеша приводится его разговор с артистом Ливановым. «Его умные мысли о Гамлете. Говорит, — я ведь пять лет работал над этой ролью!

— Возьми Лаэрта, Полония... Какие сами по себе величественные фигуры! А перед Гамлетом они ничто!

— Величественные?

Совершенно правильно он мне ответил, что Полоний вовсе не комический персонаж, ограниченно-льстящий, подслушивающий и т. п. Его любил, надо помнить, покойный король. Что касается Лаэрта, то это по крайней мере Сид.

— А перед Гамлетом — фат! Не больше как фат! А Горацио? Ведь это Эразм Роттердамский! И Гамлет учит его! Вот кто он такой, насколько он выше всех!»¹¹⁴

Здесь интересно высказано ощущение исключительности личности Гамлета, его обособленное положение как характера в трагедии. Уподобление Лаэрта Сиду сразу создает чувство исторической связи между образами Шекспира и рыцарским эпосом. Эта связь и соотношение в снятом виде даны в соотношении образов трагедии Шекспира: сорок тысяч братьев (вспомним еще раз этот образ) — такова дистанция — *историческая* дистанция! — отделяющая нового человека от рыцаря. Это вовсе не количественная мера: число названо от невозможности выразить полное отли-

¹¹⁴ Ю. О л е ш а. Избр. соч. М., Гослитиздат, 1956, стр. 481.

чие по *качеству* отношения к Офелии Гамлета и Лаэрта. На что ты в честь ее способен? — в отчаянии спрашивает Гамлет.

Я знать хочу, на что бы ты пустился?
Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал?
Пил уксус? Крокодилов ел? Всё это
Могу и я. Ты слезы лить пришел?
В могилу прыгать мне на посмеянье?
Живьем зарытым быть? Могу и я.
Ты врал про горы? Миллионы акров
Нам на курган, чтоб солнце верх сожгло
И в бородавку превратилась Осса!
Ты думал глоткой взять? Могу и я.

(V, 1)

Историческая емкость и широта всего творчества Шекспира просматриваются в этой потрясающей сцене; столкновение эпох наполняет этот маленький отрывок из драмы. Несомненная и горячая любовь Лаэрта к сестре не может проявиться иначе, как в определенных традиционных формах выражения. Важнее всего, что Лаэрт не только выражает чувство, *но и чувствует* в этих формах. Но что все это для Гамлета? — «Слова, слова, слова». Все это мог бы и Гамлет, но это не имеет *никакого отношения* к его чувству. Как передать его, чтобы быть понятым? Невозможно, Гамлет обречен на полное одиночество в этом мире. А между тем, ему хотелось бы быть понятым Лаэртом, которого он уважает и ушной прямоте которого завидует. Ибо Гамлет, оторвавшийся от века, уже духовно независимый от его влияния, продолжает осмыслять себя в понятиях века. Он примеряет себя к Лаэрту, Фортинбрасу, солдатам фортинбрасова войска, актеру, читающему о Гекубе, — и укоряет себя в бездействии и слабости. Он чувствует, что не может быть понят этими людьми, в которых он видит старую рыцарскую доблесть, отсюда его отчаяние в сцене похорон Офелии. Гамлет разделяет таким образом участь прочих трагических героев Шекспира, в облике которых форма не совпадает с сущностью.

Замечательно, что Гамлет противопоставляет себя Гераклу (в то время, как Саксон Грамматик своего богатыря-Амлета прямо уподоблял Гераклу), отграничиваясь, таким образом, от эпического героя и эпических времен (новый король так схож с покойным, «как я с Гераклом», I, 2; историческое чувство Гамлета — в этом парном соотношении), причем противопоставление это Гамлет делает в укор себе. Однако в другом месте он уже уподобляет себя Геркулесу (V, 1) как герой, который должен «встретить с оружием море бед». Так еще раз текст великой трагедии даже своими деталями определяет своеобразие и историческую неповторимость шекспировских личностей как личностей и героев вместе — героев, но не героев эпоса, личностей, но не частичных личностей гражданского общества.

Горацио — Эразм: не вспоминается ли при этом: «Горацио, в мире много кой-чего, что вашей философии не снилось». Шекспир не создает типов ограниченной или даже определенной человеческой деятельности (люди эти, говорит Энгельс о титанах Возрождения, не были еще рабами разделения труда). О своем отце Гамлет говорит, что он был во всем человек — но, пожалуй, эти слова характеризуют больше самого Гамлета, чем старото короля. Последний, конечно, вдохновлялся не тем, чтобы быть во всем *человеком*, но чтобы быть добрым и справедливым *королем* (как и вспоминает о нем Горацио: «краса-король». на что Гамлет отвечает своей репликой о человеке). Гамлет здесь идеализирует патриархальное прошлое; себя он хотел понять, исходя из прежних представлений, а старое оценивает в понятиях новой мысли. Так все вокруг, и сам герой, пронизано противоречием видимости и содержания. Сама проблема *человека* — явление

нового сознания, живущего в Гамлете, и поэтому его фраза о короле говорит прежде всего о собственном его взгляде на жизнь.

Конкретная сфера деятельности шекспировского героя обычно — не главное для понимания его характера (в этом отношении герой прежней литературы имел более определенные черты «богатыря» или «рыцаря» — характерные образные «маски», о которых говорилось выше). Это может быть только воин (Кориолап) или только любовник (Ромео и Джульетта) или любовник и воин вместе (Отелло) — в любой такой частной и ограниченной, казалось бы, сфере герой проявляет себя универсально. Замечательный пример представляет «Антоний и Клеопатра». Здесь, как хорошо показано в работе Л. Пинского, ни на минуту не возникает коллизия воинского долга и любви к Клеопатре в душе Антония — любимая коллизия классицистической драмы. Антоний выступает и как полководец, и как возлюбленный Клеопатры, но в том и другом качестве остается полным и цельным характером. Любовь для Антония «равна Риму», «и трагедия являет только ряд переходов от Клеопатры к Риму и наоборот»¹¹⁵.

И мысль Гамлета, деятельность сознания, выступающая как сфера проявления этого характера, не есть всего лишь частная сфера, ничего мечтательного и книжного нет в этой мысли. Мысль, ум — отличающие Гамлета качества — синонимы свободы характера, личного отношения к жизни.

Вместе с тем, именно в «Гамлете» содержится предвестие противоречия, которое разовьется в дальнейшем: между теорией и практикой, сознанием отдельного человека и возможностями действия в «гражданском» буржуазном обществе. Сознание Гамлета вбирает весь мир в себя, но оно не может, как понимает из всех героев Шекспира один Гамлет, его изменить. Выше было сказано, что по сравнению с мнимой действительностью людей типа Лаэрта Гамлет активен подлинно; но это уже *только* активность в мысли, без практического действия, доступного Лаэрту и Фортинбрасу. Поэтому, оглядываясь на Лаэрта, Гамлет и не понимает себя и понимает слишком хорошо, его мысль в это время и зависит от прошлого и обгоняет свою эпоху, прозревает будущее далеко вперед.

Синкретизм шекспировских характеров — их свойство как исторической стадии в развитии образа человека. Они синкретичны по отношению к литературе будущего. В них заложено и живет в скрытом виде многообразие противоречивых сторон, которые в последующем литературном развитии будут обособляться в самостоятельные типы и характеры. Противоречия будут оформляться и выделяться: сейчас, на шекспировской стадии, они существуют *нерасчлененно*: «зло — в добре, добро — в зле». В характере Макбета — и освобождение личности от феодальных колодок, и предвестие буржуазного индивидуализма и аморализма с его принципом «все позволено». Концепция гамлетизма, как было сказано, рождена потребностями XIX столетия. Но XIX век не произволен, а только односторонен в своем толковании Гамлета: он выделяет и абсолютизирует то, что как грань тайлось в *синкретическом* шекспировском характере. «Лишний человек», несомненно, связан с Гамлетом нитью преемственности.

Это не следует понять таким образом, что в характере Гамлета, как он дан у Шекспира, можно обнаружить и вычленить черты «лишнего человека». Ничего от этого последнего в Гамлете нет. Зато в «лишнем» человеке есть нечто, заставлявшее людей XIX столетия вспомнить Гамлета. Связь между ними может быть установлена только в плане развития. Бесконечное многообразие возможностей и сторон скрыто внутри цельного и монолитного характера шекспировского человека.

¹¹⁵ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 265.

Изменения, происходящие на протяжении XVII—XIX вв. в области художественной характеристики, обусловлены прояснением и оформлением общественных отношений, зарей которых была эпоха Возрождения. «...В ходе исторического развития,— и как раз вследствие того, что при разделении труда общественные отношения неизбежно превращаются в нечто самостоятельное,— появляется различие между жизнью каждого индивида, поскольку она является личной, и его жизнью, поскольку она подчинена той или другой отрасли труда и связанным с ней условиям... В сословии (а еще более в племени) это еще прикрыто: так, например, дворянин всегда остается дворянином, разночинец...— всегда разночинцем, вне зависимости от прочих условий их жизни; это — не отделимое от их индивидуальности качество. Отличие индивида как личности от классового индивида, случайный характер, который имеют для индивида его жизненные условия, появляется лишь вместе с появлением того класса, который сам есть продукт буржуазии»¹¹⁶. В средневековом обществе отношение вассала к своему сеньору или ремесленника к цеховому мастеру имеет вид личной зависимости. В капиталистическом обществе жизненные условия случайны для индивида и противопоставлены ему как чуждая сила. Социальная связь уже не персонифицируется в отношении личностей. Становление буржуазной формации — это распад непосредственного единства человека с условиями его жизнедеятельности, характеризовавшего докапиталистическую эру. Капитализм вскрывает диалектически сложную, противоречивую природу этого единства. Совершается *выделение общественных отношений в нечто самостоятельное*, опосредующее взаимодействие индивидов, противостоящее им как внешняя необходимость.

Такова историческая основа, на которой в художественной литературе развивается дифференцированное изображение личности и общественной среды, типических характеров и типических обстоятельств, социального и индивидуального в характере. Возникает представление о *типических обстоятельствах* как самостоятельном художественном явлении, образе условий, формирующих человеческую личность и с необходимостью придающих ей определенный облик. Этот процесс, по существу, фиксирует Гегель, когда говорит, что в «романтическом» искусстве, наряду с самостоятельностью индивидуальных характеров, самостоятельное значение приобретает и внешний мир, «особенные обстоятельства и ситуации, стимулирующие характер»: это внешнее, «будучи отпущено на свободу духом, разветвляется, осложняется и мечется в разные стороны как некая без конца текущая, изменяющаяся, сбивающая с толку случайность»; «...реальное явление здесь выступает свободно, само по себе, так, как если оно не было бы ни проникнуто внутренним смыслом целей и поступков, ни адекватно ему оформлено; в своем несвязанном, вольном характере проявления оно выдвигает случайные переплетения, обстоятельства, результаты событий, способ осуществления и т. д.»¹¹⁷.

В романтической форме искусства, по Гегелю, «обнаруживается распадение аспектов, полное тождество которых как раз и составляет подлинное понятие искусства»¹¹⁸. Для Гегеля образец такого тождества — это классическое искусство, соответствующее эпохе, когда «отдельный характер и вообще индивидуум... еще не находит субстанциального, нравственного, правового, противопоставленных ему как законная необходимость»¹¹⁹. В героической эпопее, античной трагедии, в драматургии Шекспира личное и общее еще не различаются как особенные стороны характера.

¹¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 77.

¹¹⁷ Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 148, 138.

¹¹⁸ Там же, стр. 138.

¹¹⁹ Там же, т. XII, стр. 194.

Развитию буржуазных отношений соответствует в области художественного сознания различие этих сторон. В литературе XIX в. единство характера и обстоятельстве — уже не непосредственное, а опосредованное через разделение и противоречие единство — утверждается как художественный закон. Что же касается периода, пролегающего между Шекспиром и XIX веком, его содержание и составляет процесс «распадения аспектов».

* * *

Эти аспекты, представлявшие ранее слитность и тождество, впервые выступают разграниченными и разделенными в литературе классицизма XVII столетия. На смену нерасчлененной сложности, универсальности и синкретности шекспировских характеристик приходит рационалистическое расщепление характера на общественное и личное, долг и страсть, разум и чувство — две стороны, обособленные одна от другой. «Распадение аспектов» вначале предстает как их абсолютное, метафизически-прямолинейное противопоставление, как разрушение единства. На первый взгляд, классицизм кажется сплошным отходом от завоеваний Возрождения.

Но классицизм не был только отступлением или он был таковым лишь относительно. Противоречивость его художественных принципов отражает противоречивую природу его общественно-исторической основы, связана в конечном счете с противоречивостью исторической роли абсолютизма. Энгельс писал об абсолютной монархии XVII—XVIII вв. как о «кажущейся посреднице» между старым и новым, силе, «которая держит в равновесии дворянство и буржуазию друг против друга»¹²⁰.

Государство обладает в этот период «известной самостоятельностью»¹²¹ по отношению к борющимся классам. Оно выступает как единственное средоточие общественной жизни, и последняя также отождествляется с государством. В абсолютистском государстве поэтому в первый раз и особенно резко проявляется отмеченный Марксом дуализм: «...абстракция государства как такового характерна лишь для нового времени, так как только для нового времени характерна абстракция частной жизни»¹²². Антагонизм человека и общества, рождающийся вместе с рождением буржуазной формации, имеет здесь вид антагонизма между человеком и государством. Происходит отчуждение общественных отношений от отдельного человека, их обособление в самостоятельную, «абстрактную» для личности силу, и на данной стадии процесса воплощением этой абстракции является абсолютистская государственность. Таким образом, формирующееся новое общество, организованное социальное, по видимости, однако, организовано по подобию старых, добуржуазных обществ, имевших, по определению Маркса, непосредственно политический характер.

Соответственно этому в классицистической трагедии ее центральная коллизия — борьба начал в душах героев — предстает как борьба долга и чувства. Реальное историческое содержание, стоящее за этой сюжетной коллизией, — распадение индивида и общества, размежевание личного и общественного в человеке. Но своеобразии исторической формы, в которой этот процесс выражается на данной стадии своего развития, в период абсолютистской государственности, порождает и особенности его осознания в литературе эпохи. Давление общественных обстоятельств на человеческий характер сознается в старой форме долга. Отсюда — ориентация писателей классицизма на античную литературу с ее пафосом долженствования. Но в древней трагедии неизбежное долженствование было и личным стремлением героя, с ним совпадало и могло поэтому исчерпывать характер героя. В трагедии Корнеля долг — чисто общественный стимул, в котором нет ничего личного и который предполагает поэтому в качестве

¹²⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 172.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же, т. 1, стр. 254—255.

необходимого дополнения, на другом полюсе характера — личное чувство, страсть, любовь. Корнелевские характеры заключены в рамки этой антиномии, они представляют собой подобие правильно построенного магнитного поля с противоположно заряженными полюсами: с одной стороны (перефразируя слова Маркса) — абстракция долга как такового с другой — абстракция частного чувства.

Именно потому, что общественное начало в человеке, отделяющееся от индивидуального начала, сознается как долг, различение общего и личного и становится в драматургии классицизма разрывом, антиномией, раздвоением характера. Сабина восклицает в «Горациях»: «Все горести равны, достигшие предела» (III, 4) ¹²³. В «Сиде» и «Горациях» и рисуются люди, раздваивающиеся на личную и общественную страсть, каждая из которых развивается односторонне, до предела как абстрактная противоположность другой. При этом страсти, достигающие предела, равны — таково чрезвычайно важное условие корнелевской трагедии, сказывающееся на всей ее организации. Ибо сама антиномия как таковая, а не ее разрешение в ту или другую сторону является художественным фокусом трагедии классицизма. Химена и Родриго у Корнеля поступают во всех положениях как велик долг, но поступку предшествует внутренняя борьба — и она-то находится в центре внимания автора, составляет основное содержание всех эпизодов. На душевной борьбе, подтверждающей в героях, сосредоточен главный интерес драмы. В «Сиде» это подтверждает не только история центральных героев, но и роль, которую играет такое, например, побочное действующее лицо, как инфанта. Испытывая к Родриго страсть, не соответствующую ее положению дочери короля, она поступает всегда с неизменной твердостью; ее действия исполнены разумности, однако психологическое состояние ее — раздвоение, разлад, внутренняя борьба: «высоко мужество, но сердце все в огне» ¹²⁴. Основной мотив образа, содержание всех монологов инфанты: «Так властны надо мной и страсть моя и честь, что будет он или нет, мне этого не снести» (I, 2; Инфанта говорит о предполагаемом браке Родриго и Химены). Композиционная роль образа — в психологической параллели, которую инфанта представляет центральным героям, демонстрируя то же душевное противоречие, которое разрывает их.

Наиболее ярко концепция корнелевской драмы выражена в речи Горация перед его поединком с Куриацием. Спор городов должен решиться в поединке героев, связанных семейными узами. Гораций рассматривает эту необходимость как «высокое задание» судьбы, испытание твердости душ:

Сражаться за своих и выходить на бой,
Когда твой смертный враг тебе совсем чужой —
Конечно, мужество, но мужество простое;
Нетрудно для него у нас найти героя:
Ведь за отечество так сладко умереть,
Что все конец такой согласны претерпеть.
Но смерть нести врагу за честь родного края,
В сопернике своем себя же узнавая,
Когда защитником противной стороны —
Жених родной сестры, любимый брат жены,
И в бой идти, скорбя, но восставая все же
На кровь, которая была всего дороже, —
Такая доблесть нам недаром суждена:
Немногих обретет завистников она.
И мало есть людей, которые по праву
Столь совершенную искать могли бы славу.

(II, 3)

¹²³ «Гораций» цитируется в переводе Н. Рыковой.

¹²⁴ «Сид» цитируется в переводе М. Лозинского.

Это рассуждение, можно сказать, программное. Мужество прежних героев, сражавшихся за отечество и в этом находивших полноту личной жизни, — таковы герои эпоса — представляется Горацию уже недостаточным; это «мужество простое», не удовлетворяющее временам, когда общее и личное в человеке не совпадают более, но находятся в резком антагонизме. Герой может стать *настоящим* героем, превзойти «меру доблести» только, если, сражаясь с противником, он борется в то же время с самим собой. Самый долг, к подчинению которому призывает Гораций, приобретает значение и стоимость только в противопоставлении чувству: он, собственно, и не существует вне этой антитезы. *Разлад* — необходимый для классицистической драмы момент, причем важнейший момент как организационный характеров, так и всей художественной структуры драмы.

«В сопернике своем себя же узнавая». Даже борьба городов в «Горации» предстает как психологический, душевный конфликт. Психологический интерес — едва ли не главный в классицистической трагедии. Однако понятие «психологического» в применении к этой литературе сильно отличается от понятия психологического анализа развитой реалистической литературы. В драме Корнеля сама психологическая антитеза абстрактна, стоит *над* героями, а не рождается изнутри их характеров. Общее и индивидуальное находятся в абсолютном разрыве, и герои трагедии, конкретные индивидуальности, воплощают в себе *противоречие человеческой сущности* как абстрактной, отдельной от каждой живой личности, лишенной всего индивидуального, заключающей только общее, человеческой сущности. Разграничение общественной и личной жизни, представляющее новую историческую тенденцию, сознается как вечное противоречие человеческой природы. Гуманизм является, как и в ренессансную эпоху, почвой искусства классицизма; мотивировки действия заключены всецело в сфере человеческой жизни, и упоминания о богах, в чьей воле находятся судьбы людей, у Корнеля и Расина не более как аксессуар, замаскированный из древней трагедии вместе с *фабульной схемой*. Проблема характера, выдвигнувшаяся на первый план в литературе Возрождения, не теряет своего значения в классицизме; комедия классицизма, может быть, более, чем трагедия, убеждает в этом. Но характер уже не может более, как то было у Шекспира, объединять в себе индивидуальность героя и общую сущность человека. Два эти аспекта расходятся настолько далеко и абсолютно, что человеческая сущность выступает как некое отвлечение от всех отдельных индивидуумов, нечто, *олицетворяющееся* в индивидуальностях героев. Противоречие долга и страсти — всеобщее противоречие — как бы *предпослано* героям. Куриаций говорит:

О, как мне набезжать смертельного разлада,
Когда и тут и там скорбеть и плакать надо,
Когда и тут и там стремленья не вольны!

(II, 1)

Стремления не вольны «и тут и там», не только общественный долг, но и личная страсть. Сама эта антитеза нависает над героями как внешняя необходимость, она им *задана*. Неиндивидуальность психологической коллизии подчеркнута в «Сиде» тем, что ее испытывают и выражают почти в тех же словах разные лица — Родриго, Химена, Инфанта.

С одной стороны, сама борьба государств выступает как внутренний конфликт, борьба в душах героев, коллизия внутри характера. С другой, характер как единство должен распаться на долг и страсть — антагонистические стремления, в каждом из которых герой не волен. Тексты трагедии полны сентенций, выражающих безвыходность положения героев; как бы они ни поступили, они будут равно несчастны. Отмстив за оскорбление своего отца отцу Химены, Родриго стяжает ее гнев; не отмстив — ее презрение. По отношению к Родриго Химена выступает в *разных отноше-*

нияx — как дочь своего отца и как любящая женщина; и сам Родриго для нее существует в разных отношениях:

Уступит он иль нет огню тоски любовной,
Мне только стыд сулят, иль скорбь, из часа в час,
Такая преданность или такой отказ.

(II, 3)

Объединить эти разорванные аспекты в отношении целостных характеров невозможно по концепции драмы; это противоречило бы всей ее природе. Все сюжетные положения, повороты действия подчинены тому, чтобы сделать этот синтез невозможным.

Родриго осуществляет священную месть, и в начале третьего акта к Химене приходит *другой* Родриго — любовник, готовый принять от рук любимой заслуженную казнь: «Судья — моя любовь, судья — моя Химена». Выполнив долг, Родриго «должен в свой черед стать жертвой правой мести». Именно в свой черед: противоборствующие начала в одной душе не смешиваются, герой удовлетворяет им *поочередно*. И позднее, в разговоре с отцом, Родриго просит «в свой черед... не преграждать свободный чувств-вам ход» (III, 6).

В замечательной сцене третьего акта Химена и Родриго, не переставая ни на мгновение любить друг друга, убеждают один другого быть суровыми друг к другу. Родриго оказался достойным любви Химены; теперь он призывает ее быть достойным его и ему отомстить. Все усилия Родриго направлены на то, чтобы поддержать решимость в слабеющей Химене. Любовь Родриго — высшая ее мера! — проявляется именно в том, чтобы подавить в Химене любовь к себе. Ей труднее, чем ее возлюбленному: он к этому моменту уже прошел кульминационный пункт своей «внутренней войны» (стансы Родриго в конце первого действия); теперь, исполнив долг, он в *свой черед* исполняет *другой*, предписанный любовью: «Я выполнил свой долг и выполняю вновь». Перед Хименой же в эту минуту оба долга встают одновременно как властные и требовательные. Возлюбленная Родриго не смогла бы его любить, если бы он поступился сыновним долгом, дочь графа Гормаса будет требовать казни обидчика своего рода:

Достойному меня долг повелел отомстить,
Достойная тебя должна тебя убить.

(III, 4)

Оба выступают в этой ситуации в разных отношениях друг к другу, и принципиально невозможным оказывается синтезировать эту раздвоенность во взаимоотношения целостных личностей.

«Моей души одна из половин другою сражена...» Химена прямо говорит о «половинах» своей души. В отдельных репликах отражается общая концепция всей драмы. Расщепленность на общее и личное (обособленные и изолированные начала) является и той формой, в которой действующие лица мыслят себя и других. Даже когда человек питает надежду, что можно примирить враждующие начала (что окажется кратковременной иллюзией), он выражает эти упования в понятиях раздвоенности, мыслит раздельно гражданскую и личную сферу своей жизни. Куриаций говорит о себе в начале трагедии, когда возникает надежда на мирный исход борьбы городов: «И добрый гражданин и любящий жених». Ему кажется, что возможно согласовать и примирить этих двух субъектов, защитника родной Альбы и возлюбленного Камиллы: «сражаться за нее, томиться по тебе» (I, 4).

Было бы упрощением определить ведущую тенденцию трагедий Корнелия как подавление личного во имя долга. Персонажи, исповедующие эту идею, вовсе не выступают в «Сиде» и «Гораций» в качестве носителей абсолютной разумности. Вспомним несколько сцен. Дон Дьего хочет утешить сына, свершившего месть и вызвавшего гнев Химены, тем, что «любовь

забыть легко, но честь нельзя никак», но слышит в ответ резкое возражение. Родриго оскорблен: отец внушает ему «позор забвенья», что было бы такой же изменой долгу:

Бесчестье равное волочит за собой
Тот, кто предаст любовь и кто покинет бой.

(III, 6)

Бесчестье равное! (*l'infamie est pareille!*) Это новая точка зрения, жизненный принцип нового поколения, непонятный старику-отцу, для которого честь и любовь несоизмеримы по значимости. Родриго же поднимает любовь до уровня чести: у него два долга, которые он выполняет поочередно.

Развитие действия в драме отнюдь не опровергает декларацию Родриго. В конце король просит Родриго-Сиду «верность не забыть для славы легкокрылой», и в последних словах самого Сиды, идущего на подвиги «для славы короля, для власти над любимой», общественный долг и любовь вновь стоят рядом как стимулы равно законные и мощные.

В «Горациях» Юлия советует Камилле, чтоб избежать смертельного разлада, забыть Куриация и отдать сердце влюбленному в нее римлянину Валерию. Для Юлии связь Камиллы с Куриацием — связь римлянки с враждебной Альбой, и только; лишь с этой точки зрения рассматриваются человеческие отношения; личное чувство ничего не значит перед гражданским долгом. Когда оскорбленная Камилла отвечает, что это было бы позорное предательство, Юлия поражена: «Как! Называешь ты разумное постыдным?» (I, 3). Однако, с точки зрения Корнелия, то, что называет разумным Юлия, отнюдь не обладает достоинством безусловной разумности, и позиция Камиллы, Сабины, сомнения Куриация перед лицом этой жестокой морали имеют свою оправданность и даже правомерность. Гораций — убийца сестры (он не совершил бы этого преступления, говорит его отец, когда бы с меньшей силой любил родину) — не представляет тип должного поведения. И в словесном поединке между Горациями и Валерием правда не на той или другой стороне. Относительную правоту обеих признает в заключительном монологе царь.

У всех персонажей трагедии есть личная жизнь, идущая *вразрез* с общественной. Даже Горации — отец и сын, апологеты долга, — не защищены от влияния личных привязанностей. Старый Гораций велит мужчинам бежать от рыдающих жен, чтобы не лишиться мужества: «Лишь бегство победит противников таких» (II, 7). Старик признается, что и сам он испытывает жестокую внутреннюю борьбу. Замечательно, что когда Горации и Куриации сходятся в первый раз для поединка, это вызывает смятение в войсках той и другой стороны. Воины возмущены выбором вождей и не дают героям начать бой. Все чувствуют разлад, в сознание всех проникает непримиримое противоречие.

Соотношение долга и страсти так выражает в «Сиде» Родриго: «Превыше страсти честь и страсть превыше жизни» (V, 1). Оба начала здесь, по существу, уравниваются: страсть уступает долгу, но не остается побежденной и подавленной, она должна быть удовлетворена ценой отказа от жизни. В согласии с этим тезисом и действует Родриго, когда, осуществив свою месть, является к Химене, чтобы, «в свой черед» выполняя другой свой долг, принять смерть от ее руки.

Подобным же образом Химена, обманутая видом возвращающегося с поединка донна Санчо, решившая, что Родриго мертв и ее отец отомщен, целиком отдается скорби по возлюбленному:

Рыдай, моя любовь, забудь свой плен суровый:
Отец мой отомщен, ты можешь снять оковы.
Отныне честь моя навек вознесена,
Душа растерзана, и страсть моявольна.

(V, 5)

Страсть освобождается вместе с удовлетворением долга. Химена открыто признает свою любовь перед всеми и намеревается посвятить ей будущие дни, оплакивая «в святых стенах» Родриго и отца.

Таким образом, едва ли можно сказать, что художественная концепция корнелевских драм — стоическое отречение от личного во имя долга. Если бы эта идея действительно была центральной идеей «Сиды» и «Горация», эти трагедии, безусловно, удовлетворили бы Ришелье гораздо больше. Официальная критика «Сиды» чрезвычайно показательна: основным ее пунктом в отношении содержания пьесы явился упрек в невыдержанности характера Химены, которая соглашается на брак с убийцей своего отца, «только повинясь овладевшему ею чувству». Французская академия в своем «Мнении о „Сиде“» заявляла, что Химена «чересчур пылкая возлюбленная и притом обладает извращенной натурой. Как бы ни была велика ее страсть, несомненно, что она не должна была отказаться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать по меньшей мере неприличным, если не развратным». Эпизод с Инфантой Академия сочла лишним, «так как этот персонаж никак не способствует и не препятствует заключению брака Химены и Родриго, а лишь показывает нам наивную страсть», принцессе не подобающую¹²⁵. Значение образа Инфанты определено здесь совершенно верно: оно не в ее роли в происходящих событиях, а в психологическом соответствии и параллели, которую она представляет Химене и Родриго. Вся вообще критика «Сиды» Академией очень красноречива: она есть свидетельство глубокого отличия, которое существовало между политикой абсолютистского государства в отношении искусства и содержанием самого театра Корнеля. Великие произведения классицизма не были придворным искусством, они содержали не образное оформление государственной политики, но отражение и познание коллизии исторической эпохи. Концепцией трагедий Корнеля было поэтому не простое подчинение личного общему, страсти долгу (что вполне удовлетворяло бы официальным требованиям), но непримиримый антагонизм этих начал, вследствие чего внутренняя борьба в душах героев становилась нервом трагедии и главным источником драматизма.

Наряду с «Мнением о „Сиде“» Академии, показательна также самокритика, которой Корнель в своих поздних теоретических рассуждениях (1660) подверг свои первые трагедии. Корнель здесь высказывает сомнение, способно ли воздействие «Сиды» очистить зрителей от того «избытка любви», который, как полагает теперь стареющий драматург, составляет слабость героев и причину их несчастий: «Ссылаюсь на тех, которые видели представления „Сиды“; пусть они заглянут в тайники своего сердца, проверят, что их растрогало в театре, и скажут, ощутили ли они этот сознательный страх, и исправил ли он в них страсть, причинившую бедствие, которому они сострадали»¹²⁶.

Корнель также считает своей ошибкой введение эпизода убийства Камиллы Горацием, в чем, как он говорит, «не было надобности»¹²⁷. Этот эпизод выявляет ограниченность позиции ревнителей чистого долга — Горациев и с особенной силой подчеркивает непримиримость антагонизма, неразрешимость конфликта по существу.

Личное, таким образом, не подавляется; но это личное не менее абстрактно, чем общее. Хотя, кажется, вторжение страсти должно делать хаотичной внутреннюю жизнь героев, по существу, никакого хаоса нет, ибо выражение страсти столь же упорядоченно-логично, как и сознание долга. Это правильная борьба начал, организованная симметрия, в которой

¹²⁵ «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I. М., «Искусство», 1953, стр. 618—619.

¹²⁶ Там же, стр. 632.

¹²⁷ Там же, стр. 634.

переживание личного чувства ничем не отличается по качеству и форме от сознания общественной обязанности.

Основная проблема классицистической трагедии вышукло сформулирована в монологе Сабины в третьем акте «Горация». Героиня здесь высказывает свое душевное противоречие в таких выражениях, которые сразу создают историческую перспективу и масштаб, помогающий определить место классицизма в эволюции литературного характера. «Покорствуя судьбе», жалуется Сабина, «я знать одно должна: не кто принес им смерть, а лишь — за что она». Но этому долженствованию сопротивляется внутреннее существо Сабины, государственная необходимость не примирит ее с гибелью мужа или брата, поднявших друг на друга меч:

О смерти их скорбя, я думаю с тоской,
Не — для чего он пал, но — чьей сражен рукой.

(III, 1)

По сути дела, здесь противопоставлены один другому принципы, играющие ведущую роль в древней и новой литературе — что делает личность и как она это делает (вспомним письмо Энгельса к Лассалю). Противоречивая историческая роль классицизма выражается в этой антитезе. Если сопоставить классицизм с литературой Ренессанса, Корнеля с Шекспиром, может показаться, что шекспировский принцип личности отстывает перед старым принципом долженствования. Но, как было ранее сказано, само выдвижение понятия долга на первый план — известный уже анахронизм, эстетическая иллюзия, хотя и исторически неизбежная и необходимая. И это проявляется в том, что долгу противостоит страсть. Долженствование предполагает «что» как единственный принцип. Но вернемся к рассуждению Горация о простом и высшем мужестве: защита отечества — «конечно, мужество, но мужество простое», доступное многим. Выполнение долга само по себе, героическое деяние как таковое — то, что для героя старого эпического склада было источником богатых, полным, содержательным и емким, включало в себя и их личность, — не слишком высоко ценится героем трагедии классицизма. Характер героя не может исчерпываться тем, что он делает, как это было в тех античных образцах, на которые субъективно ориентируются авторы классицизма. На другом полюсе характера долгу противостоит страсть, и сам долг существует лишь в этом соотношении; без своего антитезиса он лишается всякого смысла.

Принцип — «как» действует личность, — выдвинутый как определяющий литературой Возрождения, не теряет своего значения в классицизме, не уступает старым принципам характеристики. Существо классицизма — раздвоение, чистый антагонизм, разрыв «что» и «как», долга и чувства, общего и личного, известное равновесие этих противостоящих начал, когда они уже отделились одно от другого, но еще не мыслится возможность их согласования и связи.

«Зачем одной стране не служим я и ты? — вопрошает Камилла в горестную минуту прощания с Куриацием (II, 5). Но тогда бы не было трагедии, как не было бы ее, если бы вожди не выбрали для решающего поединка именно Горациев и Куриациев — членов одной семьи, но граждан враждебных государств, если бы отец Родриго был оскорблен не отцом Химены, а кем-нибудь другим.

Сюжетное развитие трагедии направлено на поддержание антагонизма, уравнивание крайностей друг против друга. Не допустить преобладания одной из сторон, тут же создать необходимый противовес — этому служат повороты действия. Временное ослабление напряжения нужно лишь для того, чтобы подготовить и сделать более впечатляющим новое обострение. Надежда на возможность примирения общественных и семейных привязанностей дается героям «Горация» только затем, чтобы в сле-

дующий момент они с особой силой почувствовали их непримиримость. В конце первого акта Куриаций является к Камилле с вестью о перемирии, и влюбленным кажется, что ничто не мешает им соединиться навсегда; в начале второго акта приходит известие, что для поединка избраны Горации и Куриации. Возмущением войск бой приостановлен, и у всех пробуждается надежда на счастливый исход; но бой состоялся, и вот уже Гораций убивает сестру.

В текстах трагедий мы находим множество примеров, когда отдельная стихотворная строка из высказывания какого-либо персонажа представляет замкнутую ячейку, в которой правильно повторено построение всей драмы. В «Сиде»: «Мне слаще всех надежд — знать, что надежды нет». «Чтоб стать счастливою — я счастье отдаю» (I, 2); в «Горации»: «...любят пламенно друг друга два врага» (V, 2); «Что нужно родине — то дружбе не стерпеть» (II, 1); «Я то в себе клянусь, что родина почтила» (II, 5);

Как должное воздать и жертве и герою,
Быть нежною женой и любящей сестрою,
Живому радуясь, над умершим тужить?

(II, 6)

Раздвоение, раскалывающее характеры героев, проникает и в их речь, столь же правильно воспроизводится в отдельном стихе. Способ мышления писателя-классициста воплощен как в «крупном», так и в «дробном» элементе драмы. Это может показаться парадоксальным, но наблюдения над организацией отдельной стихотворной строки помогают понять знаменитые классицистические «единства».

Подобно тому, как поэту важно заключить непримиримые контрасты в одну строчку, создать эту элементарную модель математически — правильного раздвоения, в которой контрагенты были бы одновременно противопоставлены и уравновешены — подобно этому ему важно замкнуть происходящие события в пределы одних суток. То и другое диктуется общей эстетической установкой. Камилла в «Горации» вспоминает, что *в один и тот же день* сочетались брак Гораций и Сабина, был решен ее союз с Куриацием и произошла ссора двух родов:

Тот день — не помню дня отрадней и мрачней,
Два дома сочетав, поссорил двух царей,
Зажег пожар войны и факел Гименея,
Надежду пробудил и вмиг покончил с нею.
Блаженство посулил и отнял в тот же час,
И, наш скрепив союз, врагами сделал нас.

(I, 3)

Как и в приведенных уже примерах, каждая строка членится на-двое, представляет правильную антитезу. В данном отрывке *каждая* строка должна быть организована таким образом, и это здесь непосредственно связано с тем, что взаимоисключающие события совершаются в один и тот же день. Этот день в его контрастной противоречивости словно повторяется в каждом стихе рассказа о нем.

Закон единства времени действителен не только для происходящего на сцене — и предпосылка действия связана с одним днем, самым отрадным и самым мрачным. Сближение двух родов было тут же уравновешено враждой между ними. Если бы эти радостные и печальные события не произошли одновременно, не было бы необходимого для «магнитного поля» драмы напряжения, непримиримости антагонизма, концентрации и вместе с тем *равновесия* контрастов: ведь контрагенты только в соотношении друг с другом, помещенные, словно полюсы магнита, один против другого, приобретают свой смысл и значение.

Все узлы были завязаны в один день, и в один день все они разрываются. Царь произносит заключительные слова:

И если властная одна и та же сила
В один и тот же день любовников сгубила,
Да примет их тела — и в тот же самый день —
Кургана одного торжественная сень¹²⁸.

(V, 3.)

Мы можем почувствовать здесь глубокую содержательность и художественную *необходимость* «единств» классицизма, которые так часто представляются всего лишь формальными нормативами. Действительно, Буало, критикующий Лопе де Вега за нарушение единства времени, излагает требование этого единства просто как «правило», не считая нужным мотивировать его необходимость; но при этом Буало приводит аргумент самый убедительный: «лишь в этом случае, — говорит он о действии драмы, — оно вас увлечет». И это так: распространение действия «Горация» во времени «размагнитило» бы драму и, несомненно, нарушило бы художественное впечатление.

Равновесие взаимоисключающих контрастов как следствие того, что нет возможности их согласовать и примирить, — это проявляется, в частности, в симметричности, которая выдерживается в организации всего действия (особенно в «Горации»), отдельных сцен и монологов. Наиболее классический в этом отношении пример — знаменитые стансы Родриго, построенные на математически прагматичном чередовании тезиса и антитезиса, без какой-либо возможности синтеза; ибо оба стимула полностью уравновешены, что только и может дать впечатление безвыходности положения героя. Собственно, такая борьба не может иметь результата, — и это то наиболее существенно для понимания классицистической драмы. Чаши весов уравновешены с такой точностью, противоречие представлено так, что нельзя увидеть возможности его разрешения. Вывод следует в последней строфе — Родриго кладет конец колебаниям, избирая месть, но вывод достаточно механический, не разрешение антиномии, а простое отстранение одной из сторон.

Вместе с тем, взятое в целом, действие «Сида» — первой великой трагедии Корнеля — еще может получить органическое разрешение, причем общее и личное в финале оказываются примиренными. Это связано здесь с различием между «отдельным», родовым и всеобщим, государственным долгом. Последний выше противоречий и антиномий; перед поединком с доном Санчо Родриго говорит Химене, что твердо решил умереть и умер бы уже этой ночью, если бы «битвою репал свой спор отдельный»; но он защищал родину и обязан был победить. Спасая отечество, Родриго спасает одновременно и свою любовь. Государственное не противоречит личному, но даже его устраивает: замечательно, что, понуждая Химену отказаться от исполнения родственного долга и преследования Родриго-Сида, ставшего опорой государства, король обращается к ее чувству, стремится оживить и заставить выказать ее любовь к Родриго.

Характерно также, что когда Химена и дон Дьего во втором акте являются к королю, и он должен решить возникший конфликт, он не может решить и откладывает приговор. Это понятно: притязания обеих сторон одинаково правомерны, и только новое, внешнее обстоятельство — необходимость защиты страны от мавров дает коллизии исход.

Это органическое решение конфликта уже невозможно в созданном через три года после «Сида» «Горации». Существенное классицизма выразилось в «Горации» более законченно, трагическое здесь напряженнее и острее. И Горации, и Куриации защищают свою страну, но благодаря тому,

¹²⁸ Курсыв нап.— С. Б.

что распря городов решается в поединке лиц, принадлежащих к двум родам и одновременно связанных семейными узами, спор государств становится столкновением родов и больше того — психологическим столкновением внутри характера («в противнике своем себя же узнавал»). Таким образом, различие между долгом «отдельным», родовым, относительным и государственным, общим, абсолютным не проводится; зато относительность самого долга как такового выступает гораздо ярче. В «Сиде» Химена, Родриго и даже Инфанта испытывали то же противоречие; в «Горации» оно распределено по персонажам, каждый из которых воплощает какую-либо его сторону. Гораций и Камилла образуют два крайних полюса; конфликт между ними принципиально неразрешим. В финале царь выступает воплощением абсолютной разумности, примиряет враждебные стороны; но этот итог гораздо менее убедителен и закономерен, чем счастливая развязка «Сиды». Тулл высказывает прощение преступлений Камиллы и Горация, велит последнему стать другом Валерию. Но это лишь приказание государя, примирение выражено в декларации, действие драмы не подготовило для него предпосылок и, напротив, доказало его невозможность. Настоящий итог трагедии — смерть Камиллы от руки брата и столкновение позиций в речах Горациев — отца и сына и, с другой стороны, Валерия и Сабины.

Другой этап в развитии классицистической драмы и одновременно иное течение внутри классицизма ознаменовалось именем Расина. Трагедия Расина, как и корнелевская, композиционно и сюжетно построена на непримиримом разладе страсти и долга. Как в «Горации» было необходимо, чтобы общественные интересы противопоставили именно тех лиц, которых соединяют личные привязанности, так и в расиновой «Андромахе» Пирр, сын Ахилла и победитель Трои, должен — чтобы состоялась трагедия — любить не Гермioniу, назначенную ему в жены по договору с Грецией, но пленницу Андромаху из враждебного и покоренного Илиона, вдову Гектора и мать его малолетнего сына, выдачи которого требует от Пирра Греция. Затем он отказывается от Гермioniу, вопрошает Андромаху Пирра: Троя не встает меж вами как преграда!» (1, 4)¹²⁹. Но, по условиям трагедии, страсть рождается там, где для нее существуют наиболее суровые препятствия. Орест, чтобы излечиться от любви к Гермione, хочет отдаться гражданским делам, но обстоятельства складываются так, что он должен ехать с дипломатической миссией именно туда, где находится Гермioniу. То же мы видим в «Федре»: личные чувства должны противоречить положению и обязанностям. Федра любит пасынка, Ипполит питает страсть к Ариции, девушке из рода врагов. Ипполит для Федры не только пасынок, но и сын иноземки; когда приходит ложная весть о гибели Тезея, все трое должны оспаривать друг у друга власть, которой никто из них не хочет.

Корнель создает свои великие трагедии в период борьбы Ришелье с сеньорами, когда абсолютистский порядок — на восходящей прогрессивных преобразований, создания национального единства; перед Расином уже иной абсолютизм — двор Людовика XIV, охваченный игрой частных интересов, монархия в зените великолепия, но и в начале разложения.

Расин в сравнении с Корнелем — уже следующий момент эволюции классицизма. Если герои Корнеля, испытывая неискоренимый разлад, поступали в соответствии с гражданской нормой, то лица Расина, переживая тот же разлад, поступают как велит частное чувство, страсть. Все действующие лица «Андромахи» — сыновья и дочери прославленных героев — Ахилла, Агамемнона, Елены; сама Андромаха — супруга Гектора. Это также источник острого противоречия, ибо дети героев ведут себя как частные люди. Ради Андромахи Пирр готов восстановить Трои: о нем говорят, что он перестал считать Ахилла своим отцом. В «Федре» особенно показательно, как изменился Ипполит в сравнении с трагедией Еврипида.

¹²⁹ «Андромаха» цитируется в переводе А. Оношкович-Яцыной.

Юноша-девственник, враг любви, служитель Артемиды превратился в пылкого влюбленного; причем трагедия рисует как раз момент перехода, рождение нового Ипполита, в отчаянии восклицающего при возвращении отца: «Каким он знал меня! Каким теперь увидит!» (III, 6)¹³⁰. В трагедии не раз вспоминают о многочисленных любовных приключениях Тезея, однако любовь, завладевшая Ипполитом, — нечто совсем другое. Тезей представляет старое поколение героев, способных и на подвиги, и на любовь, и не ведавших раздвоения. В сыне Тезея пробуждение страсти ведет к разладу, утрате цельности, Ипполит испытывает влечение к любви и бессильное желание подвигов. «Безвестный сын славнейшего по праву», он жалуется отцу, что так и не удалось ему сразить чудовище, как это уже сделал Тезей в его годы (III, 5).

В том противоречии, которое организует драму Расина, как и драму Корнеля, Расин делает иной акцент — явный акцент на страсть. При этом у Расина оба начала антиномии гораздо теснее сплетены между собой, чем у Корнеля. Там они были разделены и *не смешивались*; в расиновских характерах мы видим смещение чувства и долга, вращение их друг в друга, причем доминирующим началом является чувство. Герои обычно сами не могут в своем поведении отделить один стимул от другого. Ипполит говорит Ариции (при известии о смерти Тезея), что он «обязан» уступить ей власть, «должен» вернуть ей скипетр родовой. Но гражданский мотив здесь — лишь оболочка и прикрытие личного чувства, что тут же вскрывается; силою чувства, проявляющегося непроизвольно, помимо воли собеседников («порыв занес меня вперед», — признается Ипполит), оба оказывают увлеченными в разговор совсем иного содержания, чем переговоры о престолонаследии; в конце концов Ариция, чуждая притязаний на утраченный престол, соглашается принять его *из рук Ипполита*: «Охотно дар любой из ваших рук приемлю» (II, 2). Это очень характерное построение для расиновой драмы, монологов и целых сцен: герои начинают с общественного мотива и незаметно для себя переходят на другой язык. В связи с той же борьбой вокруг опустевшего престола Федра является к Ипполиту, чтобы защитить права своего сына, но с первых же слов выдает себя, бессознательно, как в бреду произносит позорное признание. Она шла говорить о государственных делах, но

Для любящих сердец напрасная затея!

Увы! Тебе сказать могла лишь о тебе я!

(II, 5)

Орест, прибывший ко двору Пирра послом Эллады, занят только своей любовью; в первом же разговоре с Пиладом он признается, что желал бы «вместо отрока похитить дочь Елены». Позднее он будет согласен, чтоб ярким факелом пылала вся Эллада; он видит уже ногу Троянскую войну, в которой он и Гермiona повторяют своих родителей:

Я — Агамемноном, а вы Еленой став.

В Эпире воскресим все муки старой Трои,—

Воспеты будем мы, как прежние герои.

(IV, 3)

Но Оресту лишь кажется, что он может стать новым Агамемноном. Любовники заступают место прежних героев и должны быть воспеты как они — таков смысл этой речи.

Даже Гермiona, эта фурия страсти, демагогически ссылается перед Пирром на его обязанности к ней как дочери Менелая и царственной Елены (IV, 5). Толкая Ореста на убийство Пира, Гермiona не скрывает, что требует мести за себя, за оскорбление, нанесенное ей: «Так мало вам, что

¹³⁰ «Федра» цитируется в переводе С. В. Шервинского.

мною он на смерть обречен? Так мало вам того, что честь моя задета? Что жертвы требую себе одной за это?» Но она играет также и на остатках гражданского чувства в Оресте, напоминая ему о поручении Греции; как говорят о Гермione, «распря эллинов связалась с нею тесно» (IV, 6). Поэтому, когда греческие посланцы убивают Пирра, это выглядит наказанием Эллады, но оказывается, что все, не только Орест, но и его спутники сделали это только из-за Гермiony, хотели только быть ее орудием (V, 3).

Все герои в «Андромахе» так или иначе ссылаются на свой долг, и у всех (кроме самой Андромахи) долг является объективно или субъективно ложным обоснованием, апелляция к долгу — или самообман, нелознание истинных мотивов своих действий, желание скрыть их от себя или, как у расиновских тиранов, Пирра, особенно Нерона в «Британнике» — прямой обман, средство маскировки и демагогии. Это смешение мотивов создает в драмах Расина атмосферу *лицемерия* — всепроникающей, всех касающейся и заражающей болезни: лицемерия сознательного и корыстного у Нерона, но бессознательного и невольного у любящих и страдающих людей, уstraшенных силой своей страсти, чувствующих себя в своих человеческих склонностях несвободными и скованными традицией, правилами, долгом, враждебным их естественным влечением. Такой концепции характера у Расина аналогичен метод анализа страстей в «Максимах» Ларошфуко: каждое качество рассматривается как смесь, в глубине его отыскивается личное и эгоистическое как подлинное основание.

Трагедия Расина, роман «Принцесса Клевская» мадам де Лафайет — это не только другой этап, но и другая линия классицизма, нежели «корнелевская». Две эти тенденции литературы XVII в. имеют во многом различную и даже противоположную направленность; существо этого различия выражено в одной из максим Ларошфуко: «Гораздо легче узнать человека вообще, чем какого-либо человека в частности». Это звучит полемично по отношению к Корнелю, принципом которого был «человек вообще», душевная борьба одинаково отвлеченных долга и страсти — отражение в отдельном лице всеобщего противоречия человеческой сущности как таковой. Вспомним, как трудно было в «Сиде» отношения расщепленных на изолированные стороны героев синтезировать в отношения целостных личностей, живых и реальных Родриго и Химены.

Эти распавшиеся у Корнеля стороны в лицах Расина срastaются, образуя действительное единство, характер. Душевная борьба не менее острая происходит уже в пределах этого единства, не раскалывая его на полюсы. По сравнению с Корнелем Расин менее натянут, более человечен, естествен, «реалистичен». Но с другой стороны, расиновский «живой» человек более мелок и зауряден, средний человек, частная личность. У Корнеля Куриаций восклицал в момент наиболее острого сомнения: если слава добывается путем отказа от человечности, он бы предпочел остаться неизвестным (II, 3). Куриаций преодолевал слабость и выполнял долг, но эта реплика оставалась как своеобразное предвестие расиновских героев. Последние все стремятся к неизвестности, уединению частной жизни, даже короли и тираны. Ариция и Ипполит мечтают о жизни вдвоем, всем светом позабыты. Федра также, строя в воображении планы союза с Ипполитом, избирает себе «забвенье». Расин рисует страсти живые, человеческие, естественные, могучие в таких женщинах, как Гермiona и Федра, но узкие и эгоистичные. У Шекспира в «Ромео и Джульетте» любовь — синоним свободы личности. У Расина любовь — особая и частная сфера, куда уединяется человек от жестокого давления долга. Ограниченность частными, преимущественно любовными, интересами свойственна всем персонажам Расина, даже таким среди них светлым натурам, как Андромаха, Юния и Британник, Ифигения. Душевное благородство Британника — не в стремлении бороться с тираном: Британник «сам ему тотое все царства уступить» (V, 1). Он жив «одной слезой» Юнии.

Андромаха — идеальнейшее из действующих лиц Расина. В ней одной, среди всеобщей дегероизации, живет еще героическая традиция, традиция Трои и Гектора. Но как она связана с этой традицией? Герой был ее мужем, отцом ее сына; Андромаха верна памяти Гектора, но воспитывать сына продолжателем дела отца, мстителем за родной город она не будет. Ей нужно спасти Астианакса, укрыться с ним где-нибудь на пустынном острове: «и лишь рыданиям его там научу» (III, 4). Готовясь умереть, Андромаха просит передать сыну, когда он вырастет, чтобы он не мечтал мстить: Пирр, разрушитель Трои, убийца Приама, должен быть пощажён, если он позаботится о сыне Гектора: это в глазах *матери* снимает гражданскую обиду.

Андромаха мать и как мать она героиня. Героическая традиция кончается: «Он отпрыск Гектора, но он — последний в роде...» — говорит Андромаха о сыне.

Для героев Корнеля и страсть была абстрактным принципом, атрибутом «человека вообще», для лиц Расина и героическое — поскольку оно еще сохраняется в таком человеке, как Андромаха, — поддерживается благодаря теплоте личных привязанностей, влито в узкую форму частного чувства.

Расин рисует «средних», рядовых, частных людей, и теоретическим фундаментом ему служит переосмысленный Аристотель. В предисловии к «Андромахе» Расин ссылается на требование Аристотеля, чтобы герои трагедии «не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми... они должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость...»¹³¹. По Аристотелю, в изложении Расина, герой трагедии «не только не должен быть совершенным, но ему надлежит всегда обладать каким-нибудь несовершенством»¹³².

Это красноречивый пример того приспособления Аристотеля к собственным нуждам, о котором писал Маркс: французские драматурги при Людовике XIV «понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой „классической“ драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»¹³³.

Аристотель, говоря о человеке, находящемся «в середине» между благородным и вполне негодным, имел в виду человека «обыкновенного» (если это слово применимо в данном случае), который может стать трагическим лицом в трагической *ситуации*, если ему выпадет трагическая *судьба*. Расин имеет в виду своего другого «среднего» человека — субъекта нового времени, в характере которого *перемешаны* достоинства и пороки. Но о таком смешении нет речи у Аристотеля — ни о добродетели, способной на слабость, ни об обязательности несовершенств. Поэтому Аристотель говорит об *ошибке*, Расин — о *слабости*, следствием которой является уже и ошибка.

Подлинные слабости — слабости любви¹³⁴. Пробудившаяся любовь повелевает Ипполиту «стать с другими в ряд» (I, I). Признаваясь Ариции, Ипполит говорит о себе: «Отныне общему закону подчинен» (II, 2). В античной трагедии, опыт которой обобщается Аристотелем, каждый может *возвыситься* до трагического героя. Совершенно обратное у Расина: страсть *низводит* героя до среднего человека, ставит в общий ряд. И однако Расин уверен, что его трагедия есть воплощение поэтики Аристотеля.

Общее противоречие классицизма в иной, нежели в трагедии, форме, проявляется в классицистической комедии. Эту комедию в следующем веке просветители, в частности Дидро, будут подвергать критике за то,

¹³¹ Ж. Расин. Сочинения, т. I. М.—Л., «Academia», 1937, стр. 10—11.

¹³² Предисловие к «Британнику». — Там же, стр. 168.

¹³³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 131—132.

¹³⁴ Предисловие к «Федре». — Ж. Расин. Сочинения, т. II, стр. 99.

что в центре ее находятся «характеры», а не «общественные положения». Но что подразумевается под «характером» в литературе XVII столетия? Ответ может дать книга Лабрюйера, так и озаглавленная: «Характеры», но с выразительным подзаголовком: «...или нравы этого века». Это для Лабрюйера, действительно, синонимичные понятия: «характер» для него — та или другая сторона картины нравов, взятая в общем выражении и по большей части олицетворенная в каком-либо Памфиле, Нарписсе или Онуфрии, тип порока или добродетели. В предисловии к последнему прижизненному изданию своей книги Лабрюйер подчеркивает, что им нарисованы вообще характеры или нравы его века: «...ибо хотя они часто заимствованы у французского двора и людей моей нации, тем не менее нельзя их сузить, приурочив к одному только двору, нельзя их заключить в одну только страну, иначе моя книга потеряла бы многое из обширности своего содержания и полезности, удалилась бы от плана, который я себе поставил, именно *рисовать людей вообще...*» Свое произведение о нравах автор стремится сделать «более полным, более законченным и *урегулированным*» (курсив наш. — С. Б.). В книге Лабрюйера и дан обширный, урегулированный, классифицированный по рубрикам типаж человеческих качеств, страстей, нравов. В этих «характерах» — *только общее* человеческой «природы» и нравов, общественных сфер и положений. «Характер» — обобщение формально-логического порядка, как понимало задачу обобщения метафизическое мышление XVII в.: как отвлечение общего от всех индивидуальных случаев. Такое общее должно быть «родом» для всех индивидуальных проявлений, но в нем самом не должно быть *ничего индивидуального*. Как художественный принцип, правило создания характера в комедии это теоретически закреплено Буало:

Менандр искусно мог нарисовать портрет,
Не дав ему притом особенных примет.
Смеясь над фатовством и над его уродством,
Не оскорблялся фат живым с собою сходством;
Скупец, что послужил Менандру образцом,
До колик хохотал в театре над скупцом¹³⁵.

Комедия должна дать «характер» фата, который бы обобщал всех существующих фатов и не напоминал бы никого из них в отдельности. В самом трактате Буало мы находим немало таких собирательных характеристик, например в конце первой песни серия портретов: ложный друг — льстец и настоящий, строгий критик, самодовольный сочинитель и его поклонник — шевежда и фат.

Но не только в непосредственно собирательных типажах, но и в персонажах комедии должен быть выдержан тот же принцип характеристики. Его противоречие в том, что Скупой предстает в мольеровской комедии как Гарпагон, Лицемер — как Тартюф, индивидуальное лицо. Это общее противоречие классицизма и — шире — метода мышления эпохи: разрыв между всеобщим, абстрактной сущностью человека и единичным, особенным, конкретной индивидуальностью. Дидро будет сетовать на комедию, что в центре ее стояли характеры; что такое «Скупой» или «Мизантроп» как не «монографическое» исследование страсти, «характера», в словопотреблении XVII в.? Но не индивидуальных характеров именно данных лиц — Гарпагона и Альсеста; скупость и мизантропия не есть проявление их индивидуальных характеров, они им предпосланы заранее и их исчерпывают. Характер Гарпагона в том, что он скупец. Собственно, уже заглавие комедии — «Скупой», «Мизантроп», «Смешные жеманницы», «Мещанин во дворянстве», «Ученые женщины», «Мнимый больной» — свидетельствует, что «характер» героя существует до его личности.

¹³⁵ Перевод Э. Л. Лимецкой.

Не случайно Мольер в предисловии к «Тартюфу» предупреждает, что «целых два акта употребил на то, чтобы подготовить появление моего негодяя». «Характер» Тартюфа еще до его выхода на сцену обрисован и обсужден в разговорах персонажей, и не только в отзывах о нем самом, но и в том обобщенном портрете ханжи, который очерчен в речи Клеанта (I, 6), — типическом портрете, построенном так же, как собирательные характеристики у Буало и Лабрюйера. Мольеру очень важно предпослать этот общий типаж самому Тартюфу: «Он ни одной минуты не держит слушателя в сомнении; его сразу же узнают по тем приметам, которые я ему дал». Тартюф как *действующее лицо* является уже в значительной степени иллюстрацией к своему «характеру». Поэтому «от начала до конца он не произносит ни одного слова, не совершает ни одного поступка, которые не живописали бы зрителям дурного человека и не оттеняли бы подлинно честного человека, которого я ему противопоставляю»¹³⁶.

Лицемер должен быть узнан *сразу*, так же, как, по убеждению героя-резонера, высказывающего в «Тартюфе» мысли автора, «истый праведник распознается сразу». Клеант произносит весьма знаменательную речь, в которой раскрывается концепция мольеровской комедии и одновременно проступают связи с проблематикой следующего, XVIII в., — связи, более всего ощутимые из писателей-классицистов именно у Мольера:

Как странно, право же, устроен человек!
Естественным его не видим мы вовек,
Пределы разума ему тесней темницы,
Он силится во всем переступить границы,
И наилучшие из всех своих даров
Преувеличеньем он исказить готов¹³⁷.

(I, 6)

С точки зрения «естественного» человека, каким является сам Клеант, нет ничего проще, чем отличить плохое от хорошего, праведника от ханжи. Для этого не нужно особой «учености», ею Клеант отнюдь не знаменит; это всего лишь дело хорошего зрения, прямого, открытого взгляда (по вашему, говорит Клеант Оргону, «вольнодумец тот, кто зрением здоров»), здравого смысла. Оргон «прозрел» после того, как собственными глазами видел сластолюбивого ханжу в действии. Г-же Пернель, отказывающейся верить в подлость Тартюфа, Оргон пытается внушить, что «видел, видел всё, поймите — видел сам, вот так, как вижу вас». Но для г-жи Пернель в этом нет никакой убедительности: «Нередко видимость обманывает нас. Опасно доверять тому, что видит глаз» (V, 3). Оргон получает возможность в матери, как в зеркале, увидеть себя, каким он был недавно. Призыв не верить собственным глазам — черта едва ли не самая комическая, какая только может существовать для Мольера.

Границы между истинным и ложным так ясны, так четко проведены, что естественный человек сразу же распознает лицемера. Однако — как странно устроен человек! «Естественным его не видим мы вовек». Люди, оказывается, не умеют самого простого — взглянуть на мир открытым взором; пример тому — Оргон. Тартюф говорит о нем: «Я приучил его своим глазам не верить» (IV, 5). Оргон, повторяющий, когда ему рассказывают о болезни жены: «Ну, а Тартюф?», заявляющий, что у него отныне нет привязанностей, кроме Тартюфа: «Пусть у меня умрут брат, мать, жена

¹³⁶ Мольер. Собр. соч. в 2 томах, т. I. М., Гослитиздат, 1957, стр. 564.

Сравним с этим теорию «юмора», развитую более чем на полстолетие раньше Мольера в Англии Бен Джонсоном, в творчестве которого классицистические тенденции очень сильны: «Когда одна какая-нибудь черта настолько овладевает человеком, что заставляет все его слова и поступки, его настроение, все его силы, сливаясь вместе, течь в одном направлении, то это поистине может быть названо его юмором» (см. пролог к комедии Джонсона «Всяк вше своего права»).

¹³⁷ Перевод М. Лозинского.

и дети...» — Оргон абстрагирован не менее Тартюфа. Ведь чтобы не распознать ханжество столь гипертрофированное, пужно быть маньяком легковерия. Тартюф и Оргон взаимно предполагают друг друга.

Одинаковым методом изображены не только порок, но и качество само по себе доброе — вера в людей, — когда оно искажено *преувеличением*. В цитированном рассуждении Клеанта сказано, что преувеличение портит лучшие из человеческих даров; когда Клеант сетует, что человек «во всем» переступает границы разума, — он говорит не только о людях порочных: это характеристика состояния общества, где Оргон и Тартюф равно абстрагированы и нет возможности отличить хорошее от плохого. Пороком, смешивающим то и другое и потому злейшим является лицемерие.

Мольеровский метод абстрактных характеристик и есть как бы воплощенный в комедию взгляд на мир глазами «естественного» человека. Открытое зрение видит вокруг одни преувеличения и крайности — что само по себе есть отступление от законов разума, хотя бы это была крайность в проявлении благородных свойств. В финале пьесы рисуется идеальный образ монарха, не знающего увлечений, не позволяющего и добрым чувствам овладеть собой и ослепить: «И вся любовь к добру не заглушает в нем ни отвращения, ни гнева перед злом». В гнусности Тартюфа, оказывается, «очами светлыми он сразу же проник» (V, 7).

«По среднему пути всего верней идут» (V, 1). Прямой взор естественного человека видит, однако, в Оргоне почти сплошь крайности, отклонения от среднего пути. Способ характеристики у Мольера и призван помочь сидящим в театре вернуться к нормальному зрению, увидеть вещи как они есть: я «пользовался для этой картины, — пишет Мольер в прошении королю по поводу „Тартюфа“, — одними лишь резкими красками и существенными чертами, по которым *сразу* можно распознать подлинного и *несомненного* лицемера»¹³⁸.

Типизация по одним существенным чертам, прямолинейная, абстрактная характеристика у Мольера — *универсальный* метод характеристики. Это лучше всего доказывает «Мизантроп». Герой этой комедии хочет лишь «знать прямую честь», вооружается на свет, в котором господствует лицемерие и уже неразличимы порок и добродетель: «Где честный человек не разберу, где фат». Альсесту сразу виден подлец («предательство сквозит из-под его личины»), и он негодует, что окружающие не замечают этого. Альсест, подобно Клеанту, обладает даром прямого зрения.

Но в отличие от Клеанта, он не знает меры в самом благородстве. Наилучшие из всех возможных даров — честность и прямота — искажены преувеличением и превращаются в мизантропию. Поэтому благородный Альсест не идеал для Мольера; в ряду других мольеровских персонажей он абстрагирован не менее, чем Тартюф и Гарпагон: он, например, заранее и с радостью согласился бы проиграть свой процесс, чтобы иметь еще один повод обличать свет и людей.

Благородство, прямота и самая «естественность» становятся в Альсесте «юмором», преувеличением, крайностью. В этой идее — гениальность замысла и великое значение комедии. Мольер даже превосходит здесь по глубине проникновения в проблему просветителей следующего века, которые будут рисовать естественного человека, не затронутого влиянием порочного мира и обзирающего его *со стороны*. Мольер же, по существу, показывает невозможность *такого* естественного человека¹³⁹: он должен

¹³⁸ Мольер. Собр. соч. в 2 томах, т. I, стр. 568. Курсив наш. — С. Б.

¹³⁹ Руссо не сможет понять, почему «характер, столь добродетельный, выведен в смешном виде», и осудит за это мольеровского «Мизантропа» (письмо к Д'Аламберу. — «Жан Жак Руссо об искусстве». М., «Искусство», 1959, стр. 140). Для писателя XVIII в. «естественный» человек — существо совсем иной природы, нежели окружающий его «нестественный» мир, и поэтому его не может коснуться сатирическая или комическая оценка; об этом в следующем разделе.

в обществе уродливых крайностей сам деформироваться по подобию этого общества, печать этого мира односторонности должна лечь и на него, и самая его «естественность» должна превратиться в манию.

Такова, после могучего искусства Возрождения, эволюция темы естественного человека в комедии классицизма. Эта тема будет продолжена, видоизменившись, в литературе XVIII столетия и в реализме XIX в., изображающем типические характеры в типических обстоятельствах, будет, наконец, снята: Бальзак покажет, как «Альессты становятся Филинтами» («Блеск и нищета куртизанок»).

Мольер выводит и таких «естественных» людей, как Клеант или Генриетта в «Ученых женщинах», но это герои-резонеры, много уступающие Альессту в убедительности характера. Писатель осуждает Альесста за мизантропию; его цель — показать, что плох не человеческий род, а только отклонения от «среднего», нормального пути. Однако, именно отклонения и становятся основой творчества Мольера, универсальным принципом создания характеров.

Просветительский роман XVIII в.— «Кандид» и «Простодушный» Вольтера, «Монахиня» Дидро и др.,— по существу, будет продолжать именно Мольера, рисуя мир нелепостей и уродств, но воплощенных здесь уже не как «характеры», а как обстоятельства человеческой жизни. Литература XVII столетия рисовала характеры *или* нравы века; в следующем столетии будут создавать объективные картины общественной среды и нравов, порицая комедию классицизма за исключительное внимание к характерам. Однако не заметят при этом, что продолжают дело Мольера, «характеры» которого были, по сути дела, не чем иным, как персонифицированными обстоятельствами.

V

С комедией классицизма полемизирует Дидро, когда пишет в 1757 г. в «Беседах о «Побочном сыне»: «...не характеры, в собственном смысле, нужно выводить на сцену, а общественные положения. До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром. На характере строилась вся фабула. Подыскивали обычно такие сцены, в которых определенно выявлялся характер, и потом эти сцены связывали. Общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения. Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры». И далее названы типы, которые Дорваль, выражающий в этом диалоге мысли автора, хотел бы видеть на сцене: «писателей, философов, коммерсантов, судей, адвокатов, политиков, граждан, чиновников, финансистов, вельмож, интендантов»¹⁴⁰.

Герои классицистической комедии уже суть *типы* какого-либо свойства, страсти. Содержание личности героя уже задано извне, герой предстает как *носитель* этого содержания, его олицетворяет, *типичен* для него; он типичен для своего «характера» — определенного *внеличного* содержания человеческого психологического содержания — скупости, лицемерья и т. п.

Собственно, типизируя скупость, писатель типизирует то социальное положение, которое порождает скупость: Скупой у Мольера — буржуа, так же, как Лицемер — святоша. Поэтому мы и сказали выше, что характеры Мольера — персонифицированные обстоятельства. И все-таки не случайно Дидро выступает против «характеров» в центре пьесы, за *conditions*. В упомянутом диалоге на вопрос своего собеседника «Разве нет в наших пьесах финансистов?» — Дорваль отвечает: «Есть, конечно. Но тип

¹⁴⁰ Д. Дидро о. Собр. соч., т. V. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 160—161.

финансиста еще не создан»¹⁴¹. В мольеровских комедиях действуют дворяне и буржуа, но являющиеся ими герои художественно решены не как типы дворян и буржуа, не как социальные типы. Ни один герой у Мольера не дан вне своего общественного положения, и все же последнее, как оно ни не случайно для данного лица, в определенном смысле является аксессуаром по отношению к основному определению человека — его «характеру». Недаром комедии у Мольера называются «Скупой», «Жеманницы», «Докучные», «Мизантроп», «Ученые женщины» и т. д., и лишь одна — «Мещанин во дворянстве»¹⁴².

Мысль Дидро в том, чтобы общественные положения, conditions, были не просто показаны, но стали «основой фабулы и морали наших пьес»¹⁴³ — как такой основой у Мольера служили «характеры» — в том значении, которое вкладывал в это понятие XVII век и Дидро вслед за ним. Не финансист просто, но тип финансиста. Изображение объективного мира общественных отношений и связей становится в литературе специальной художественной задачей. Соответственно изменяется в своем объеме понятие характера; если у Шекспира трагический характер был источником обширным, удовлетворявшим, универсальным, способным вместить и выразить эпохальное содержание, микрокосмом, в котором заключен целый мир отношений и связей, не отделившихся еще от личности как внешняя, *окружающая* ее действительность, — то к середине XVIII в. процесс выделения общественных отношений «в нечто самостоятельное» (Маркс и Энгельс), противостоящее человеческому индивиду как внешняя необходимая, уже ясно определилась. От личности отчуждаются ее собственные отношения и окружают ее, составляя ее *среду*; сама она, становясь частной личностью, резко сокращается в объеме. Общественные отношения Дидро считает для драмы источником более плодотворным и широким, чем характеры, — это потому, что само понятие характера изменилось в диапазоне и значении: теперь уже только в связи с «обстоятельствами» характер способен охватить существенное в действительности. Дидро выступает против контраста характеров как основы композиционного строения драмы (имея в виду драму классицизма): «Характеры должны контрастировать с положениями и интересами, а не друг с другом»¹⁴⁴. Это — формула новой образной структуры, которая законченный вид примет лишь у Бальзака: в буржуазном мире социальные связи не являются прямо «в лицах» и отношении лиц, как прежде отношения сеньора и вассала, помещика и крепостного, короля и рыцарей, мастера и ремесленника. Отмирает поэтому принцип организации произведения у Шекспира и Корнеля, где в контрасте и столкновении находились «лица», «герои», заключавшие в себе исторические силы; ныне действующее лицо произведения видит себя окруженным новой, *безличной* силой — «средой», вынуждено относиться с ней, контрастировать «с положениями и интересами». «Каково обычное положение в обществе? Разнообразны там характеры или контрастны? На один случай, когда контраст характеров выступает так резко, как требуют того от поэта, приходится сто тысяч, когда характеры только различны. Контраст же характеров с положениями и интересами между собой, напротив, встречается поминутно»¹⁴⁵.

XVIII столетие тем еще близко предыдущему веку, что и здесь элементы будущего диалектического синтеза — «типического» — существуют как

¹⁴¹ Д. Дидро. Собр. соч., т. V, стр. 161.

¹⁴² «Но ведь главное у Мольера, — замечает В. Р. Гриб, — не „Мещанин во дворянстве“, а „Скупой“ и знаменитая трилогия — „Тартюф“, „Мизантроп“ и „Дон Жуан“... Недаром не Журден, а Тартюф стал нарицательным именем». И дальше: «Комедия XVIII века скорее исходит из „Мещанина во дворянстве“» (В. Р. Гриб. Избранные работы. М., Гослитиздат, М., 1956, стр. 371, 383).

¹⁴³ Д. Дидро. Собр. соч., т. V, стр. 161.

¹⁴⁴ Там же, стр. 339.

¹⁴⁵ Там же, стр. 388.

элементы, разведены по сторонам; и здесь перед нами — «распадение аспектов». Но аспекты эти уже — не долг и чувство; литература в своем развитии изживает эту проблему как несоответствующую природе нового общества — общества «гражданского», где жизненные условия *случайны* для индивида, для него посторонняя, чужая сила. Исчерпана историческая роль абсолютистского государства — и исчезает «политическое» облачение, прикрывавшее подлинную сущность нового общественного строя, организованного *социально*; Маркс пишет, что «пражданское» общество, подготовлявшееся с XVI в., именно в XVIII в. сделало гигантские шаги к своей зрелости.

Антиномия, выступавшая в классицизме как антиномия долга и чувства, теперь предстает в своем, так сказать, настоящем виде, как антиномия личности и общества, *характера и обстоятельств*. Уже в XVII в., одновременно с классицистической трагедией, развивается роман, рисующий человека в столкновении с окружающими жизненными обстоятельствами. Этот жанр, непризнанный поэтикой классицизма, тем не менее составил в литературном движении XVII в. самостоятельное течение, мощную струю, подготовившие нравоописательные романы Фильдинга и Смоллета. Характерно презрительное замечание Буало: «Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен». Рядом с классицистической драмой, где и борьба государств предстает столкновением внутри характера («Гораций»), герой плутовского романа действительно «мелок», ибо он выступает на фоне огромного мира обстоятельств, являясь всего лишь *частичей* этого жизненного фона. Плутовской роман XVI — начала XVIII в., начиная с «Ласарильо с Тормеса» и кончая «Жиль Бласом», дает широкое жизненное полотно, которое складывается из множества следующих один за другим эпизодов, причем последовательное разворачивание новых и новых картин, изображение новых и новых областей и сторон, с которыми сталкивается герой, скажем, в «Похождениях Жиль Бласа» — быта разбойников, аристократов, бродяг, духовных лиц, королевского двора — выступает как нечто, имеющее самостоятельный интерес. «Одиссея» также складывалась из эпизодов, но последние возникали как звенья в разворачивании единой фабульной темы — возвращение героя на родину. В авантюрном романе задача изображения пестрого мира обстоятельств, общественной среды сама по себе занимает писателя. С героем нечто *случается*, и вся его активность направлена на то, чтобы приспособиться к неожиданным поворотам своей судьбы. Он просто не может поступать иначе, чем он поступает, ибо тогда он пропадет. Выбора судьба ему не дает. «Пикаро» путешествует на волнах моря житейского как его мельчайшая капля. Именно изображение этого «моря» является здесь самостоятельной художественной задачей, характер же героя вкраплен в мозаику обстоятельств, не выделен на их фоне, он прямо *выражает их* в своем поведении. Действия героя представляют прямое, стихийное следование обстоятельствам.

Много раз отмечалось наличие в литературе XVIII в. как бы двух линий или направлений, «объективного» и «субъективного», «экстенсивного» и «интенсивного», сосредоточенных одно на описании «нравов», другое на описании «чувств». Ральф Фокс, например, говорил о «двух линиях развития» литературы этого времени, об отсутствии в ней писателя, который бы синтезировал эпическую широту Фильдинга с психологической углубленностью Стерна. «...Ни Фильдинг, ни Ричардсон и Стерн не видели действительность во всей ее полноте. Исключение чувства и анализа, неспособность проникнуть в субъективную жизнь человека лишило роман воображения и фантазии, точно так же, как сосредоточение на индивидуальном сознании лишило роман эпических качеств. Представить себе подобное разделение у Сервантеса просто невозможно»¹⁴⁶. Фокс говорит здесь

¹⁴⁶ Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат. 1960, стр. 102, 104.

о том «распадении аспектов», о котором мы читаем у Гегеля как о черте новейшего искусства (Гегель строит свою эстетику в 20-е годы XIX в., классический реализм этого века не входит в его суждения о новой литературе) и которое в XVIII в. дает себя почувствовать разорванностью, раздельным существованием элементов и тенденций, чья неслитность образует переход к новому диалектическому единству («типические характеры в типических обстоятельствах»). «Крузо открыл, что он сам, один, сумел одержать победу над миром. Стерна и Руссо осталось открыть только, что человек сам, один, — это и есть целый мир»¹⁴⁷. Синтезирующая роль XIX в. не была Фоксом в надлежащей мере оценена; XIX век рассматривается им как «отступление», нисходящее развитие.

Но что касается XVIII столетия, его антиномия английским критиком схвачена. «Объективный» роман, прежде всего английский, продолжает во многом линию авантюрного романа на развертывание широкой эпической картины мира. При этом роман XVIII в. глубочайшим образом отличается от плутовского активной позицией центрального героя; но об этом несколько дальше. Во всяком случае, этот роман преследует цель воссоздания широкой панорамы объективного мира, он сознательно и подчеркнуто *экстенсивен*. В литературе XVII—XVIII вв. особенно широкое развитие получает своеобразный жанр романа-обозрения, где центральный персонаж выступает одновременно и как действующее лицо и как обозреватель, которому приводится наблюдать множество явлений и событий, не имеющих прямого отношения к его личной истории, но описываемых тем не менее с большой тщательностью. «Истории Тома Джонса найденныша» предпослан в качестве эпиграфа стих Горация: «Mores hominum multorum vidit» («Видел обычая многих людей»). Фильдинг объявляет себя историком, а свое произведение упорно отказывается именовать романом, считая его «историей, а не жизнеописанием и не апологией чьей-либо жизни».

И в то же время, и даже несколько раньше, написан роман, герой которого восклицает в драматическую минуту своей жизни: «Я мог бы видеть гибель целой вселенной, не проявив к ней ни малейшего участия». В «Манон Леско» есть занимательная фабула, смена приключений — словом, элемент «похождений». Но он уже содержит то, что разовьется позднее у Стерна, Руссо, Гете в «Страданиях молодого Вертера», в так называемом «личном» романе конца XVIII — начала XIX в. (Б. Констан, Сенанкур, Шатобриан), — оттапливание от широты, сужение поля действия, стремление стянуть весь интерес в одну точку, зато рассмотреть ее вглубь, сосредоточить внимание на деталях, частице, единичности. «Новой Элоизе» автор стремится придать «неослабевающий интерес, сосредоточенный на трех лицах и поддерживаемый через все 6 томов без эпизодов, без романтических приключений». Б. Констан заявит, что его «Адольф» призван доказать, «что можно придать некоторую увлекательность роману, где всего два действующих лица и где ситуация остается неизменной».

Обнаруживается, что на почве широкого изображения «нравов» не очень получается исследование «души». Фильдинг, безусловно, старается заинтересовать нас добродетелями Софьи и Джонса. Но все же не они главным образом занимают нас, а та сторона произведения, которая понуждает писателя именовать свой труд историей: распространенная в пространстве и времени панорама английского общества во множестве красочных типов, замечательных различные слои и «положения». Герои состоят к этому миру в действительном отношении, и автор не решается предпринимать изыскания в области их чувств, не проявляющихся вовне или неясных им самим: «...чувства их были так велики, что им самим не под силу было их выразить. Как же братья за эту задачу мне?» Или о Софье: «...но так

¹⁴⁷ Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат. 1960, стр. 103.

как она никому своего сна не рассказывала, то читателю нечего рассчитывать найти его на этих страницах». Это сказано с юмором, но писатель и в самом деле не берется раскрывать запутанные и неясные переживания своих персонажей.

С другой стороны, герой стерновского «Сентиментального путешествия» объясняет, что вследствие незнания языков, отсутствия связей, различия в нравах, обычаях и воспитании в заграничном путешествии «мы встречаем множество препятствий в обнаружении наших чувствований вне собственной сферы, и эти препятствия часто переходят в полную невозможность». Так самый жанр (путешествие) обоснован стремлением не выходить из собственной сферы чувствований героя, изолировать его субъект. Йорик производит классификацию разных видов путешественников и себя одного определяет в особую рубрику: сентиментальный путешественник. Я прекрасно знаю, объясняет он читателю, «что ввиду того, что и мои путешествия, и мои наблюдения будут совсем в ином роде, чем любого из моих предшественников, я мог бы потребовать для себя целого особого отдела». Это звучит полемично по отношению к групповым классификациям на типы, соответствующие различным «положениям» («тип финансиста» у Дидро), в которых отдельная человеческая индивидуальность растворена и обезличена.

То, на что отказывался взглянуть Фильдинг, — неопределенные и смутные ощущения действующих лиц — всецело завладевает вниманием «субъективного» романиста, у которого объективный мир хотя и присутствует и влияет на «личные» коллизии весьма ощутимо («общество» в «Новой Элоизе», «Вертере», «Адольфе»), все же не является тем предметом для обозрения, каков он у Фильдинга и Смоллета, но отведен на роль контрастного фона по отношению к главному — анализу «души».

Вернемся еще к положению Дидро: не характеры, а общественные положения. Неслитность аспектов, которые в реализме следующего века дадут диалектику «типического», здесь ясно высказана. Очевидно, задача типизации общественных положений и задача изображения характеров мыслятся Дидро в известном противоречии. Не вполне ясно, каким образом человек может быть сразу индивидуальностью, неповторимым характером, и «типом», фигурой социальной. Совместимо ли одно с другим?

Вот размышление о человеческой природе другого величайшего просветителя. Лессинг пишет: «Человека изучают либо как единичного человека, либо как человека вообще (то же «либо — либо», что у Дидро. — С. Б.). В первом случае едва ли можно сказать, что это самое возвышенное из занятий. Знать человека как единичное существо — к чему это приводит? — Узнаешь только дураков и мерзавцев... Совсем иное дело, если изучаешь человека вообще. В человеке, взятом вообще, скрывается величие и божественное происхождение»¹⁴⁸. Как соединить эти две ипостаси? Мы видим, проблему какой трудности представляет для сознания этого времени, теоретического и художественного, цельное понятие о человеке — одновременно человеке «вообще» и данном, единичном человеке — и цельный его образ.

В одной из «теоретических» глав «Тома Джоиса» Фильдинг говорит о двух необходимых качествах хорошего писателя, одно из которых — способность видеть «характерные черты, собственные большей части людей одной профессии и одного занятия». «Другой его дар — уметь подмечать тонкие различия между двумя лицами, наделенными одинаковым пороком или одинаковой дурью». Поэтому Фильдинг просит не искать слишком близкого сходства между хозяйкой гостиницы, выведенной в его седьмой книге, и такой же хозяйкой, выступающей в девятой. Все более отчетливое

¹⁴⁸ Цит. по ст.: Н. Берковский. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы. — «Западный сборник», I. М. — Л., Изд-во АН СССР. 1937, стр. 68.

сознание неотождественности общественных и личных свойств человека проявляется в этом рассуждении. Расщепленным предстает и творческий процесс: писатель должен обладать особым даром — умением, как это назовут потом, «индивидуализировать» героя (сколько, например, будет написано о необходимости индивидуализации речи персонажей). Но что такое для Фильдинга эти «тонкие различия» между лицами, принадлежащими к одному «типу»? Как понимается индивидуализация? «Каждый, например, в состоянии отличить господина Селадона Толстосума от господина Щеголя Вертопраха; но для того, чтобы заметить различие между господином Щеголем Вертопрахом и господином Любезником Миловздором, требуется суждение более острое...». Речь идет, по существу, не об индивидуальных характерах, а о вариациях типов. Можно продолжать варьировать тип как угодно далеко и найти еще множество разновидностей — индивидуальный человек останется по ту сторону этих классификаций.

Было сказано выше о романе XVIII в., что он воспринимает «панорамный» принцип романа авантюрного. Панорама в основном складывается из «типов», воплощающих «положения» и профессии. Иначе, однако, решен центральный образ — он не «тип», он «человек», он не то «жанровое»¹⁴⁹, детерминированное узкими, частными материальными условиями существо, каковы остальные окружающие его лица. Например, в «Простодушном» Вольтера герой, Ingénu, — «человек вообще», человек как родовое существо, «естественный» человек — одиноко стоит среди собрания «жанровых», «единичных» (по Лессингу) людей, узко очерченных своим социальным «местом», профессией и т. п. Они все — «типы», Простак ни для чего не типичен, он «человек»; в одном произведении по разным образам разведено социально-типическое и «человеческое».

Но если «единичному» лицу реальное содержание дано его «положением», чем обеспечена реальность «нежанрового» героя? И тут мы замечаем любопытную особенность этого образа: он не более как своеобразный негатив по отношению к миру «жанровому». Если герой плутовского романа — прямое отражение обстоятельств, то «естественный человек» просветительского романа — их обратное, *негативное* отражение. Его «естественность» — уже не насыщенная, до краев полная собственным положительным, творческим содержанием естественность героев Рабле; его «естественность» — оборотная «неестественность» окружающего его мира. Таков, например, замечательный вольтеровский Простодушный: он не то, что окружающие его обстоятельства. Как можно точнее определить его характер? Основная функция образа в том, чтобы представлять собою нечто обратное отрицаемому искаженному, неестественному миру.

Такое «чистое», более или менее абсолютное противопоставление «нормального» человека обстоятельствам в силу специфики сатирической формы в повестях Вольтера нашло особенно законченное воплощение. Но и в романе Фильдинга, выдержанном в эпически спокойной, «объективной» манере, где быт и социальная конкретность играют роль гораздо большую, чем у Вольтера, — и в этом романе мы встречаемся с подобным же принципом композиции образов. Кажется на первый взгляд, что плутовский роман, английский роман XVIII в. и роман Балзака построены по одной формуле: герой и мир, обстоятельства, жизненная среда. Однако меняется связь этих двух контрагентов действия. Пикаро авантюрного романа подчинен влиянию обстоятельств, меняется вместе с ними, но меняется как пассивный сырой материал. Связь здесь односторонняя: человек лепится жизнью, сам не являясь в жизненном процессе самостоятельной слагающей силой. Есть обстоятельства его жизни, но характера словно бы и нет как качественной и активной величины — настолько она переменна; герой

¹⁴⁹ Определение Н. Я. Берковского: см. упомянутую статью.

плутовского романа «принципиально бескачественен»¹⁵⁰. В противоположность этому в Джонса у Фильдинга вложено идейно активное относительно окружающего его мира и других героев содержание: он положительный герой автора. Но это активное содержание характера возможно постольку, поскольку Джонс остается «естественным» человеком, не является продуктом жизненных условий, не формируется собственным опытом (в романе XIX в. всякая «история» индивида есть история приобретения жизненного опыта и изменения вместе с ним). История Тома Джонса не есть история его формирования в данных обстоятельствах. Природа, говорит автор, наградила Джонса не только привлекательной наружностью, но и украсила душевными достоинствами. Характер Джонса в очень значительной мере выполняет в романе функции противоположения по отношению к Блайфилю (в тексте прямо сказано, что Джонс «является полной противоположностью характеру этого негодяя»), к развращенному аристократическому Лондону в лице леди Белластон и лорда Фелламара и даже по отношению к казалось бы идеальному сквайру Олверти. Присущие Джонсу естественные слабости оттеняют сословную узость и изрядную чопорность, которыми отдают добропорядочность и безукоризненное благородство Олверти.

Открытие мира «обстоятельств» заставляет писателя-просветителя противопоставлять им отдельно, *вне них* стоящего, не обусловленного ими, «естественного» человека. Но возможен ли такой вообще, если его содержание, по сути дела, не собственное, а негативное, обратное содержание мира обстоятельств?

Для такого сомнения дверь приоткрыта уже в самом просветительском романе. Вольтеровский Ingénu, познав несправедливость и произвол, очутившись в тюрьме, сильно меняется, приобретает опыт и зрелость: «он уже не тот что прежде. Осанка, тон, образ мыслей, самый ум — все стало у него иное. Насколько прежде он был несведущ в жизни и от всего отрешен, настолько теперь это человек, внушающий к себе почтение». Вольтер говорит о «Простодушном, который перестал быть простодушным». Но характер героя не обогащается в результате этой эволюции никакими новыми чертами, напротив, он исчезает вовсе, теряя то свое единственное — негативное — содержание, благодаря которому он мог с успехом выполнять свое назначение в произведении. Автор не знает, что делать с этим новым человеком.

Показать человека, детерминированного общественной средой, и показать вместе с тем, как в нем проявляется «человек вообще» — вот задача, перед которой останавливается художник-просветитель. Да и нужен ли ему новый, умудренный жизнью и выросший в нее герой? Ведь только благодаря его «простодушию» могла состояться философская повесть — сатирическое обозрение мира как мира нелепостей и вздора. «Причина быстрого развития его умственных способностей заключалась почти столько же в дикарском его воспитании, сколько в душевных его свойствах, ибо, ничему не научившись в детстве, он не имел и предрассудков. Его мыслительный дар, не искривленный заблуждениями, сохранил всю свою прямоту. Он видел вещи такими, как они есть, вместо того, чтобы, подобно нам, под действием представлений, сообщенных нам с детства, видеть их всю жизнь такими, какими они не бывают».

При все том тема Простодушного, переставшего быть простодушным, даже и не воплощенная, а только декларированная, — знаменательный симптом. Пример подобного же прозрения, когда писатель заглядывает дальше собственных принципов, — то место в фильдинговой «истории», где Олверти порицает Джонса не только за пороки, но и за чрезмерную доброту и «ошибочное милосердие», которое, оказывается, весьма пагубно для

¹⁵⁰ Д. Д. Обломиевский. Фильдинг.— Сб. «Ранний буржуазный реализм». Л., 1936, стр. 235.

общества, ибо поощряет порок. Тем самым, по существу, признается невозможность «естественного человека» в обществе социальных типов.

Даже открытие пейзажа в литературе — как ни покажется парадоксальной эта мысль — может быть понято как своеобразное проявление потребности объективно обосновать человека. Оказывается, что Сен-Пре или Вертер, бегущие от общественной действительности в свою внутреннюю жизнь, все-таки нуждаются в известной внешней среде, на которую они бы могли опереться. Для них это не общественная, а *естественная* среда. Это уже не личности Ренессанса, опиравшиеся в столкновении с враждебными обстоятельствами лишь на самих себя. Для Руссо, отрицающего благотворность влияния общества на человека, таким благотворным внешним воздействием является влияние природы: оно способно преобразовать человека.

Руссо рассказывает в «Исповеди»: «Я рожден для счастливой и безмятежной жизни, но она вечно ускользала от меня, и когда мечты о ней воспаляют мое воображение, оно всегда стремится в кантон Во, на берег озера, в очаровательную местность. Мне необходим фруктовый сад на берегу именно этого озера, а не другого, мне нужен верный друг, милая женщина, домик, корова и маленькая лодка. Я буду наслаждаться счастьем на земле, только когда буду обладать всем этим. Мне самому смешна наивность, с которой я несколько раз направлялся туда единственно для того, чтобы найти это воображаемое счастье. Я всегда удивлялся, находя там жителей, особенно женщин, совсем другого рода, чем искал. Эта местность и народ, ее населяющий, никогда не казались мне созданными друг для друга».

Руссо не может принять природу вместе с людьми, как они реально соединены: на берегах Женевского озера он находит совсем не тех людей, каких ожидал бы найти, какие, в его представлении, *соответствовали бы* прекрасной природе. Эти люди — Юлия и Сен-Пре, и Руссо объясняет, почему он поместил на излюбленные берега героев своего романа. «Я охотно сказал бы людям, обладающим тонким вкусом и чувствительностью: «Поезжайте в Веве, посетите его окрестности, полюбуйтесь видами, почитайте по озеру и скажите откровенно, не создала ли природа эту живописную местность специально для какой-нибудь Юлии, какой-нибудь Клары, какого-нибудь Сен-Пре. Но не ищите их там». Писатель «освобождает» озеро и окрестности от «несоответствующих» им, «жанровых» индивидов и поселяет туда «естественных» людей, также изымая их из несоответственной, «жанровой» обстановки и создавая «естественное» окружение, «укрепляя» их таким образом пейзажем, укореняя в нем. Одной объективной среды (Париж, куда едет Сен-Пре и куда автор, кажется, выселил из Веве всех «жанровых» персонажей, которых он в своей реальной жизни, к глубочайшему своему огорчению, каждый раз в Веве встречал) противостоит другая, естественная, природная: но герои «чувства» так же, как и «жанровые», объективно обоснованы окружающей их средой — вот что знаменательно. При этом Руссо признает, что в действительности природа и люди соединены не так, как в его романе: разве не создала природа эти места специально для Юлии и Сен-Пре? — Но не ищите их там! Автор, таким образом, сам свидетельствует о методе художника XVIII столетия, что реализм здесь должен дополниться утопией.

Н. Я. Берковский пишет о «двойном стиле», «двойном сюжете» в произведениях писателей XVIII в.¹⁵¹ Жанровые герои и «естественный» человек словно разного происхождения — и в сюжете произведения, и по методу их создания: первые обобщают реальную жизнь, ее эмпирию, второй недаром так часто прямо выведен за скобки данной, конкретно-историче-

¹⁵¹ См. упомянутую работу, а также статью «Эволюция и формы раннего реализма на Западе» в сб. «Ранний буржуазный реализм».

ской действительности: он гурон или скиф или даже обитатель Сириуса. Он прибывает извне в «жанровый» мир и обзирает его со стороны. Он оказывается при рассмотрении отражением этого мира, но негативным, обратным, «исправленным». Это герой «программный», он должен быть гармоничен и полон в противоположность дисгармоничности «единичного» человека, в котором как типе какого-нибудь «положения» развита одна сторона в ущерб всем другим. «Мудрый человек,— замечает Фильдинг,— удовлетворяет каждое свое желание и каждую страсть, тогда как глупец жертвует всеми страстями ради утоления и насыщения только одной» («История Тома Джонса»). Здесь нападение на классицизм, который был склонен жертвовать всеми страстями человека ради одной, и одновременно указание на современного социально-типического человека «положения». Но каков путь удовлетворения каждой страсти, чтобы развитие одной не мешало проявлению других? Фильдинг называет это качество «истинно мудрого человека»: умеренность.

У Стерна мы встречаем уподобление человеческого характера музыкальному инструменту: «Мне думается, *monsieur le comte*, сказал я, что человек, как музыкальный инструмент, имеет известный диапазон; и что общественным или иным мотивам случается испробовать на нем поочередно каждый тон; так что если вы начинаете со слишком высокой или слишком низкой тона, то в верхнем или нижнем регистре может не хватить звуков, для того, чтобы передать всю гармоническую систему» (гл. «Характер»).

«Диапазон» человека сокращается, и поэтому гармония, которая при ином диапазоне давалась бы сама собой, становится ныне проблемой, генеральной для просветительского сознания. Гармонический человек — такой человек, стороны характера которого согласованы через умеренное развитие каждой. «Ничего не покупай по слишком дорогой цене», — учит Фильдинг. В характере Тома Джонса сочетаются добрые начала с «порочными склонностями», последние исчезают к концу книги, и на последней странице автор сообщает, что «герой наш проникся скромностью и благоразумием, какие редко встречаются в человеке со столь живым темпераментом». Как будто достигнуто необходимое равновесие, соединение живости характера, т. е. свободы естественного поведения, желаний и поступков, с «благоразумием», т. е. способностью ограничивать свои желания и примирять их с желаниями других. Как будто найдена искомая мера, но роман недаром кончается: характер героя уже превратился в программу, теоретическое понятие. Автор сам сознает, что такое сочетание качеств «редко встречается».

Универсализм человека Ренессанса был свободным проявлением во все стороны, не заботившимся об умеренности. Ныне такая забота необходима, если стремиться к полноте личности, ибо созревающая «гражданская» действительность учит, что неограниченное развитие одной индивидуальности и удовлетворение ее интереса означает ущемление интересов других (борьба всех против всех — закон буржуазного общества), как и в характере человека неумеренное развитие одного свойства дает одностороннюю личность, ограниченную одним интересом. Человек уже не сам себе оркестр и симфония, оркестром является общество, где человек — один из множества инструментов, с ограниченным диапазоном, тембром, задачей, подчиненный не им составленной партитуре и руководству невидимого дирижера. Просветители озабочены тем, чтобы инструменты были настроены в лад, симфония общества — благозвучной.

Просветительская мысль занята поисками *меры*: свобода естественного развития, не знающего принуждения, с одной стороны, с другой — необходимость примирения и согласования интересов одного с интересами других, т. е. согласование личных и общественных интересов. Уже открыты эти два аспекта, в которых рассматривается каждое отдельное лицо. Но их

соединение мыслится как их согласование и примирение *должным образом*. Уже ясно созвано, что люди ограничены в своих стремлениях и возможностях; но признание этого ограничения еще не влечет с собой оставление точки зрения «естественного человека». Источник ограничения ищется не вне отдельного индивида, в общественных отношениях, а в самом человеке. Ограничение, уже реально диктуемое человеку его положением в обществе, понимается и возводится в программу как *самоограничение*, добровольное соглашение людей об ограждении их общих интересов от индивидуального произвола («общественный договор»).

По Лессингу, цель трагедии — содействовать «превращению страстей в добродетельные наклонности»¹⁵². Страсти — свободное проявление характера — не должны быть неумеренными, разрушительными; но ими и нельзя поступиться, разум, умеряя, не должен их подавить. Они должны путем внутренней самодисциплины переработаться в «добродетельные наклонности». Лессинг развивает идею «человека-героя», в характере которого уравновешены естественное и общественное начала. Образец — софокловский Филоклет: «Стоны его — стоны человека, а действия — действия героя. Из того и другого вместе составляется образ человека-героя, который и не изнежен и не бесчувствен, а является попеременно тем и другим, смотря по тому уступает ли он требованиям природы или подчиняется голосу своих убеждений и долга»¹⁵³. Показательны формулировки, в которых Лессинг выражает свою мысль. Идеальный образ для него *составляется* из двух частей: «человек-герой» бывает тем и другим *попеременно*. Таково противоречие и этики, и эстетики, и художественной практики «века Просвещения».

Примечательно при этом, как истолкована античная трагедия. Она явно рассмотрена сквозь призму проблематики XVIII в. Софокловский образ подвергнут расчленению, что само по себе уже есть модернизация, ибо для трагического героя древности гармоническое совмещение общего и индивидуального было совпадением, неразличением.

Так от *тождества* общего и индивидуального начал, их *непосредственного* единства, которым были отмечены образы древней литературы и Ренессанса, литература движется к новому единству этих начал, к их *опосредованному* через различие и противоречие единству — *типическому*. Литература XVII и XVIII в. в этом процессе выступает как период «распадения аспектов»; но распадение единства, которое мы здесь наблюдаем в виде ли разрыва долга и чувства или характера и обстоятельств, «единичного» человека и «человека вообще» — служит формированию нового единства, ведет литературу к новому качеству, которое будет обобщено Энгельсом в положении о типических характерах в типических обстоятельствах.

VI

Итак, мы видим, как затруднено было в литературе XVIII столетия понимание человека как *типической индивидуальности*. Классический реализм XIX в. воссоединит до того разрозненные аспекты, синтезирует стороны противоречия в диалектическое единство: в романе XIX в. каждый герой может являться как личность лишь постольку, поскольку он сформирован определенной социальной средой, но эту последнюю он может представлять только как личность.

Эта стадия художественного сознания соответствует условиям развитого буржуазного общества, для которого характерно «разложение человечества на массу изолированных, взаимно отталкивающихся атомов...»¹⁵⁴ Человек становится частным и частичным, занимающим строго определен-

¹⁵² Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 288.

¹⁵³ Г. Э. Лессинг. Лаокоон. М., Гослитиздат, 1957, стр. 111.

¹⁵⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 605.

ное место в системе разделения труда. Совокупное общественное богатство увеличивается через ограничение доли, приходящейся на каждого отдельного индивида. «На более ранних ступенях развития отдельный индивид выступает более полным, именно потому, что он еще не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений»¹⁵⁵.

У входа в XIX в. высится фигура Гете. В его творчестве соединились век минувший и грядущий, мы можем почувствовать самый переход, сравнивая «Вертера» (1774) с законченными двадцать лет спустя «Ученическими годами Вильгельма Мейстера» (1796).

В одной из бесед Гете ссылался на судьбу Вертера как пример того, что индивидуальность не должна «щепиниться так надменно» в ответ на требования объективной действительности: «Вертер потому и погиб, что смотрел на свое сердечко как на «больное дитя» и давал ему полную волю»¹⁵⁶. Герой нового романа занимает в своем отношении к миру позицию во многом противоположную вертеровской.

Вот один из эпизодов: Вильгельм наблюдает человека, совершающего в ревности разные безрассудства. В душе Вильгельма эта сцена рождает «картину его собственных чувств»: ведь и он зажегся ревностью, был готов оскорбить женщину и соперника, «растерзав людей только за то, что они были свидетелями его огорчения». В жизненной ситуации, с которой он столкнулся, Вильгельм узнает отражение самого себя, — и это позволяет ощутить масштаб собственной личности и ее положение в мире, дает объективную меру для познания своего душевного состояния. Познание себя *через другого*, таким образом, кладет границы полной свободе проявления индивидуального «я», которая легко может стать индивидуалистическим произволом: если бы не этот случай, Вильгельм не видел бы эгоистичности, узости своего негодования.

Упомянутая сцена для Вертера была бы только пошлой; Вильгельма тянет в мир, «окунуться в действительную жизнь», «в поток судеб», пережить чувства других людей, увидеть себя отраженным в других.

Самосознание оказывается итогом жизни в миру и с людьми; эта жизнь указывает человеку пределы, в которых может разворачиваться его личность. На протяжении большей части книги сюжетное развитие состоит в том, что герой строит различные планы, а жизненные обстоятельства их опрокидывают. Это каждый раз случайные обстоятельства, берущие верх над обдуманными программами. Уже в авантюрном романе XVII в. случай управлял судьбой героя; но в случайностях авантюрного романа не проступал объективный закон. В «Вильгельме Мейстере» именно цепь случайностей формирует, воспитывает героя; всеобщая необходимость реализуется в индивидуальной случайности судьбы каждого.

Вильгельм устремляется в мир с определенными ожиданиями и намерениями, но с первых же шагов жизненный поток подчиняет его себе, заставляя забыть о начертанной программе. Каждый раз какие-нибудь мелочные обстоятельства влекут по течению событий. Время от времени, глядяваясь, Вильгельм порицает себя за уклонение от правильного пути, за «бродячую, бесцельную жизнь», которую он ведет. Снова и снова собирается он «приступить к исполнению своих планов и желаний», предпринять «планомерные шаги». Но действительность не оказывается полем для выполнения умозрительной программы; жизненная реальность не перестает напоминать герою, что он — один из многих.

Как он сам признает, Вильгельм «с ранней молодости скорее направлял свой душевный взор внутрь, чем наружу» и поэтому «отчасти узнал человека, не понимая и не достигая в малейшей степени людей». «Чело-

¹⁵⁵ «К. Маркс и Ф. Энгельс: об искусстве», т. I, стр. 220.

¹⁵⁶ Цит. по кн.: Н. Вильмонт. Гете. М., Гослитиздат, 1959, стр. 232.

век» здесь — отдельный изолированный индивид; в XVIII в. полагали, что свободное объединение таких индивидов составляет общество. Но выясняется, что надо исходить из «людей», т. е. из общества, чтобы понять «человека»; опыты самопознания убеждают Вильгельма в этом; один из таких поучительных случаев — упомянутая сцена с ревнивцем. Когда Вильгельму приходится рассказать о своем путешествии, он в состоянии описать ощущения и мысли, но не внешние предметы, на которые, оказывается, не обращал внимания, — и в этом его вина, субъективная ограниченность.

Итак, чтобы действовать, человек должен понимать объективные требования жизни и считаться с ними. Но герой живет в эпоху, когда «человек рождается для ограниченной сферы»; условия «гражданского общества» очерчены в письме Вильгельма домой после смерти отца: Вильгельм не дворянин, а бюргер, и поэтому «заранее предполагается, что в его натуре и нет и не может быть никакой гармонии, ибо он должен все остальное запустить, чтобы достичь совершенства в чем-нибудь одним». Сознание этого и порождает в герое стремление компенсировать неизбежную ущербность развития целеустремленным самовоспитанием. Как спасти в себе то, в чем отказывают социальные условия, — личность?

Ее нельзя спасти в вертеровском уединении. Вертеровская тема звучит в романе в образах арфиста и Миньоны; однажды Вильгельм испытывает зависть к арфисту, всегда замкнутому в себе: только одиночество позволяет не взять неверной ноты, он же, Вильгельм, постоянно оступается, делает ложные шаги, забывает о задуманном, ибо он впутан в клубок отношений со многими людьми. Но пребывать вне этой связи он уже не может — да и никто не может: трагическая судьба арфиста и Миньоны становится горьким уроком, показывающим невозможность одиночества. Самовоспитание может быть только жизнью *в миру*.

Каков этот мир, показывает вся история отношений Вильгельма с театром: во многих ситуациях романа театр является аллегорией общества. Вот Вильгельм с друзьями задумал сыграть импровизированную пьесу; каждый берет роль, соответствующую его характеру, и конфликт обеспечен: «ибо в каждом обществе... в котором каждый следует своему характеру, не долго существуют довольство и мир». Можно ли совместить свободу проявления характера с общественной гармонией? Это проблема, волновавшая просветителей, но нельзя уже, как просветители, рассчитывать на разум отдельного человека и его способность самому себе поставить границы. Вильгельм призывает актеров каждого «разумно и аккуратно» делать свое дело, «играть в согласии между собой», не высказывать при соло товарища с неуместно громким аккомпанементом. Словом, речь идет об «общественном договоре», и увлеченная этими речами, труппа на короткое время образует сплоченный коллектив. Но первое же столкновение с жизненной прозой, когда затронуты интересы каждого, обнаруживает вопиющую дисгармонию в этой «республике»; картина «общественного договора» оказывается пародией на него.

В этом мире проходит Вильгельм свои «ученические годы», воспитательный курс. Нам нравится, рассуждает Вильгельм по поводу шекспировского «Гамлета», когда герой, действуя самостоятельно, преследует цели и достигает их. «Но здесь мы узнаем иное — у героя нет плана, зато планомерна пьеса». Вильгельм говорит о «Гамлете», но, опрокидывая себя в Шекспира, дает точную характеристику своего собственного пути, определяет — автор его устами определяет — принцип композиционной организации романа, соотношение характера и обстоятельств. Цепь случайностей оказывается скрытым планом; «пьеса» планомерна вопреки герою и независимо от него — планомерен объективный порядок вещей, ход событий. Знаменательно рассуждение, вложенное в уста героев «Вильгельма Мейстера», о том, что герой романа должен быть пассивен и что роман

дает простор игре случая. Роман — литературная форма, которая становится ведущей, и, говоря о романе, Гете предугадывает общую особенность того положения, в которое встанет герой к объективному миру в реалистическом произведении XIX столетия, показывающем прежде всего *обусловленность* человеческого характера обстоятельствами: действующие лица Бальзака пассивны в том смысле, который имеет в виду Гете, — при всем их лихорадочном активизме.

Большое значение в «Вильгельме Мейстере» приобретают *предыстории* действующих лиц; ими полон роман (истории Аврелии, Зерло, Натальи, Терезы, Лотарио, «прекрасной души» и других). Знакомясь, герои рассказывают друг другу свою прошлую жизнь, — она объясняет человека и его характер. Предыстория — это история формирования данного человека обстоятельствами его жизни, она будет играть столь значительную роль в классическом романе XIX в., рисуя типические характеры в типических обстоятельствах, романе Бальзака, Диккенса, Тургенева, Золя. Предыстория станет способом, которым персонаж вводится в повествование. Замечательно, что Вильгельм Мейстер, пытаясь понять характер Гамлета, ищет его корни в эпохе, предшествовавшей смерти его отца, конструируя, таким образом, предысторию Гамлета — мотив, чуждый природе шекспировской трагедии: для шекспировского действия не является стимулом личная предыстория героя.

Ход событий постоянно корректирует и рушит умозрительные, индивидуалистические планы Вильгельма Мейстера, но окажется потом, что «план пьесы» и есть собственный жизненный план Вильгельма, которому он следовал, не зная того, через случайности и заблуждения.

Здесь-то и совершается переключение истории героя в другой, более общий и высокий план, переключение, создающее явление «романа в романе»¹⁵⁷. В последней части романа Вильгельм вступает в общество людей, овладевших тайнами бытия и способных активно воздействовать на обстоятельства. В руках этих людей, оказывается, были нити судьбы героя, и каждая случайность была предустановленной, каждая встреча — провиденциальной; и поэтому, хотя казалось, что роман Гете содержит все предпосылки реализма XIX в., конечный итог — совсем не в духе будущего реализма: герой, проходивший воспитание в жизненной среде, не становится ей подобен.

В просветительском XVIII в. существовало, как о том говорилось выше, резкое различие между героями «жанровыми» (используя определение Н. Я. Берковского), детерминированными, социальными типами и одиноко стоящим «нежанровым» героем, воплощающим «человека вообще» («естественный человек»). В романе Гете, переходном по характеру, оба героя соединяются в одном Мейстере — литература таким образом находится на пути от XVIII к XIX столетию — от разделенности социальной типичности и «человеческого» к их диалектической связи — к типической личности реалистического романа. Вильгельм Мейстер, если брать его историю в целом, и в театре, и в сфере Лотарио, — еще не такая личность: «жанровое» и «человеческое» — не в состоянии взаимопроникновения, они еще разделены внутри самого Мейстера, и возвышение героя в идеальную сферу совершается не без некоторой мистики.

С точки зрения грядущего реализма то, к чему приходит Вильгельм, должно в самом деле казаться немалым чудом. Ведь та действительная жизнь, которой с первых шагов доверяет Вильгельм свою судьбу, реалистически обрисована в «театральных» частях романа: это общество, не допускающее разностороннего развития личности, основанное на дисгармонии частных интересов. Одностороннее, ущербное развитие человека — его

¹⁵⁷ См. об этом: Н. Я. Берковский и др. Эволюция и формы раннего реализма на Западе. — Сб. «Ранний буржуазный реализм», стр. 82—90.

объективный закон. Однако Вильгельм, погружающийся в эту объективность, в конечном итоге выходит из жизненной стихии неподчиненным ее обезличивающему влиянию. Это найденное согласование целей мира и отдельного человека оказывается осуществимым лишь в сфере утопии: чтобы обрести искомую гармонию, Вильгельм отходит от театра, иначе говоря — от того самого широкого мира, который был его воспитателем. Среда, принимающая героя в последних главах, — не прежний широкий общественный круг, а замкнутая община, включающая немногих избранных.

Таким образом, история героя разворачивается в двух планах, один из которых сменяется другим. Это говорит о переходном типе произведений; но все же соединением «двух сюжетов», характером этого соединения «Вильгельм Мейстер» повернут в будущее, в сторону реализма. Смысл «двух сюжетов» не в том, что второй отменяет или «исправляет» первый, как это могло быть в просветительском романе; смысл этот в том, что только участие в первом, реальном жизненном сюжете есть настоящее воспитание личности, но что, с другой стороны, к этому участию оно не сводится; существует более высокое, идеальное предназначение человека, выводящее его за рамки «жанровой» обусловленности. Гете видит реальные черты современной общественной действительности, но выход из нее, как выход Вильгельма из театральной сферы, есть дело самой этой действительности, результат ее внутреннего необходимого хода: не пройдя через театр, Вильгельм не попал бы в башню Лотарио.

Доверие к объективности включает в себя и веру в то, что органическое развитие выведет человечество из сферы «гражданского» миропорядка. Это та вера, которую высказывает Господь во втором прологе к «Фаусту», говоря о человеке: «Он вырвется из тупика». Является ли частное существование судьбой человечества? — такова конкретная историческая проблема, организующая грандиозный художественно-философский синтез «Фауста».

Гете сам говорил о родственности настроения Фауста существу души современного человека. Фауст чувствует себя «связанным в обычных границах земного существования», он страдает от *неполноты*, от удела частичности, к которому низведен человек в современном мире:

Бог, обитающий в душе моей,
Влияет только на мое сознанье.
На внешний мир, на общий ход вещей
Не простирается его влиянье.
Мне тяжело от неполноты такой,
Я жизнь отверг и смерти жду с тоской.¹⁵⁸

Общий ход вещей не подвластен человеку, неспособному более влиять на внешний мир. Участь Фауста-ученого — разрыв познания и действия, теории и практики. Ученый владеет отвлеченным знанием, он столь же односторонний человек, как и любой другой в современном обществе:

Ни на волос не стал я боле крупен,
Мир бесконечности мне недоступен.

Фауст дерзает вызвать Духа Земли, но этот «деятельный гений бытия» не признает его равным себе, сбрасывает «в людскую темную юдоль»; перед ним Фауст — карлик, он несоизмерим с Духом именно как частный человек. Презрение Духа Земли дает почувствовать собственную величину: «Какой я бог! Я знаю облик свой».

К Фаусту является Мефистофель, воплощающий зло этого мира, его законы. Он недаром рекомендуется как «часть» и даже «части часть» представляемой им темной силы. Разделение труда у самих чертей достиг-

¹⁵⁸ Перевод Б. Пастернака.

ло высокой степени: Мефистофелю приходится вести Фауста в кухню ведьмы, ибо «хоть черт учил варить отвар, но сам сварить его бессилён». Мефистофелю нужно доказать — об этом он поспорил с Господом — что и для человека частичность есть окончательный жребий; надо сбить людскую спесь, которая «себя считает вместо части целым». Проблема частичного и полного бытия пронизывает экспозицию трагедии.

В этом мире — издевается Мефистофель — универсальность и полнота личности — выдумка поэтов, нежизненная, ходульная фантазия. Он бросает Фаусту. «Ты — это только ты, не что иное». Вот он, тупик частного существования, из которого должен вырваться человек. «Вселенная во весь объем», но Мефистофелю, не по силам человеческому разуму и действию, можно освоить какую-то ее частицу. «Стань микрокосмом во плоти» — со стороны Мефистофеля это насмешка, но для Фауста — серьезная задача: «А я осилю все». Таково содержание его договора с чертом.

Вместе с Мефистофелем Фауст проходит полный круг человеческого бытия — но как он его проходит? Здесь интересно вспомнить героев Шекспира, универсальность и слитность личности Отелло или Антония, в которых нерасчленимы были общественное и индивидуальное, воинская доблесть и страсть, которые представляли любовника и полководца вместе. «Герои того времени, — вспомним слова Энгельса, — не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников»¹⁵⁹. Но именно эти преемники, состояние мира, основанное на разделении труда, — объект познания в «Фаусте» Гете. Свою универсальную задачу — стать «микрокосмом во плоти» — задачу всестороннего развития и освоения мира — Фауст решает *по частям*: он последовательно проходит фазы, соответствующие разным сторонам жизни современного человека. Так, в любви к Маргарите он — герой заурядной мещанской истории; эта ступень пройдена, — и он не знает более женской любви (союз с Еленой будет иметь иное содержание), должен вступить в новую сферу, в область общественной деятельности. По замыслу Гете, Фауст поднимается во все более высокие сферы — от поисков личного счастья к общественному служению. Однако в каждом фазисе своего развития (именно в силу их отделенности друг от друга) он действует как частный человек: его бесконечное стремление в каждый отдельный момент может быть реализовано в определенных общественных условиях, например, условиях императорского двора. Это каждый раз подменяет прекрасную цель, и, думая служить людям, Фауст служит императору (подобно Гете-министру). Всюду реально его деятельность — не то, как он себе ее представляет и к чему стремится. Фаустово стремление последовательно *отчуждается* в разные виды деятельности, известные «гражданскому» обществу: Фауст — любовник, искатель личного счастья, Фауст — политик, «генерал-аншеф», колонизатор, обездоливающий патриархальных стариков Филемона и Бавкиду.

Но Фауст — герой трагедии Гете — не совпадает ни с одним из этих своих обликов. Каждая сфера — иллюзия полного существования; дух, комментирует автор свое творение, в поисках удовлетворения обращается в разные стороны, но каждый раз возвращается в себя еще более несчастным. Остановить мгновение в какой-либо точке пути — значит застрять в данной ограниченной сфере, стать ее представителем, односторонним, частичным индивидом. Это и нужно Мефистофелю, испытывающему своего подопечного соблазнами «гражданского» миропорядка.

Различные облики, обретаемые Фаустом в разные моменты его пути, дают, если расположить их рядом, образ раздробленного человечества, порабощенного разделением труда; каждое из фаустовских воплощений являет «жанрового», частного человека, действующего в определенной огра-

¹⁵⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 347.

нической области. Но весь смысл фаустовской идеи — в том, что ни один из этих Фаустов не просит мгновение остановиться; превращения, происходящие с героем, не располагаются рядом на пространстве трагедии, но составляют этапы пути, ступени процесса. Вся история Фауста, взятая именно как *процесс*, знаменует восстановление полного человека, такого, который бы мог сказать мгновению: остановись, — ибо цели его были бы всеобщие и гармонизировали бы с целями человечества. Это воссоединение раздробленного человека — глубинная, потенциальная реальность, не совпадающая с реальностью социальной современности, но с бесконечной перспективой: Фауст умирает лишь предвосхищая грядущее торжество. Реальное настоящее — отчуждение Фауста-Человека в частные, нетождественные ему лики.

Формы художественной характеристики, которые подготавливает Гете для XIX в., у него самого не были основными. Они в синтетическом творчестве Гете включены в раму концепции, позволяющей взглянуть на современное состояние человека как на временное, не являющееся его окончательной судьбой. Критический реализм XIX столетия сделает определяющим принципом то, что не имеет еще у Гете такого значения, — изображение типических характеров, обусловленных общественной средой.

В XIX в., преимущественно в первой его трети, получает развитие и принцип, казалось бы, противоположный; он развит романтизмом, противопоставляющим мятежную личность обществу. Своего героя романтизм не показывает как часть общественной действительности; герой отталкивается от этой реальности, он ее антагонист, не желает ей подчиниться, он восстает против законов мира, где человек — «могила собственного духа», по словам байроновского Манфреда. Манфред говорит о презрении, с которым он взирает на жалкий сблик человека, — он говорит о жалкой участи человека в современном мире, где личность — только пассивное орудие социальной необходимости. Романтический герой не соглашается разделить общий жребий, стать частицей не подвластного его влиянию механизма. Герой одинок в своей оппозиции буржуазному миру, он *один* противостоит ему.

По видимости это напоминает позицию свободной шекспировской личности по отношению к окружающим враждебным обстоятельствам. Известен культ Шекспира у романтиков, полагающих, что они воскрешают шекспировский метод, применяют его к познанию современной действительности. Но решающим образом изменились обстоятельства, характер общества и положение в нем личности. Романтизм и критический реализм как литературные направления во многом противостоят друг другу, но их связывает единая эстетическая проблематика XIX в., различно проявляющаяся в том и другом методе.

В чем может выразиться бунт романтической личности против общества? В уходе из общества, отказе от него. Романтизм рисует героя, находящегося вне общества; но прошли времена «естественного» человека — и романтизм, совсем по-иному, чем реализм, но также открывает эту истину XIX столетия.

В XIX в. личность вне общества уже не может ощутить себя свободной. Героическое действие — страсть романтического индивида; общество, в котором каждому уготована клетка частного существования, не дает для такого действия простора. Герой думает найти его, покидая общество, но уходит он в пустоту, где никакое действие невозможно. Герой уже сформирован обществом и только на его почве мог бы найти удовлетворение своим идеалам и стремлениям, но на почве *этого*, наличного общества он удовлетворения найти не может.

И в своем удалении от общества герой остается *общественной* личностью. Обнаруживается, что уйти герою некуда: «от судеб защиты нет» и в романтическом одиночестве. Невидимые внутренние нити продолжают

связывать героя с оставленным им миром, не позволяя уйти слишком далеко. Так Мцыри, пробивающий себе дорогу на родину, — дорогу, которой он не знает, — возвращается снова к монастырю. Он не случайно заблудился, его возвращение фатально, ибо — «на мне печать свою тюрьма оставила».

Романтический герой, о котором мы говорим, может противостоять миру в отрицательном акте — уходе, — но ему не хватает положительного содержания, которое он бы мог противопоставить общественной необходимости, чтобы стать от нее в самом деле свободной. «Чего ищу, к чему стремлюсь — не знаю», — говорит Манфред. Лермонтовский Демон после божественного проклятья — как поврежденная ладья, плывущая, «не зная назначения», «отрывок тучи грозовой», который «летит без цели и следа, бог весть откуда и куда».

Романтический герой, в отличие от ренессансной личности, несет в себе то общество, которому противостоит, его противоречия, разорванность, дисгармонию. То, что поднимает романтическую личность над всеми, что составляет ее исключительность, позволяет мыслить и рисовать ее как титаническую личность, — это то, что Манфред или Демон *знают* о жалком жребии, ничтожной участи человека в этом мире. Но, как хорошо известно Манфреду, нет счастья в одном знании, не переходящем в действие, «древо знания — не древо жизни». Знание порождает *скорбь*, и составляющую величие романтического героя.

Трагический герой Шекспира знал собственное стремление как единственный принцип и закон; но его индивидуализм не противоречил общественному содержанию его характера, ибо этот характер действительно представлял собой «микрокосм» новых принципов, закономерностей, отношений и связей, еще не развернувшихся как отношения и связи, не обьективировавшихся еще от человеческой личности как внешняя для нее действительность. Для романтического героя его неизбежный индивидуализм — источник страдания и скорби. Он отрицает мир,

Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить,
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

— но он испытывает в своем одиночестве страстную тягу к этим несовершенным людям, заставляющую Демона завидовать невольно *неполной* радости земной, — хотя именно эта неполнота, частичность, узость развития, чувств, характеров и делает для героя невозможной жизнь в обществе. Но «жить для себя, скучать собой» — это не дает удовлетворения и счастья; общественное содержание стремлений романтической личности и проявляется в том страдании, которое причиняет ей одиночество:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добро.

Таким образом, романтизм, хотя его сознательным принципом и не является изображение типических характеров в типических обстоятельствах, по-своему выражает ту же истину о современном человеке, что и реализм. Романтическое мышление берет героя и среду *вместе*, как двучлен, один элемент которого невозможен без другого. Изображение романтического характера немислимо без образа среды как контрастного фона и вместе с тем скрытой почвы, которая может объяснить происхождение и существование такого характера.

Поэтому и возможно, что романтизм и реализм сосуществуют, взаимно влияя, в творчестве одного художника («Демон» и «Герой нашего времени» как два итога творчества Лермонтова) или романтизм подготавливает реализм и переходит в него, как у Стендаля и Бальзака.

Стендаль до конца жизни не перестает искать — и с этим связано романтическое у него — источники героических характеров, преданных всеобщей цели, не обмельченных частными интересами, наделенных поэтому *энергией* — качеством, которое истребляют в человеке условия XIX в. Стендаль находит цельных людей в Италии XVI в., но также и в современной Италии, переживавшей период своего Рисорджименто, борьбы за национальную независимость. Бальзак заметил, отзываясь о героях «Пармской обители», герцогине Сансеверина и Ферранте Палла, что в этих характерах «нет ничего французского»¹⁶⁰.

Противопоставление национальных типов имело у Стендаля и Бальзака социальный и исторический смысл: «итальянское» было синонимом свободы от частной ограниченности, «французское» ассоциировалось с типом частного человека.

В «Красном и черном» Стендаль выводит героический характер, но не на «итальянском», а на «французском» фоне; и это не только фон, обстановка, но и сама почва, среда, формирующая характер. В расположении образов «Красного и черного» есть что-то от романтизма, в произведениях которого герой находится в фокусе, среда рисуется на отдалении как задний фон. Герой «крупнее» среды, почти заслоняет ее, но это уже следствие не только качеств героя (так было во времена Ренессанса), но и угла зрения, под которым рисуется картина. Она рисуется с точки, на которой пребывает отдалившийся от общества герой, «от него», — и расстояние, отделяющее его от среды, уменьшает размеры последней.

В «Красном и черном», по содержательному смыслу композиции образов главный герой по меньшей мере равновелик окружающему его социальному фону, контрастно на нем выделен. Но эта «романтическая» ситуация и сам характер трактованы чисто реалистически.

Для Жюльена Сореля мэр города Веррьера, господин де Реналь олицетворяет всех богачей в мире, и Жюльен чувствует, что в его ненависти к Реналю нет *ничего личного*. Таков весь путь Жюльена, хотя и кажется, что личная карьера — его единственная цель. На самом деле это только средство; продвижение в общество для Жюльена — факт общественного самоутверждения человека из четвертого сословия, победа в социальной битве. В тюрьме Жюльен оценивает пройденный путь: «...я не жил в одиночестве на земле, могущественная идея долга одушевила меня. И этот долг, который я сам предписал себе... был для меня словно стволом мощного дерева, на который я мог опираться во время грозы. Конечно, я колебался, метался ...но я не срывался».

Какое отличие от бальзаковского Растиньяка, который явится в литературе вслед за Жюльеном Сорелем! Их действия внешне так схожи: там и здесь — врастание в общество, борьба с ним в форме приспособления к нему. Но в Растиньяке какое измелчание! Отсвет героического лежит и на нем, бросающем вызов аристократическому Парижу: «кто победит: я или ты!» Но в этом поединке для Растиньяка нет сверхличной задачи, *долга*; это борьба *за себя*. В действиях Растиньяка нет уже различия цели и средств, он ищет того, чего добивается, не более того. Он вступает в борьбу с обществом за место в его рядах.

Но не частная цель, не личный карьеризм — самый глубокий двигатель Жюльена Сореля. Именно это (здесь сходство положения Жюльена относительно среды с положением романтического персонажа) позволяет ему как литературному лицу сохранить черты «героя», в противоположность частному индивиду, стертому, безличному, *мелкому*: «Сколько понадобилось бы сплавить вместе этих прелестных великосветских юношей, чтобы добиться такого взрыва страсти?» Когда схватка проиграна, Жюльен стреляет в госпожу де Реналь, ставя разом крест на своей карьере, почти

¹⁶⁰ О. Бальзак. Собр. соч. в 15 томах, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 379, 396.

уже достигнутой, отбрасывая лицемерие и принимая позицию открытой борьбы: Жюльен стреляет в то «черное», что водило рукой г-жи де Реналь в ее роковом письме. Попробуем представить себе Растиньяка, совершающего подобный поступок! Речь Жюльена на суде — осознанная декларация борьбы; тем самым он обрекает себя на смерть *сам*; это своего рода самоубийство.

Но характер Жюльена, с его героизмом и мощью, — не «итальянский», «французский» характер. Цель и средства не едины, что чревато незаметной подменой самой цели. Шкура лицемерия и карьеризма может прирасти и из личины стать настоящим лицом. Приспособление к обществу, хотя и являющееся только приемом в борьбе, не может не оставить следа в *характере* человека, решившегося победить общество таким путем. Ни на минуту Жюльен не изменяет долгу; поднимаясь по социальной лестнице со ступеньки на ступеньку, он ни разу не чувствует себя принадлежащим к тому укладу, в который по видимости вращается все глубже. Тем не менее, мы наблюдаем, читая «Красное и черное», как общество входит в героя, видоизменяя его характер.

Жюльен должен научиться, как он говорит себе, отмерять людям ровно столько своей души, сколько полагается за их деньги. Нельзя быть непосредственным, надо ежеминутно холодным и трезвым расчетом контролировать любое естественно возникающее чувство, способное только рассредоточить душу. «Как же истребить в себе эту унижительную чувствительность?» Позиция *скрытой* борьбы, где главное оружие — тартифова маска, а единственный путь — «пробиваться подлостью», — позиция, противоречащая самой сути долга, которому служит Жюльен, сковывает его натуру, в потенции такую широкую, заставляет концентрироваться на одном, не доверять свободно рождающимся ощущениям.

Любовные истории Жюльена демонстрируют эту деформацию чувств. Жюльен любит г-жу де Реналь и Матильду де ля Мошь, но оба раза любовь возникает по внушению долга. Это для Жюльена эпизоды борьбы с враждебным миром: ведь ему принадлежат женщины, покоренные им, плетбеем. Особенно искусственна и вздута с обеих сторон страстная любовь Матильды и Жюльена: у обоих чувство — только оболочка других, органических побуждений. У Матильды это — взвинченные поиски «настоящего ощущения», стремление быть сильной личностью, достойной XV в., способной на необыкновенные и рискованные поступки, — стремление нарочитое и искусственное потому, что Матильда живет в XIX в. и воспитана царством посредственности, парижским высшим светом. Жюльен, овладевая Матильдой, одерживает победу над миром парижской эпати.

Апофеоз искусственных страстей — ночное свидание Жюльена и Матильды, когда оба делают над собой усилия, чтобы быть нежными любовниками. Жюльеном владеет в эту минуту бурный восторг честолюбия, ощущения победы. Но ведь, добываясь любви светской девушки, он *чувствовал* в себе эту любовь; так лицемерие, которое, казалось, для него — лишь оружие борьбы, незаметно проникает ему вглубь характера и поселяется там: Жюльен должен привыкнуть обманывать не только других, но и себя относительно собственных чувств. В своем поединке с искусственным миром, проходя сквозь него, он сам становится искусственным человеком. Он убеждает себя в превосходстве мадемуазель де ля Мошь над г-жой де Реналь, запрещая себе признаться в главном: «ведь у г-жи де Реналь не было маркиза де Круазнуа, которым она могла бы для него пожертвовать».

И отношения с г-жой де Реналь на первоначальной точке — только военная операция. И здесь Жюльен обманывает себя, но ему приходится здесь подавлять действительное чувство. Он молод и пылок, он полюбил г-жу де Реналь, но любовь в его обстоятельствах делается чувством для него почти невозможным, осложненным и *опосредованным* другими моти-

вами, не позволяющими ей проникнуть в душу, приспособляющими к себе и переделывающими на свой лад. Даже в самые страстные мгновения, рассказывает автор, Жюльен прилагал невероятные усилия, чтобы их испортить. «Вместо того, чтобы упиваться восторгами, пробужденными им самим ...он ни на минуту не позволял себе забыть о своем долге». Этот долг запрещает довериться чувству. «Короче говоря, как раз то, что делало Жюльена существом высшего порядка, именно это-то и мешало ему вкушать счастье, которое само шло ему в руки».

Существом высшего порядка Жюльена делает его героическое честолюбие, социальная страсть. Но она должна доминировать в душе, не давая свободы прочим влечениям. Чтобы остаться на высоте владеющего им пафоса, неподчиненным частному интересу, Жюльен должен отказать себе в способности любить. Общество отчуждения порождает мелкие, дряблые характеры; Жюльен не таков. Но и он зависит от общества, и не только в средствах борьбы с ним — его характер поражен общей болезнью, хотя она выступает в других проявлениях, нежели у окружающих ничтожных субъектов. Самая сила характера оказывается неотделима от односторонности, неполноты развития личности; сила достигается за счет сужения пафоса. Душевные проявления, которым не дано раскрыться и образовать богатство полной личности, — они не только подчинены доминирующему пафосу — они отчуждены в него и выступают как его заменители: Жюльен испытывает любовь к мадемуазель де ля Моль. Следя за историями отношений Жюльена с женщинами, мы наблюдаем сам процесс отчуждения, видим, как конструируется искусственный характер и страсти.

Стендаль не дает завершиться этому процессу, он сохраняет Жюльену героичность, бросая его в тюрьму. Теперь герой в положении, в котором должен находиться по существу своей жизненной задачи — в положении открытой борьбы. И чувства, ранее отчужденные, освобождаются, обретая свою настоящую природу. Без следа исчезает пылкая страсть к Матильде, которую только что испытывал Жюльен. Но он неожиданно открывает в себе горячее чувство к г-же де Реналь: «Я бы умер, не узнав счастья, если бы вы не пришли ко мне в тюрьму». Он впервые любит, лишь сейчас узнал это чувство, «когда оно бьет через край и когда в нем нет никакого притворства». Живя в обществе, хотя и скрытым его противником, Жюльен не знал ни одного чувства неотчужденного, полного, цельного, непосредственного, без примеси притворства. И Жюльен, когда он в тюрьме, вовсе не уходит в любовь от борьбы; напротив, только теперь он стал настоящим борцом, о чем говорит речь на суде. Но раньше нельзя было совместить борьбу и любовь, не хватало души на то и другое вместе; значит, общий удел человека в буржуазном мире — сужение границ личности, частичность — был и уделом Жюльена. Теперь мы видим его в открытом противостоянии обществу, с расширившейся душой, свободно вмещающей общественное и личное, долг и любовь, твердость борца и нежность к женщине. «А странно все-таки, что я только теперь постигаю искусство радоваться жизни, когда я уже совсем близко вижу ее конец». Это в Жюльене говорит обретенная полнота характера.

Накануне смерти, в тюрьме, оценивая состояние общества и собственные иллюзии, Жюльен произносит: «Никакого естественного права не существует». Существует общество, осудившее его, Жюльена Сореля, на смерть за попытку воплотить в действительность в своем опыте принцип естественного права. Роман Стендаля знаменует окончательное крушение просветительских иллюзий. В «Красном и черном» ощущим переход этапов художественного сознания; принцип построения характера, осуществленный здесь, словно вбирает в себя проблематику предшествующего и будущего развития литературы; от Жюльена Сореля тянутся нити и к проблематике просветителей и романтиков, оцениваемой с точки зрения нового исторического состояния, и к героям Бальзака.

Жюльен в тюрьме, познавший полноту раскованных чувств, может быть, и похож на «естественного человека». Но он потому и в тюрьме; общество казнит его за то, что не сумело сделать подобным себе. Последние дни Жюльена говорят, что полнота и богатство личности достижимы только в борьбе против существующего порядка. Нам слышится в гордом характере Жюльена отзвук времен великой революции, имена Дантона и Робеспьера произносятся в романе в связи с именем Жюльена. Но судьба героя «Красного и черного» заключает и горькое познание итогов революции. И образ борьбы, наполняющий последние страницы романа, которая одна может вернуть человеку цельность характера, возникает не столько из воспоминания о прошлой, сколько из предчувствия будущей героической истории: «... только один и знаю, что бы я мог совершить».

В настоящем же, как доказывает вся история возвышения Жюльена, борьба одиночки с обществом может быть только приспособлением к нему. Эта тема уже через несколько лет после «Красного и черного» воспроизведена в бальзаковском Растиньяке, который также вступит в борьбу с Парижем, чтобы покорить его, будет «атаковать небеса», как сказано в «Отце Горио». Но борьба Растиньяка с обществом будет уже ничем иным, как осуществлением основного закона этого общества — конкурентной борьбой всех против всех. Растиньяк заключен в Жюльене Сореле, но только как часть этого емкого образа, в котором собран, синтетически объединен целый ряд обликов, ни с одним из которых Жюльен не совпадает. Мы читаем о том, как Жюльен пробивается в высшее общество, таково реальное настоящее героя, и оно по поверхности, по фактам тождественно образу действий Растиньяка; но под этим настоящим мы не перестаем чувствовать токи прошедшего и будущего, питающие характер; образ громадно раздвигается в своих значениях. В Жюльене мы узнаем якобинца, опоздавшего родиться, страх перед якобинцами жив еще в той аристократической среде, в которой Жюльен пребывает потенциальным противником и скрытым победителем; «Не Дантон ли это?» — названа одна из глав. Мы находим в Жюльене черты «естественного человека» и романтического героя, но в таком синтезе, который освобождает эти образы от их утопизма. В Сореле заключен и бальзаковский молодой карьерист, но также и человек, который один только знает, что он мог бы совершить. «Надо иметь еще кое-что за душой, чтобы стоять во главе французской молодежи», — говорит он о маркизе де Круазнуа, скрыто противопоставляя ему себя. Вот его призвание и достойная его судьба: стоять во главе французской молодежи. Черты героя, почвой для которого может быть только великая борьба будущего, заключены в Жюльене последних страниц.

Характер такого диапазона — для реализма XIX в. явление исключительное. «Растиньяковское» оказывается не полным выражением Жюльена Сореля, но лишь одной из граней и возможных путей. Однако трезвый реализм Стендаля констатирует также, что в современных условиях этот возможный путь становится закономерным. Познание этой закономерности становится главным содержанием творчества Бальзака.

Герой «Красного и черного» как индивидуальный характер — если брать всю его полноту, в целом — контрастно выделен на окружающем фоне, противопоставит картине общества, выражая его только своей частью. Бальзаковские персонажи уже всецело «внутри балагана» (Вотрен в «Отце Горио», соблазняя Растиньяка, призывает его «войти внутрь балагана»), не противопоставлены как-либо фреске общества, но всегда выражают его, будь это и такие могучие индивидуальности, как Гобсек или Вотрен. В «Человеческой комедии», по словам самого Бальзака, «всякий типический персонаж становится грандиозным именно в силу его типичности»¹⁶¹. Масштабность характера Жюльена Сореля основана на широте

¹⁶¹ О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 421.

его диапазона, т. е. как раз на том, что содержание образа не ограничено типическим выражением современного общества. Грандиозность же Вотрена, Гобсека, Гранде, Ригу, даже маленького парфюмера Бирото происходит от того, что в каждом из них с особой степенью сгущенности выражена какая-либо сторона общественной жизни.

«Человек ни добр, ни зол, он рождается с инстинктами и склонностями; Общество отнюдь не портит его, как полагал Руссо, а совершенствует, делает лучшим; но стремление к выгоде с своей стороны развивает его дурные склонности»¹⁶². Стремление к выгоде порождается именно обществом, но этому отнюдь не противоречит заявление, что оно совершенствует человека. Замечание Бальзака направлено в адрес Руссо; дурному человеку, стремящемуся к выгоде, Бальзак отказывается противопоставить внеобщественного человека, — он такого не знает. В цитированных словах запечатлен тот громадный шаг, который делает реализм XIX в. по сравнению с предшествующим столетием. Бальзак постигает противоречивость воздействия общества на человека, но сам факт такого воздействия должен быть принят как закон. Бальзак пишет «Общество» с заглавной буквы; это Общество — демиург в воссоздаваемом писателем художественном мире, и, с другой стороны, создание образа Общества — главная организующая идея этого мира — задача, которой подчинено изображение отдельных характеров; сам замысел «Человеческой комедии», в которой отдельные романы, где рассматриваются те или другие индивидуальные ситуации, характеры и судьбы, должны вливаться в общий план, — сам замысел этой постройки, художественного организма представляет аналогию строению общественного организма, поглощающего в себе и определяющего собой бесчисленное множество индивидуальных существований. «В единстве общества заключен целый мир, а отдельный человек здесь — только подробность...» — писал во введении к «Этюдам о нравах» Бальзака посвященный в его планы Феликс Давен.

Замысел «Человеческой комедии» возник, как свидетельствует сам автор, «из сравнения человечества с животным миром»: «Ведь Общество создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире». Однако только лишь общая идея классификации типов может быть заимствована из этого сравнения. Ибо — «у животных не бывает внутренней борьбы, никакой путаницы; они только преследуют друг друга — вот и все. Люди также преследуют друг друга, но большее или меньшее наличие разума приводит к гораздо более сложной борьбе»¹⁶³. Здесь обрисована та диалектика связи героя и среды, которая специфична именно для данной стадии развития литературы. Характер отнесен к той или другой социальной разновидности и рассматривается с этой точки зрения; Бальзак выводит, как он сам говорит, «характерных представителей» своего времени; он пишет о своем труде: «...изобразить две или три тысячи типичных людей определенной эпохи...»¹⁶⁴ и каждый из этих персонажей — не только общественный тип, но и индивидуальность, особенный и неповторимый характер; поступки героя, будучи стимулированы социальной средой, предстают как результат сложной внутренней борьбы, о чем и говорит Бальзак. Социальное и личное различаются как особые стороны характера *каждого* человека. Открытие реализма XIX в. — *типическое* как диалектически сложное, опосредованное через *различие* и *противоречие* единство общего и индивидуального.

Не только отдельный человек, но и вообще любой индивидуальный предмет последовательно осмысливается Бальзаком как выразитель какой-

¹⁶² О. Бальзак. Собр. соч., т. 1, стр. 8.

¹⁶³ Там же, стр. 2, 3.

¹⁶⁴ Там же, стр. 15.

либо общей сущности: так, дома Ригу, Судри и Гобертена дают полное представление о деревне, городке и окружном городе («Крестьяне»). Описание материального окружения, быта приобретает особую роль в романах Бальзака: вещи представляют среду, ближайший общественный круг, формирующий человека; с другой стороны, человеческое бытие и характеры отражаются в окружающих человека вещах: Сомюрский дом, без тепла, постоянно окутанный тенью и исполненный меланхолии — отображение жизни Евгении Гранде. «Человеческая комедия» должна, как сказано в предисловии, охватить «людей и материальное воплощение их мышления, — словом, изобразить человека и жизнь»¹⁶⁵. Это единая задача: среда и герои непрерывно переходят друг в друга, взаимоотражаются в романах Бальзака. Поэтому, например, в открывающем роман подробнейшим описанием дома и бытовой обстановки Гранде «уже дан портрет героя, скупца... Прежде чем заговорят люди, о них рассказывают вещи»¹⁶⁶. Улицу, на которой стоит пансион Воке, Бальзак называет «рамой для картины», оправой для повествования; описание дома Воке предшествует портретам его обитателей, ибо оно уже предвещает и объясняет их; это необходимая рама для повести о старике Горио. «Теперь вы знакомы с местом действия. А вот вам и люди, вот вам их история...» («Крестьяне»). Таков типичный для Бальзака повествовательный ход. Вот, например, автору надо представить читателю своего Ригу. Он вспоминает выведенных им в других романах скушцов и констатирует, что «для изучения человеческих нравов в нашем анатомическом театре остался еще один вид скупца...» Ригу сразу выступает как экземпляр вида. Притом «ничто в этом человеке не лишено для нас интереса — ни его дом, ни то, как он раздувает огонь в камине, ни его манера есть».

Описания быта потому столь важны у Бальзака, что они рисуют ту конкретную среду, ближайшее социальное окружение, которое в самом деле определяет бальзаковских индивидов, — так узки стали для частного человека рамки его жизнедеятельности. У Бальзака потому и быт так историчен, что история ушла в быт, ее движение для человека — давление материальной среды. В бальзаковском мире отдельный человек — «только подробность»; существование человека имеет определенное русло, одно из множества подобных в социальном потоке. «Герои каждого повествования движутся в определенной сфере, подобно тому, как это бывает в обществе»¹⁶⁷. В общей картине эти отдельные сферы, заключающие в себе тех или других персонажей, перекрещиваются и переплетаются; так рождается бальзаковская полифония, в которой слышны и отчетливо различимы отдельные голоса, но ни один не получает преобладания. Отдельный герой не может покинуть свою частную сферу и овладеть повествованием, как владел им у Стендаля Жюльен Сорель. В каждом из романов ведется одновременно и на равных правах несколько индивидуальных партий; например, в романе, называемом «Отец Горио», помимо линии поименованного лица, партии Растиньяка и Вотрена, переходящие в другие романы и трактованные там с других точек зрения. Бальзаку эстетически необходимо не собрать всю историю Растиньяка, Вотрена или Люсьена Шардона в одном повествовании, а наоборот, рассредоточить ее по разным романам, а в каждом из них дать одновременное развитие нескольких индивидуальных тем и их переплетение. Персонаж, переходящий в другую книгу и выступающий в новой ситуации, приносит в нее свой особенный характер, кладет печать своей индивидуальности, и обратно — усваивает себе особенность этой ситуации, в соответствии с ней проявляется иначе и по-новому.

¹⁶⁵ О. Бальзак, Собр. соч., т. 1, стр. 4.

¹⁶⁶ Б. А. Грифцов. Как работал Бальзак. М., Гослитиздат, 1958, стр. 142.

¹⁶⁷ О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 467.

Отсюда в романах Бальзака такая хаотическая пестрота и разнообразие оттенков, бездна особенного, индивидуального и случайного, через которое только и проступает общее и закономерное, *скрытый* социальный двигатель; «уловить скрытый смысл опромного скопища типов, страстей и событий» — такова задача романиста¹⁶⁸. Бальзак рисует в одном из своих предисловий выразительную картину нового состояния общества, вызывающего к жизни новые эстетические принципы: «Некогда все упрощалось монархическими установлениями; характеры были резко разграничены: горожанин, купец или ремесленник, ни от кого не зависящий дворянин или порабощенный крестьянин — вот бывшее общество Европы; оно немало давало для содержания романа... Ныне равенство порождает во Франции бесконечное множество оттенков. Н некогда каста придавала каждому определенный облик, который господствовал над индивидом; теперь облик индивида зависит лишь от него самого»¹⁶⁹. Как перекликаются эти мысли с цитированным в своем месте рассуждением Дидро о том, что в новой литературе характеры должны быть не противоположны и контрастны, а только различны и что контрастировать характеры должны не друг с другом, а с положениями и интересами. Бальзаковский реализм и осуществляет в законченных формах то, что в эстетике Дидро было обращенной в будущее программой.

В прошлой литературе резкая разграниченность характеров была следствием совпадения общего и индивидуального в едином облике. Сущность имела непосредственно-индивидуальную форму выражения и не была поэтому скрытой. С другой стороны, личности героев прямо выражали определенную сущность; последняя оформлялась более крупно и цельно, но зато не могло быть такого разнообразия и множества форм, какое нас ошеломляет в бальзаковском мире.

Эта множественность — результат того, что сущность дробится, вместо крупной и цельной формы предстает в рассыпанном виде, во множестве осколков, каждый из которых способен отразить лишь ее малую часть. «Нет ничего цельного в нашем мире, все в нем мозаично»¹⁷⁰. Сущность — то, что Бальзак именует Обществом и пишет с заглавной буквы, — расстается с наглядной, непосредственно-личностной формой выражения, покидает поверхность жизни, где господствует индивидуальное и случайное и уходит вглубь, под слуд, образуя скрытый ток, подземное течение бальзаковского мира, выбивающееся наружу в бесчисленном множестве *неожиданных* ей индивидуальных явлений, характеров. Ни в одном из них существенное и общее не выражено прямо и непосредственно, но только скрыто и опосредованно — как *равнодействующая* этого видимого беспорядка, хаотического нагромождения случайностей. «Однако этот беспорядок и есть источник красоты»¹⁷¹.

Ушла в прошлое громадная эпоха человеческой истории, когда общественные отношения людей проявлялись непосредственно как их личные отношения. У Бальзака мы не находим господствовавшего в прошлом типа литературного произведения, где художественное обобщение — познание закономерностей человеческой судьбы, выражение идеала художника — являлось в отдельном, крупно выступающем облике «героя», в форме контраста характеров или одного характера всему остальному. Уже в новое время этот тип обобщения сохранялся в трагическом герое Шекспира, был представлен борьбой противоположных начал в душах корнелевских персонажей, «характерами» комедии классицизма, «естественным человеком» XVIII в., психологическим анализом изолированной души в так называемом «личном» романе, героем романтической поэмы, «итальянскими»

¹⁶⁸ О. Бальзак. Собр. соч., т. 1, стр. 7.

¹⁶⁹ Там же, т. 15, стр. 500.

¹⁷⁰ Там же, стр. 503.

¹⁷¹ Там же, стр. 501.

характерами Стендаля и даже его же «французским» героем Жюльеном Сорелем.

Бальзак, напротив, так объясняет, почему он обратился к нравам своей страны: именно Франция «первая среди других создала тип общественного человека в наиболее многочисленных его проявлениях»¹⁷². Для Бальзака невозможен образ современного человека в одном лице, — ибо такое в современном мире есть *частное* лицо, вращающееся в ограниченной сфере, владеющее лишь малой долей общественного содержания. Поэтому Бальзак интересуется прежде всего *множественностью и разнообразием проявления* типа общественного человека.

Жорж Санд писала в «Истории моей жизни», определяя свой творческий принцип: «Истинные положения, верные, даже реальные характеры сгруппированы вокруг типа, выражающего идею или чувство романа»¹⁷³. Итак, для писателя-романтика идея или чувство его произведения не выражены во всех моментах созданной им картины, но сгущены в какой-то одной, центральной точке, разросшейся в результате того, что к ней максимально приближен взгляд художника. Окружающее пространство становится фоном, в изображении которого далеко не та степень концентрации идейного смысла, какая есть в образе центрального лица.

Жорж Санд приводит тут же слова Бальзака, указывающие на противоположный метод обобщения: он никогда не жертвует без надобности своими пошлыми лицами, он их идеализирует в обратном направлении. Это означает, что идею романа следует искать и в пошлом лице, чей нравственный облик не представляет для автора идеала. Ее надо извлекать из всей полноты произведения, где действуют люди пошлые и добродетельные, где второстепенный персонаж не меньше значит для понимания целого, чем герой, занимающий центральное положение в сюжете; например, дядя Фуршон — «один из тех крестьян, которые играют в описываемой нами драме роль статистов, но столь необходимых для развития действия, что начинаешь колебаться, кому отдать предпочтение: им или первым персонажам».

Подобно тому как в бальзаковском мире существенное и общее — это скрытый социальный двигатель по внешности беспорядочного нагромождения характеров, черт и событий будто бы лишь случайных и единичных, — и образная мысль перестает быть наглядной, олицетворенной в каком-либо отдельном образе ввиду или выраженной в сентенции, выступает подсудно и скрыто, как внутренний смысл связи характеров и их соотношения. Художественная мысль равномерно рассредоточена по всей нарисованной картине, и каждая человеческая особь, каждый характер предстает объективно, как предмет познания. Писатель должен «перевоплотиться» в *каждого* из созданных им людей, и в реализме впервые встает *как проблема* необходимость такого *вживания* в самую разнообразную человеческую натуру, не только внутренне близкую писателю, но и чуждую и даже отвратительную для него: приобщаться к жизни других людей, проникать душою в их душу, чувствовать на своей спине их лохмотья, «отрешаться от своих привычек, в каком-то душевном ослеплении преображаться в других людей» — что такое эта способность художника — ясновидение, «сон наяву» («Фачино Кане»)?

Итак, в колоссальной бальзаковской фреске отдельный человек — «только подробность». Как совмещается это с *грандиозностью*, о которой Бальзак говорил как о свойстве своих типов?

Каждый персонаж, говорил Бальзак, грандиозен не вопреки, а именно в силу своей типичности. Бальзак рисует «существования, подобные бурным потокам» («Блеск и нищета куртизанок»), страсти, кипение которых

¹⁷² О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 501.

¹⁷³ Цит. по кн.: Б. Г. Рейзов. Творчество Бальзака. Л., 1939, стр. 290.

становится одержимостью, манией — и при этом всем он рисует частных людей, чьи характеры и судьба — «только подробность» в вакханалии буржуазной действительности.

В бальзаковских персонажах поражает противоречие между силой характера и предельной узостью порождающего ее пафоса; но оказывается, что сила неотрывна от узости и обусловлена ею, интенсивность стремлений развилась за счет потери широты. Безграничность желаний расширяет бальзаковскую личность, но она зиждется на *эгоизме* — характернейшем качестве частного индивида. Эгоистический индивид во всем мире знает только себя и свои потребности; эгоизм заставляет человека стремиться заполнить собою все — но как преграда встают аналогичные стремления другого. И так осуществляется общественная связь — в конкуренции индивидуальных стремлений, приводящей не к гармоническому согласованию интересов (как верилось просветителям), а к антагонистической схватке каждого с каждым.

Борьба, стихийное столкновение интересов и ограничивает каждого, превращая в представителя определенной сферы, положения или профессии. Мания бальзаковского персонажа оказывается предельным развитием требований представляемого им положения. Человек отчуждает себя в него, и мания — выражение этого отчуждения: собственная страсть нависает над героем как внешняя, чуждая сила, управляющая им стихийно, не поддаваясь контролю с его стороны.

Мы встречаемся в «Цезаре Бирото» со следующим рассуждением, навеянным судьбой героя повести: всякое существование имеет свой апогей — период, когда живые силы организма находятся в равновесии. Это состояние виделось просветителям как норма человеческих отношений в разумном обществе. Однако Бальзак констатирует как раз обратное: история, повествуя о причинах величия и падения всего бывшего на земле, «могла бы предупредить человека о пределе его стремлений»; но никто не внемлет ее спасительному гласу. «Как объяснить неизменность этого закона возвышения и падения?..»

Вот проблема, волновавшая мыслителей прошлого века: как обеспечить свободу развития личности и согласовать при этом интересы одного и другого, интересы всех? как воспитать в человеке сознание разумного предела своих стремлений, способность самоограничения? История указала реальный исход этой проблемы: никто не знает своего предела, — говорит Бальзак. Просветители исходили из изолированного индивида, свободно объединяющегося с другими и, таким образом, изнутри себя полагающего себе предел. Бальзак исходит из Общества как силы, предшествующей отдельному индивиду и определяющей его развитие. У Бальзака люди, не зная своего предела, неудержимо стремятся его превзойти, но социальная необходимость указывает на него, ставит в узкие рамки (утрата иллюзий). Непереходимый барьер возникает не из разума самого человека, но неожиданно является извне: некая таинственная для человека и чуждая ему сила, социальная равнодействующая сталкивающихся существований, поставила этот барьер, заставляя человека познать свой предел. Один из примеров — «история величия и падения Цезаря Бирото, владельца парфюмерной лавки». Ему следовало бы знать, что он достиг своего апогея, но он принял остановку в своем возвышении за отправную точку дальнейшего движения. Он попытался выйти за рамки своего социального вида — и жестоко наказан.

Но в том-то и дело, что неизбежно люди забывают о рамках, в которых находятся, влекутся покинуть их; социальный двигатель не механически руководит ими, но порождая *страсти*, которые, чудовищно разрастаясь, словно стремятся опровергнуть свой собственный узкий источник, разрушить тесные барьеры определенной частной сферы. В необузданности страстей как бы заключен протест против частного существования, — и в

этом для Бальзака их красота; но, стремясь как будто оторваться от своей социальной основы, страсти возвращаются именно к ней, подтверждая только лишь всеобщий закон буржуазного мира и показывая своих носителей как частных индивидов. Не зная удержу, страсти увлекают человека к катастрофе, через которую и устанавливается стихийно норма общественных отношений: их регулятор — не разумное согласование интересов и страстей, а «закон возвышения и падения».

Сквозь многие романы Бальзака проходит противопоставление двух видов существования. «Человеческие склонности находят и в пределах очень маленького круга такое же полное удовлетворение, как и в пределах самого большого. Наполеон не съедает двух обедов и не мог иметь любовниц больше, чем студент-медик, живущий при больнице Капуцинов». Так говорит Бьяншон Растиньяку, но тот избирает другой путь. Удовлетворение в пределах малого круга, разумное и добродетельное, хотя и противопоставляется очень часто Бальзаком демонизму и порочности страсти («страсть — это крайность, это зло»¹⁷⁴), не обладает все же уже для Бальзака эстетической привлекательностью, ибо оно не выражает общество, его основной закон. Вся семья Бирото, его жена и дочь, он сам, до того как честолюбие увлекло его, воплощали разумную добродетель: он всегда мечтал о минимуме дохода, чтобы наслаждаться жизнью никому неизвестного человека. Но не в этом *величие* Цезаря Бирото, а в его обреченной попытке подняться над собственными возможностями; и слово «величие» здесь звучит у Бальзака не только иронически, но и вполне серьезно; рассказ о судьбе маленького парфюмера сопровождается музыкальным лейтмотивом — героическим финалом Пятой бетховенской симфонии!

Для XVIII в. идеалом была разумная *мера*. Что же говорит об этом Бальзака? «Жизненная сила, равномерно распределенная в человеке, создает глупца или же посредственность: распределенная неравномерно, она порождает некую чрезмерность, именуемую *гением* и показавшуюся бы нам уродством, будь она зрима и осязаема. Тот же закон управляет телом: совершенная красота почти всегда отмечена холодностью либо глупостью» («Блеск и пиццета куртизанок»). Бальзака ищет пафоса и даже красоты больше в *неравновесии* и *чрезмерности*, по ведь она есть выражение ничего другого, как одностороннего развития, подчинения разделению труда и вызванному им развитию одних способностей за счет утраты других. И Бальзака хорошо понимает эту связь, мы читаем в том же рассуждении: «С нашими умственными способностями происходит то же, что и с нашими физическими возможностями. Сила танцовщика в погах, сила кузнеца в руках; грузчик упражняется в переноске тяжестей, певец развивает голосовые связки, а пианист укрепляет кисти рук... Нельзя требовать от банкира Нусингена остроумного разговора, как не должно ожидать поэтических суждений от математика».

Такая односторонность суживает человека, но только она, по Бальзаку, способна, устремляя силы души в одном направлении, сообщить им интенсивность, густоту и накал, — только чрезмерность способна породить *гения*. И вот папапа Горио — существо предельно заурядное — предстает перед нами, однако таким в своем роде гением. Посмотрите на него, говорит Вотрен, «вне своей страсти ...он тупое животное. А наведите-ка его на эту тему, и лицо его зайграет как алмаз». Замечательна в Горио именно эта совершенная безличность и серость, на фоне которой ярко вспыхивает страсть-мания: у него в жилах «кровь тигра», когда дело касается его дочерей. Грандиозным показан тот, кто как раз представляет *массовый* человеческий тип. Отец Горио — воплощенная ничтожность частного человека, который — «только подробность» в окружающем его мире; но с этой законченной обезличенностью и стертой обыкновенностью оказывается

¹⁷⁴ О. Бальзака. Собр. соч., т. 15, стр. 424.

совместима исключительность чувства — *одного* только чувства, устранившего возможность других. Тем самым и выясняется природа этой исключительности, являющейся особым выражением психологии частного человека, характер которой как раз в прозаической безличности, заурядности.

«Убить в себе чувства и дожить до старости или же умереть юным, приняв муку страстей» — так формулируется проблема, встающий перед бальзаковским героем выбор («Шагреновая кожа»). Это два способа существования, о которых говорил Бьяншом с Растиньяком: удовлетвориться малым кругом — значит убить чувства; предаться страсти — но в ней разрушение и катастрофа. Наполеон не съедал двух обедов — это разумно, но тривиально, здесь нет «идеи бесконечности», которую все-таки находит Рафаэль де Валантен в разгуле, чрезмерном, стремительном расточении сил, этом социальном уродстве, обладающем, тем не менее, как пропасть, притягательной силой. «Допустим, природа наделила вас слишком маленьким или слишком ленивым желудком; вы подчиняете его своей воле, расширяете его, учитесь усваивать вино, вы приручаете пьянство, проводите бессонные ночи — и вырабатываете у себя, наконец, телосложение гусарского полковника, вторично создаете себя, точно наперекор господу богу!»

В маниакальной одержимости для бальзаковского человека присутствует все же идея *творчества*, которой совсем уже нет в разумном самоограничении малым. Но это творчество может быть лишь разрушительным, растяжением желудка, насилием над естеством. И ощущение творчества достаточно иллюзорно, ибо человек все равно придет к малому кругу, только в результате катастрофы. Чем становится жизнь Рафаэля, когда в его руках шагреновая кожа и любое желание может быть удовлетворено? «Мир принадлежал ему, он все мог — и не хотел уже ничего». Напряженные страсти без удовлетворения сжигают душу, но удовлетворение разрушает; в шагреновой коже «желать» и «мочь» соединены, Рафаэль единственный в мире может тут же осуществлять свои желания. И это сразу проявляет природу последних, колоссальную энергию разрушения, высвобождающуюся при их переводе в действие. Владея шагреновой кожей, Рафаэль лишается «поэзии желаний», страшится их, отказывается от жизни, чтобы жить, вести растительное существование, то самое, из презрения к которому он и кинулся в омут страстей.

Имя Фауста названо в «Шагреновой коже» в связи с судьбой Рафаэля. Но фаустово безграничное стремление направлено вширь, на овладение, хотя и попеременное, разными сторонами жизни. В индивидуе Бальзака бесконечное устремление концентрировано и сужено в одну точку, движется в тесном русле, становится безграничностью односторонности, маньей: одна страсть целиком заполняет человека, изгоняя другие влечения.

Среди персонажей Бальзака есть несколько фигур особенно грандиозных, приподнятых над миром, в котором кипят буржуазные страсти, держащих в своих руках нити этих страстей и человеческих судеб. Таковы Гобсек, старик-антиквар в «Шагреновой коже», в большой мере Вотрен. Взглянем на существование человека с высоты, на которую ему не подняться, — говорит Гобсек. Он полагает себя на этой высоте, вне оргии интересов, дьяволом, направляющим борьбу, но не участвующим в ней. Названные герои аккумулируют в себе страсти, излучая их, испуская в мир, заражая ими, но не испытывая их сами, не разрушаясь от них. Такими эти люди видят себя: они владеют Парижем, символизируя собой те роковые стихийные силы, которые внедряются в людей, делая их мономанами, рабами страстей. Но сам Гобсек — атеист в отношении чувств: «...все человеческие страсти, распаленные столкновением интересов в нынешнем вашем обществе, проходят передо мною, и я произвожу им смотр, а сам живу в спокойствии». Страсти он заменяет «проникновением во все побудительные причины, которые движут человечеством. Словом, я владею миром, не утомляя себя, а мир не имеет надо мною ни малейшей власти».

Эти герои как будто поднялись над односторонностью, которая стала судьбой обыкновенного человека; в противовес этой общей судьбе, им нужно «овладеть всеми формулами бытия», как сказано в «Шагреновой коже» о лавке антиквара: осматривая ее, Рафаэль «ловил все радости, постигал все скорби». Антиквар объясняет свой жизненный принцип: *желать* сжигает нас, *мочь* — разрушает, но *знать* дает возможность пребывать в спокойном состоянии. Любое действие неизбежно односторонне, чрезмерно, разрушительно; такому действию и его источникам — страсти и желанию — антиквар противопоставляет универсальное знание: «Что остается от материального обладания? Только идея».

В самом деле, Гобсек гораздо шире тех людей, которых собирает вокруг него его золото, как опилки магнит. Он способен понять и порочную страсть графини, и скромную добродетель белошвейки. Для него деньги — источник даже не материального прежде всего, а *духовного* владычества: имея миллионы, он живет как нищий, но в мыслях владеет всем. «Это ли не власть? Я могу, если пожелаю, обладать красивейшими женщинами... Это ли не наслаждение?» Весь Гобсек в этих словах. Вот его удовлетворение! Он все может, если пожелает. Он не пожелает ничего, он бережет жизненную энергию и не имеет желаний. Любое действительное желание и связанные с ним страсть и действие сразу ограничат, урежут, обуздают его безмерную власть, заключающуюся в сознании, что он может все, *если пожелает*.

И в «Шагреновой коже» поведение Феодоры, повергающее в отчаяние Рафаэля, имеет свою «идею»: «Никому не отдаваться и каждому позволять оставить здесь свою визитную карточку!» Это тот же мотив безграничного идеального господства взамен невозможного реального: от материального обладания остается идея. Феодора не отдается *никому*, чтобы сохранить *всех* поклонников. Но ведь она поступает совсем как бальзаковский скупщик-маньяк, как папаша Гранде, который не тратит, чтобы, не получая реального наслаждения, сохранить во всей полноте и неприкосновенности *идею обладания*, не измельчить, не растратить ее на многократные реальные удовлетворения.

Очень относительно, таким образом, различие между Гранде и Гобсеком, между маньяком, рабом буржуазной страсти, и властелином Парижа, направляющим кипение страстей, но не знающим их сам. Гранде поработан денежной властью, Гобсек — сама эта власть; он полагает, как и старик-антиквар, что заменив страсти знанием всех страстей, проникновением в их корни, он поднялся над общим уделом односторонности и частичности к всесторонности и универсальности, над рабством к могуществу. Но это могущество иллюзорное, универсальность призрачная: Гобсек все может, если пожелает, но чтобы сохранить эту власть, он не должен желать. Власть, купленная отказом от желаний и чувств — не самая ли это страшная односторонность, не самое ли последовательное, фантастическое уже, выражение ущербности личности в буржуазном мире? Ореол фантастического, в котором являются Гобсек, антиквар, «женщина без сердца» Феодора («Если угодно, она — это общество», — сказано о ней в последней фразе романа), — от призрачности самого бытия и склада характера этих существ. Интересно, что Рафаэль еще раз встретит антиквара, расставшегося со своей универсальной мудростью, в обществе куртизанки, чувствующего себя счастливым как юноша: «Я неверно понимал бытие. Вся жизнь — в едином часе любви».

Итак, бальзаковский реализм — это изображение типических характеров, детерминированных социальной средой, представляющих ее в своем поведении и психологическом облике. Есть, однако, различие между тем, как выглядят этот принцип раскрытия человека у Бальзака и позднейших реалистов — Флобера, Золя, тем более в натурализме. Страсть бальзаковского индивида имеет социальный источник, но сам масштаб этой страсти,

ее стихийность и мощь, характер одержимости, который она принимает, — все это словно попытка опровергнуть свою собственную причину, встать выше исходной основы, не быть ее пассивным следствием. Герои Бальзака обусловлены обстоятельствами, но что такое последние? Своими индивидуальными действиями, необузданностью устремлений лица Бальзака и порождают общественное состояние, творят его — ибо оно и явится как результат столкновения страстей и интересов. Мир Бальзака, следовательно, заключает в себе источник собственного развития; обуславливающие характеры обстоятельства сами динамичны, видоизменяются в итоге каждого индивидуального действия. Пути отдельных людей пересекаются, судьбы перетасовываются, общая картина постоянно перекраивается: чье-то падение означает чье-то возвышение, рамки одного раздвигаются за счет другого — например, дю Тийе за счет Бирото.

В романах Флобера и Золя уже иное состояние общества; обстоятельства застывают, предстают как готовое, данное, не могущее быть изменено действием человека; детерминизм принимает фаталистический характер предопределенности. Интересно поставить рядом три образа молодого человека, последовательно возникающие в литературе — Жюльена Сореля, Растиньяка и Фредерика Моро. Активность Сореля не ставит его в ряды общества, ибо содержание этой активности шире частного интереса — этой основы общества — за что последнее и наказывает Жюльена. Путь Растиньяка в общество успешен, ибо направление его активности совпадает с направлением развития общества; своей личной судьбой Растиньяк непосредственно выражает общественное состояние, он один из его создателей. Фредерику Моро ничего не удается, но его неудачи совсем другого характера, чем поражение Жюльена Сореля; любую попытку Фредерика подтачивает ощущение ее обреченности и бесполезности; уступчивость судьбе, течению обстоятельств, чувство бессилия на них воздействовать характеризуют молодого человека Флобера. С другой стороны — активные герои романов Золя, скажем, Саккар, чья активность призрачна, ибо ее результат предопределен заранее.

Изменение содержания реализма любопытно сказывается в течении творческого процесса. Стендаль, приступая к работе, не составлял подробного плана, но лишь самую общую схему, подвергавшуюся потом большим изменениям. «Опыт работы над «Красным и черным» подтверждал, что «никогда не заходишь так далеко», как в тех случаях, когда «не знаешь, куда идешь»¹⁷⁵.

Как разительно меняются методы работы у Золя, задумывающего и осуществляющего громадный цикл романов! В конце 60-х годов Золя разрабатывает подробный план всей серии и затем выполняет его на протяжении почти четверти века. За это время — ни одного отклонения от намеченного пути, не написан ни один роман, выходящий за пределы задуманного цикла. Все так хорошо рассчитано на двадцать пять лет вперед, что подготовительная работа «дала Э. Золя не только общую схему и основные линии задуманного труда, но в значительной мере определила содержание каждого отдельного эпизода»¹⁷⁶.

У Бальзака также есть общий план «Человеческой комедии», но он в ходе работы беспрестанно развивается и меняется; планы ломаются, рождаются новые; в результате общая программа выполнена крайне неравномерно: одни ее части разрослись сверх задуманного, другие почти не тронуты. Иначе и не могло быть, ибо «Случай — величайший романист мира»¹⁷⁷; изображаемая действительность столь стихийна, что нельзя положиться на заранее составленный замысел. Диспропорции в выполнении

¹⁷⁵ Я. Фри д. Стендаль. М., Гослитиздат, 1958, стр. 207.

¹⁷⁶ М. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 69—70.

¹⁷⁷ О. Бальзак. Собр. соч., т. 1, стр. 6.

плана порождаются у Бальзака чрезмерностями, необузданностью его героев, за которыми следует перо писателя.

Золя уже не мог бы повторить слов Бальзака о случае-романисте; напротив, случайность как момент художественной концепции жизни изгибается, отсюда — железная логика плана, отсутствие расхождения замысла и осуществления, так характерного для Бальзака. Реалистический принцип: характеры определяют события — действителен и для Золя, но сами характеры в своем содержании более жестко детерминированы, гораздо менее стихийны и самостоятельны и поэтому могут быть более точно исследованы и поняты еще до того, как они вышли на сцену и начали действовать.

VII

То чрезвычайное влияние, которое приобрела в европейском культурном развитии последней трети XIX — начала XX в. русская литература, было фактом глубоко закономерным. Во второй половине XIX столетия именно русская литература является как «новое слово» в художественном понимании человека; открытия великих русских писателей выступают как шаг вперед в художественном развитии *всего человечества*.

Историческая судьба России в эту эпоху выдвинула ее на особое место в европейском социальном и духовном развитии. «...в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века»¹⁷⁸; таков темп исторической жизни России после 1861 г. Исторические тенденции, которые в странах «правильного» развития отливались в особые стадии и эпохи, последовательно сменявшие друг друга, в русском общественном процессе накладываются одна на другую, выступают в многосложном сплетении. Великий национальный кризис — ломка веками державшихся устоев старой России — не разрешается стабилизацией буржуазного порядка после краха феодализма, как это было в крупнейших странах Запада; кризис крепостничества и кризис — на корню — буржуазных отношений, сплетаясь, образуют непрерывный процесс. Догоняя Европу, Россия уходит вперед, и уже в 80-е годы Энгельс называет ее передовым отрядом революционного движения в Европе.

Константину Левину в романе Толстого его мысль о современном состоянии, «когда все это перевернулось и только укладывается», является в сопоставлении современной России с крепостным правом и, с другой стороны, Англией: «В обоих случаях самые условия определены». И как следствие определенности условий «в Англии», т. е. на Западе, — определившийся тип человеческой личности, составивший основу европейского критического реализма XIX столетия. Но этому человеческому типу в русских условиях так и не суждено будет «уложиться» как господствующему типу индивидуальности, определяющему лицо общества. Впоследствии Горький, рисуя хронику буржуазной семьи на протяжении полувека — с 60-х годов до 1917 г. — покажет, как сразу же подъем буржуазной личности переходит в деградацию, как уже во втором поколении не артамовский тип сосредоточивает в себе развитие, ведущие силы общества. Другую сторону того же процесса Горький покажет в автобиографической трилогии: Алеша Пешков растет в 70—80-е годы, преодолевая косность патриархального быта, и в условиях ломки этого быта формируется не как человек буржуазного общества. Характер горьковского автобиографического героя явится воплощением и демократического и социалистического роста личности.

Этим богатством и перспективностью развития уже насыщено творчество великих художников, творящих на почве пореформенной действи-

¹⁷⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 95—96.

тельности. Толстой и Достоевский поэтому явились для западного читателя и всей западной культуры открытием неизвестного мира, новым знанием о человеке по сравнению с тем, которое давал реализм бальзаковского типа.

Толстой в «Воскресении» выступает против «распространенного суеверия», «что каждый человек имеет одни свои определенные свойства», и формулирует свой взгляд на человеческий характер как на «текущее» состояние: «Люди как реки». Конечно, в западном реализме XIX в. характеры развиваются, но это совсем не то развитие, что «текучесть» героев Толстого. Развивается определенная совокупность свойств, составляющих лицо характера, его индивидуальность, но почти не допускающая выхода за свои пределы. Характер остается все же величиной «константной», неким единством постоянных более или менее свойств, определяющих человека, — хотя в пределах этого круга свойств может происходить значительное развитие. При этом сама индивидуальность лица, особенность его характера неразрывно связана с локальной ролью, выполняемой данным лицом в общей системе отношений: последние основаны на разделении функций, благодаря которому каждый индивид лишь постольку является членом общественного организма, поскольку он способен в нем выполнять особую, только ему присущую роль. Специфика этой роли «очерчивает» личность как индивидуальный, особенный характер. Поле действия у каждого свое, но на всей «карте» общества это лишь небольшой участок, *частное* владение.

Преобразование, которое внесли в литературный характер Толстой и Достоевский, и заключалось в нарушении константной определенности типов. Молодой Толстой записывает в дневник о том, что «в новом направлении» основным становится, вместо «интереса событий», «интерес подробностей чувства»¹⁷⁹. В другой записи, относящейся к 1861 г., сказано: «Думал дорогой... и об искусстве. Можно ли целью одной иметь положенья, а не характеры? Кажется, можно, я то и делал, в чем имел успех. Только это не всеобщая задача, а моя»¹⁸⁰. Эта задача, действительно, не была всеобщей в те годы, когда Толстой делает свои записи; «всеобщей» задачей литературы, сознаваемой как ее главная цель, были как раз характеры. Им Толстой противопоставляет «положенья», «подробности чувства»; но мы увидим, что отказ от «характеров» имеет в виду только то их понимание, которое укрепилось в реалистической литературе середины века. Принципы, провозвестником которых выступает молодой Толстой, разовьются в новое понимание характера, громадное расширение его диапазона.

Но в ранних толстовских вещах мы в самом деле наблюдаем известное противоречие: чрезвычайное внимание к «подробностям чувства», отдельным психологическим «положениям» далеко не всегда подчиняется задаче раскрытия какого-либо определенного характера. Интерес Толстого-художника как бы раздваивается. Это, с одной стороны, интерес к определенному типическому характеру, социальному и психологическому облику, — мы узнаем его в Иртеньеве, Нехлюдове, Оленине. Свойствами этого характера может быть отчасти объяснено пристрастие молодого Толстого к детальному «мелочному» психологическому анализу: его «дворянские» герои имеют сильную склонность к рефлексии и самоанализу. Но такова лишь одна мотивировка и, по-видимому, не основная: психологическая «мелочность» во множестве случаев не нуждается в этой мотивировке «характером», развернута помимо нее. Содержание психологического анализа, внутренние монологи, оттенки чувств, их движение и взаимопереходы — все это новое для литературы содержание не вмещается в типиче-

¹⁷⁹ Л. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. 46. М., Гослитиздат, 1934, стр. 188

¹⁸⁰ Там же, т. 48, стр. 34.

ские рамки облика, представленного Нехлюдовым и Олениным; в «Севастополе в мае», например, это содержание открывается в людях иного типического склада, в Михайлове, Калугине, Праскухине. Чернышевский в своей знаменитой статье именно внутренним монологом Праскухина иллюстрировал толстовскую «диалектику души».

Толстого, писал Чернышевский, всего более занимает «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души»¹⁸¹. В реалистической литературе до Толстого характер был единицей художественного «измерения»; у Толстого другой масштаб: единицей становятся доли психического процесса, «подробности чувства». Художественный анализ проникает внутрь характера и сосредоточивается на его составных частях. Происходит словно расщепление этого в новой литературе ядра художественности; характер, как когда-то атом, казался неделимым, но вдруг обнаружил неисчерпаемость; оказалось, что он включает в себе целый мир содержания.

И подобно тому как проникновение внутрь атома и далее внутрь его ядра обнаруживает разнообразие простейших частиц, лежащих в основании единства строения вещества, единства материального мира, так психологический анализ Толстого стремится найти простейшие частицы душевной жизни человека, которые были бы по существу своему общечеловеческими, показывали бы единство человеческой природы, затемненное и искаженное в тех сложных объединениях, какими являются социальные облики людей, их типические характеры. Найти «общее всех людей» — именно в этом смысл расщепления характеров на отдельные «положения» и самоовлеющего их рассматривания. «Диалектика души» должна показать, что «чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (письмо Н. Н. Страхову от 3 сентября 1892 г.)¹⁸². Наводя микроскоп на тайны человеческой души, художник «показывает эти общие всем тайны людям» (дневник, 17 мая 1896 г.)¹⁸³. «Люди как реки, — скажет Толстой в «Воскресении», — вода во всех одинакая и везде одна и та же...»

Не «характеры», а «положенья», «подробности чувства», — так формулирует свою программу молодой Толстой, и в раннем его творчестве мы действительно наблюдаем относительную независимость «диалектики души» от задачи раскрыть тот или иной определенный характер. Ведь, если в глубинном течении «вода во всех одна и та же», то определенность характера начинает расплываться, грани, разделяющие одну личность от другой, колеблются, становятся зыбкими, текучими; кажется, само понятие характера теряет значение. Толстой словно высвобождает скрытую душевную энергию, прежде связанную в строгих рамках характера, каким он представлял в критическом реализме XIX в.

Но «диалектика души» не была отрицанием характера; она заключала в себе необходимость характеров нового типа, с основой гораздо более широкой, чем в предшествующей литературе. Все, как казалось, разрушавший толстовский анализ был подготовкой почвы и материала для нового синтеза; в раннем творчестве Толстого эта тенденция еще скрытая, ее вполне обнаружит «Война и мир».

Для западного читателя «Война и мир» явилась чем-то вроде возрождения героического эпоса; да и сам Толстой вспоминал гомеровские поэмы, говоря о своем творении. Каково же соотношение характеров и обстоятельств в «Войне и мире»?

Широкие эпические замыслы осуществляли на Западе Бальзак и Золя, последний — в те же годы, когда работал Толстой. Но замечательно, что труд того и другого писателя — это *серия* романов, и не случайны эта

¹⁸¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1948 стр. 423.

¹⁸² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 66, стр. 253—254.

¹⁸³ Там же, т. 53, стр. 94.

тщательная классификация типов и эти рубрики: сцены парижской, провинциальной, военной, частной жизни. Золя, намечая предварительный план работы, за каждым будущим романом закрепляет ту или другую социальную среду: «Военный роман. Роман об искусстве. Роман о судебном мире. Рабочий роман. Роман из высшего света» и т. д.¹⁸⁴ Грандиозная панорама общества раздроблена на ячейки, в которые помещены отдельные персонажи; поэтому Бальзаку, чтобы реализовать свою программу полностью, надо «изобразить две или три тысячи типичных людей определенной эпохи», и поэтому «такое количество лиц, характеров, такое множество жизней требовало определенных рамок и, да простят мне такое выражение, галерей»¹⁸⁵. Эпопеи Бальзака и Золя основаны на этом принципе «галерей»: только он позволяет создать *всестороннюю* картину общества.

В третьем томе «Войны и мира» Пьер Безухов направляется к Бородинскому полю с намерением принять участие в сражении. Он испытывает при этом «приятное чувство сознания того, что все, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то... С чем, Пьер не мог себе дать отчета, да и не старался уяснить себе...»

Только что Пьер покинул дворянские гостиные; высший аристократический круг — такова социальная среда, к которой он принадлежит. Но в своем путешествии, во время сражения и после него Пьер чувствует, размышляет и поступает не как типичный человек этой среды. Влиянием среды характер Пьера не закрыт для новых впечатлений не только другого источника, но другой природы, противостоящих узкой кастовости словесной среды, отрицающих эту узость и замкнутость. Пьер способен и вправду *откинуть* то, что идет от прошлого и связывает, ограничивает общение с миром, — откинуть в сравнении с *чем-то*, несравненно более широким и громадным, чему он еще не знает имени, но что предстанет перед ним во всей зримой конкретности на поле сражения. Открытый для впечатлений, характер Пьера впитывает их и в процессе их поглощения и переработки непрерывно «течет», изменяется внутренне.

Возбужденное и веселое выражение лиц солдат, идущих на вероятную смерть, которых Пьер видит на спуске с Можайской горы, поражает его, встает в сознании как вопрос, требующий разрешения. Встречая по мере продвижения к армии новых людей, Пьер неизменно «по какой-то тайной связи мыслей» вспоминает Можайскую гору, и это воспоминание действительно влияет на оценку новых явлений. Наблюдая работающих мужиков-ополченцев, «Пьер опять вспомнил раненых солдат в Можайске, и ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что *всем народом навалиться хотят*». В свою очередь эти новые впечатления активно соотносятся с последующими. Пьер разговаривает с высшими штабными офицерами, своими прежними московскими знакомыми, «и у него не выходило из головы то другое выражение возбуждения, которое он видел на других лицах и которое говорило о вопросах не личных, а общих, вопросах жизни и смерти».

Во внутреннем развитии Пьера Безухова рушится принцип «галерей»; внутренний мир личности вмещает разные жизненные круги как свой материал, сопоставляя и сравнивая их, — и этот момент связи разнородных, идущих от разных жизненных точек впечатлений становится движущим стимулом непрерывного тока душевной жизни. Все, что видит Пьер — «значительные, строгие выражения лиц» солдат, мелкий эгоизм штабных, — он не просто видит, но принимает в душу, «сопрягает» во внутреннем процессе: «Самое трудное... состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. —

¹⁸⁴ М. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 74.

¹⁸⁵ О. Бальзака. Собр. соч., т. 1, стр. 15.

Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли — вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!* Такие мысли — как итог пережитого за последние дни — являются Пьеру во время сна после сражения. Пьер — свидетель Бородина — действительно *в своей душе* «сопрягает» значение *всего*: таков диапазон этой расширившейся души.

Одинокая смешная толстая фигура всадника в белой шляпе и зеленом фраке, все глубже погружающаяся в «море войск», — такая картина зрительно представляется нам, когда мы читаем о путешествии Пьера в Бородино. Из московской гостиной на поле битвы, вместе с простыми солдатами, — это для Пьера не фон, но размах «обстоятельств», питающих характер, изменения в нем. Таков простор, национальный, народный, исторический, на котором разворачивается характер, — вопреки сословной исключительности и замкнутости, казалось бы, предначертанной герою его общественным положением, вопреки принципу «перегородок» и «галерей».

Толстой рисует пробудившуюся «общую жизнь» народа, в которую вливаются и такие его «дворянские» герои, как Пьер и Андрей Болконский. Накануне боя князь Андрей говорит о «чувстве, которое есть во мне, в нем, — он указал на Тимохина, — в каждом солдате». Пьер, после того, как он вместе с *ними* (солдатами) был на Бородинском поле, чувствует необходимость «войти в эту общую жизнь всем существом... Но как скинуть с себя это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека?» Князь Андрей и Пьер остаются, конечно, людьми своей среды и тогда, когда они чувствуют в себе то же чувство, что живет в каждом солдате, — но это сословное характеризует в них *внешнего* человека. «Общая жизнь», вошедшая в них, не вытеснила совсем сословных черт, но их оттеснила на поверхность души; сословное образовало как бы оболочку характера, под которой — иное внутреннее наполнение. Все же эта пленка, «бремя внешнего человека» отделяет Болконского и Безухова от «них», не позволяя *всем существом* войти в их жизнь, — подобно тому как в Пьере, когда он на батарее с солдатами, белая шляпа и невоенная фигура сразу показывают «барина» — правда, совсем особенного, о котором говорят с удивлением: Вот так барин!

Сопричастность жизни, в которой решаются «вопросы не личные, а общие», широта связи с миром, обретаемая Пьером, — это и определяет в нем непрерывную пульсацию внутренней жизни; широкое эпическое содержание, вливающееся в характер, и есть, собственно говоря, начало, создающее, творящее эту внутреннюю жизнь как самостоятельный, спонтанный, *самодвижущийся* процесс. В Пьере под Бородиным непрерывный поток впечатлений претворяется в поток внутренней жизни: образуется цепная реакция впечатлений, воспоминаний, представлений. «Сопрягается» смысл всего: каждый отдельный момент психологического тока предстает как узел связи моментов прошедших и будущих, отражает в себе *значение всего*.

Так *в характерах* персонажей толстовских романов взаимно проникают друг друга «большая» и «малая» диалектика души. Этого не было еще в ранних вещах, до «Войны и мира»; диалектика души являлась здесь еще по преимуществу как анализ отдельных психических состояний, часто безотносительно к тому или другому характеру. Но ведь отдельное состояние у Толстого отражает содержание процесса; поэтому анализ душевных «положений» в ранних вещах уже потенциально заключает в себе необходимость эпического простора, который позволил бы диалектику души раскрыть *как логику процесса* развития человеческой личности и характера. Новое художественное чувство «обстоятельств», расширяющихся, перестояющих быть условиями частного существования, — эпопейность уже являлась скрытой, не выявленной еще до «Войны и мира» почвой, питавшей новые для литературы «особенные оттенки» (Чернышевский) толстовского психологизма; с другой стороны, эти «оттенки», динамика отдельных психических состояний — то, что явилось предметом статьи Черны-

шевского, — уже заключали в себе, также в скрытом виде, требование широкого, динамического развертывания характера, осуществленного в «Войне и мире».

Закономерно поэтому, что именно в исторической эпопее совершилось воссоединение «диалектики души» и «диалектики характера», перерастание первой во вторую. Тургенев писал по поводу «1805 года», первопечатного варианта двух первых частей романа: «Все эти маленькие птучки, хитро подмеченные и вычурно показанные, мелкие психологические замечания, которые он под предлогом «правды» выковыривает из-под мышек и др. темных мест своих героев, как все это мизерно на широком полотне исторического романа!» Основные характеры в «1805 г.» были только намечены, «замысел характеров» и «замысел исторический» располагались еще в значительной мере рядом друг с другом, не были еще «сопряжены» в нерасчленяемую целостность. Но те контрагенты, которые казались Тургеневу несоместимыми, — «мелкие психологические замечания» и «широкое полотно исторического романа» — в постепенном движении эпопеей сближались все более, обнаруживая взаимозависимость и взаимную друг для друга необходимость, «узнавая» в кажущемся антиподе другую сторону самого себя.

И читатель на Западе, познакомившись с «Войной и миром», был поражен «единственным в своем роде соединением большого эпического дыхания с бесконечно малыми анализа»^{186—187}.

Молодой Толстой, как уже было сказано, ищет простейшие элементы психики, которые были бы общечеловеческими. Единицей художественного «измерения» человека становятся вместо характера «подробности чувства»; масштаб стал, кажется, несравненно мельче. «Война и мир», однако, покажет, что именно громадное укрупнение масштаба сделало возможной «мелочность», позволило с такой детальностью рассматривать внутреннее строение человеческого характера-«атома». «Война и мир» покажет также, какой природы это общее, на поиски которой был направлен дробный анализ диалектики души. В эпопее Толстого субъективная психологическая динамика потому становится необходимой для человека, что ее питает и направляет объективная динамика жизни; мы видели это на примере Пьера под Бородиным. Это тот план раскрытия содержания «Войны и мира», который не только объясняет развитие Пьера, но и объединяет его с князем Андреем, и не только с ним, но и с Наташей, и который отграничивает всех их от Друбецкого и Берга, и не только от них, но и от Николая Ростова. Чувство общенародной и общечеловеческой связи, исканиями которой направлен весь путь Пьера, — именно внутренняя причастность к «общей жизни» и определяет, что диалектика души становится постоянным свойством характера Пьера — что можно сказать далеко не о всех персонажах романа.

Таким образом, уже в первых толстовских произведениях диалектика души, обращенная к общему людей, таившая потенциальную широту и простор, несла в себе отрицание *предела*, того, который в условиях частного существования отъединяет людей одного от другого. Противопоставляя в черновом варианте предисловия к «Войне и миру» оригинальность «русской художественной мысли» формам, выработанным на Западе, Толстой скажет, что его сочинение не роман, «потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы»¹⁸⁸. Толстой в свой первый период потому и противопоставляет «положенья» (анализ отдельных психологических состояний) «характерам», что в современной ему литературе самая очерченность характеров, их индивидуальная определенность связана с наличием известного «предела».

^{186—187} E. M. de Vogüé. Le roman russe. Paris, 1897, p. 294.

¹⁸⁸ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 55.

Толстой недаром ищет опоры в «русской художественной мысли», ее своеобразии. «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного»¹⁸⁹. Речь здесь идет о жанрах, но это общий закон: также и художественная характеристика человека в русском реализме, будучи аналогичной, в то же время являет во все периоды «отступление от европейской формы». Начиная с Пушкина, говорит Толстой; здесь уместно будет сослаться на выводы, к которым приходит современный исследователь «Повестей Белкина». На Западе, пишет Н. Я. Берковский, сложилась в эпоху Ренессанса новелла, переищенная потом в роман, который по духу был тоже новеллистичен, имея героем изолированного индивида в борьбе за личные цели. Пушкин, обращаясь к новелле и трансформируя жанр, «идет не к роману, но к большему, к своеобразному народно-национальному эпосу в прозе. Под ударением у Пушкина поставлены коллективная жизнь, коллективный пафос — нечто, Западом уже пройденное. Но это вовсе не было следованием по чужому пути с опозданием на одну стадию. В начинаниях Пушкина содержалось новое как для русской литературы, так и для литературы мировой. Никогда на Западе общая жизнь людей, их взаимная связанность не изображались с таким реализмом... как это было у Пушкина, и этот дар от Пушкина перешел ко всем его русским преемникам». Н. Я. Берковский ссылается на характеристику В. Р. Грибом романов Бальзака как «отрицательного эпоса». «Маленькие „Повести Белкина“ — эмбрион эпоса в положительном его смысле, так как главная тема их — общность направления в человеческих замыслах, действиях и поступках»¹⁹⁰. В «Евгении Онегине» Татьяна противопоставлена Онегину как человек, чей характер воспитан не условностями аристократического круга, но национальной русской стихией. Онегин и Татьяна оба незаурядные в своем обществе люди, но основа характера Татьяны эпически широка, не отъединяет, а, напротив, соединяет ее с тем, что живет «во всяком русском человеке», если вспомнить описание у Толстого пляски Наташи Ростово́й. «Татьяна (русская душою, сама не зная, почему)» — вот определение ее характера. Вспомним толстовское: *где, как, когда* вросала в себя русского воздуха эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой? Усадьбные «барышни», героини Пушкина и Толстого по сословному паспорту — принадлежность определенной «среды»; всечеловеческую естественность их натуры авторы как будто отказываются объяснять: «сама не зная, почему». Но там и здесь естественность оказывается внутренне связанной с народно-национальным содержанием русской жизни. Источники богатства этих характеров подспудны и невидны: это те «тайнственные струи народной русской жизни» («Война и мир»), которые Толстой в своей эпопее захватит в редкий исторический момент, когда они вышли наружу 1812 годом. Эти силы не перестают питать русскую литературу и освещение в ней человеческого образа: в гоголевской сатирической поэме, например, нет ни одной человеческой фигуры, которая бы эти силы несли позитивно, но в решении характеров Плюшкина и Манилова выразилась та же самая художественная мысль, которая в иных местах текста вылилась в патетический монолог о Руси-тройке.

А теперь взглянем в другой конец классической русской литературы. Чехов рисует уже к этому времени созревший и относительно (в России только относительно!) устоявшийся буржуазно-мещанский быт, в котором, кажется, его герои заперты безвыходно, почему не может быть осуществлено страстное, но бессильное стремление «в Москву, в Москву». Срав-

¹⁸⁹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 7 («Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»).

¹⁹⁰ Н. Берковский. О «Повестях Белкина». — Сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». Л., 1960, стр. 110, 121.

ним, однако, его с устремлением молодого бальзаковского провинциала в Париж. У того в Париже в самом деле состоит интерес и цель, тогда как чеховские сестры, которым, собственно, ничто уехать в Москву не мешает, не случайно так и не поедут туда: ибо Москва — это метафора другой жизни, той, которой в географической Москве нет. Истинные стремления героев — совсем не то, что их выражение в словах и поступках, сообразуемых с окружающим бытом и зависимых от него; настоящие стремления, образующие внутреннюю жизнь характера, именно в силу своего несовпадения с выражением вовне (в силу как раз того, что сестры не поедут в Москву) — уже и независимы от быта, свободны, они простираются в бесконечность, в неопределенное, но предчувствуемое будущее: люди говорят о жизни через 200—300 лет, будучи сейчас угнетаемы житейскими мелочами. Чеховское «подводное течение» и есть эта подчеркнутая неадекватность внутренних целей и внешнего выражения, которая заставляет все время за видимым планом обстоятельство и фактов, рисующих частного человека, ограниченного узкой бытовой сферой, задавленного «средой», чувствовать внутренний план характера, зависящий от быта, но и от него независимый, — план, который в силу своей принципиальной невыразимости в допускаемых бытом формах остается в подтексте и проступает наружу в каком-нибудь бессмысленном «тарарабумбия», «у лукоморья дуб зеленый» или фразой Астрова о «жарище в Африке».

В русской жизни, особенно пореформенной, материальные формы бытия человека — в неустойчивом состоянии, в кризисе и брожении, в пестрых соединениях исторически старых, крепостнических, и новых, буржуазных, становящихся тут же старыми, и уже в прорастании будущих тенденций. В человеке, детерминированном этой сложностью, русскому писателю важно и ценно процессное состояние души («текучесть» толстовских героев), образующее некий потенциал и залог по сравнению с внешне фиксируемым положением человека в системе бытовых условий, в «среде». В том или другом виде это расхождение материальных форм, в которых находятся люди, и внутреннего содержания их характеров мы встретим у Толстого, Достоевского, Чехова. Потенциалом является внутренний мир человека — здесь он богаче, чем в своих практических отношениях и возможностях; поэтому такое исключительное значение приобретает в русской литературе второй половины века психологический анализ. Вот почему свою всемирную роль русская литература, особенно в лице Толстого и Достоевского, завоевала именно через психологический анализ, диалектику души. Для литературы вообще, как словесного искусства, и образного познания в ней человека толстовские «подробности чувства» имели революционное значение, они открывали ей новые пути.

VIII

Определяющий для литературы XX в. и образа человека в ней действительный факт — изменение рамок опыта, доступного человеческой личности и влияющего на ее формирование и развитие. Глубокий и острый кризис буржуазной системы отношений сопровождается кризисом прежних понятий о личности, индивидуальности человека; в сфере искусства это явление выразилось в той перестройке самой структуры художественного характера, которая идет в литературе нашего века на всем протяжении ее истории и, конечно, еще далеко не может считаться законченной.

Расширение опыта личности, вызванное кризисом буржуазного строя и открывшейся перспективой преобразования человеческих связей и изменения самого человека — такова реальная проблема, по отношению к которой определяются различные литературные направления века. Действительность XX в. ставит перед литературой новое содержание как под-

лежащее освоению, задает ей задачу, которую она обязана решать; способы решения, предлагаемые столь разными художественными системами, как реализм — социалистический и критический — и модернизм, показывают, насколько эти системы на уровне задачи, в какой мере отвечают требованиям времени. Единая для литературы жизненная проблематика, которая не только осваивается реализмом, но от необходимости разрабатывать и трактовать которую не может уйти и модернизм, — это единая мера, позволяющая определить реальную ценность тех и других течений, их соответствие истине эпохи.

Характер является одной из таких ключевых проблем, на почве которой размежевываются реализм и модернизм. Но потому и происходит размежевание, что характер для современной литературы (имея под ней в виду литературу нашего века) воистину встает как *проблема*, требующая новых решений и не позволяющая удовлетворяться уже полученными в прошлом ответами. У нас иногда так критикуют модернизм, словно за их методом, стилем, образностью и не предполагается никакой реальной проблемы, — модернизм тогда предстает как нелепость, «чепуха», простое нарушение здравого смысла. Вспомним, однако, мысль Ленина о философском идеализме, что он «есть *только* чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизического»¹⁹¹. Можно было бы сказать, пользуясь ленинской методологией, что модернизм есть одностороннее, деформированное выражение определенных граней художественного познания XX столетия.

Высказывая свое отношение к характеру в искусстве, многие авторы на Западе, претендующие быть самыми современными, любят называть Бальзака как пример устаревшего метода познания человека. При этом провозглашается отказ от характеров и даже персонажей; но справедливая критика этих систем — бывает ли она достаточно основательной, если разрушению характера в модернизме противопоставляется цельность и определенность характеров, как предстала она у Бальзака? *Реализм XX в.* — и социалистический реализм прежде всего — вырабатывает новую определенность, и бальзаковский метод — как известная «норма» классического реализма прошлого века — служит ему в уяснении этих новых задач естественным ориентиром.

В романе Бальзака определенность характера была определенностью частной индивидуальности; в преследовании личной цели проявлялось общественное содержание характера человека. Анархия частных интересов в их столкновении и переплетениях и образует в бальзаковском мире целое Общество; частный интерес выступает регулятором социальных отношений. Персонажи Бальзака представляют «социальные виды», каждый ведет себя «соответственно своему месту в обществе»¹⁹², выражает собою известную сторону жизни, вбирает ее в свой характер; каждое лицо очерчено как целостность и определенность особенным, только ему присущим сочетанием признаков — классовых, профессиональных, местных («социально противоположные» Париж и провинция: Люсьен, попадая из провинции в столицу, приобретает новые типические черты) и пр.

Но в той перестройке понятий о человеческой индивидуальности и характере, которая идет в новейшей литературе, идея частного человека главным образом подвергается пересмотру. В героях произведений современного реализма, мы, разумеется, обнаружим упомянутые признаки — социальные, профессиональные, местные, — но изменилась их функция, в общей планировке образа они иначе расположены, иначе помещены относительно центра тяжести характера. Они по-прежнему служат важными определителями человека, но они уже не могут явиться для характера

¹⁹¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 360.

¹⁹² О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 467.

твердыми очертаниями, не могут «завершить» личность героя, «закончить» ее, «закрывать». Чтобы ощутить эти превращения, обратимся к опыту Горького — художника XX в., чье творчество вобрало напряжение и размах революционной ломки, потрясшей русскую жизнь и изменившей не только ее облик, но создавшей новую мировую историческую ситуацию. (Недаром в творчестве русских писателей второй половины XIX в. мы находим начало и истоки процессов следующего столетия, того процесса расширения диапазона характера, который нас занимает сейчас). Для целей нашего анализа интересно посмотреть, как показан у Горького человек буржуазного класса — наиболее разработанный в реализме прошлого тип, столько раз служивший объектом критического изображения.

Горького недаром с первых же произведений так интересуют «белые вороны», «нетипичные купцы» — интересуют, по собственным признаниям, больше, чем «типичные». Вспомним длинную вереницу лиц — Фома Гордеев, Матвей Кожемякин, Бугров, Марина Зотова, Лютов, Егор Булычов; все это люди, стоящие в той или иной степени, как сказано о них писателем, «бокком» к своему классу, — сказано выразительно и точно: в этих лицах классовое сознание и психика не образуют целостной завершенности характера; характер одним «бокком» повернут к классу, другим же он обращен к влияниям, идущим от широкой действительности, взорванной революционным процессом, стремительно и бурно развивающейся. Диапазон влияний, которым подвергается у Горького человек буржуазной среды, гораздо шире рамок этой среды. Именно это разнообразие и широта влияний породила такие сложные характеры, как названные: дыхание истории вторгается в них и скрещивается с воздействием среды, колебля и расшатывая классовый принцип, подвергая его испытанию на прочность.

Возьмем горьковские эпопеи — «Жизнь Матвея Кожемякина», автобиографическую трилогию, «Жизнь Клима Самгина». В этих произведениях есть общие черты художественного построения и прежде всего основной композиционный принцип: обширный и многообразный материал, обрисовывающий целую эпоху в развитии страны, народа, общества, помещается в пределах жизни одного человека, центрального героя книги, предстает как достояние его субъективного опыта и внутренней жизни. Но неужели такой богатый и сложный человек, как автобиографический герой трилогии, и внутренне пустой Самгин равно достойны стать обладателями столь обширного опыта? «Типические обстоятельства», на фоне которых и во внутренней связи с которыми раскрываются характеры как того, так и другого героя, — не условия какой-либо определенной социальной и бытовой среды, но вся широта действительности, арена истории. Почему же возможно появление в центре горьковской эпопеи таких различных по социальному и индивидуальному облику, по человеческой значительности героев, как Алеша Пешков и Клима Самгин?

Это говорит, конечно, не об одинаковом достоинстве данных характеров, а о масштабе требований, предъявляемых историей к *каждой* личности, и одновременно о размахе возможностей, которые она для *каждого* открывает. Единый масштаб этот и позволяет проверить достоинство разных характеров, а через них — воплощенные в них социальные позиции и принципы. Социальный человек должен расширяться до исторического — такова тенденция эпохи, и она для писателя становится его *методом*, художественной точкой зрения на каждое выведенное им лицо. История испытывает человека своим масштабом и перспективой, она словно предлагает такое разнообразие жизненного содержания, которого раньше личность не знала; но сумеет ли личность ответить на предложение? Искусство Горького осуществляет классовый анализ не менее точный, чем реализм Бальзака, но осуществляет иначе — оценивая социальные позиции меркой открывшейся исторической потребности, выясняя таким образом, какие из них отвечают движению истории. Если для автобиографического

героя безграничная широта жизненных связей — необходимое условие и почва роста личности, то для Самгина такой диапазон связей — непосильное бремя; до диапазона грандиозной исторической картины, «движущейся панорамы десятилетий» узкий характер стоящего в центре картины лица не в состоянии расширяться, он беспсилен принять предложенное богатство, — и само композиционное строение книги оборачивается для героя насмешкой и унижением; социальная позиция Самгина тем самым оценивается *художественно*.

Смысл композиции горьковской эпопеи тот, что потенциальная возможность расширяться характером до охвата панорамы эпохи *не закрыта ни перед кем*. Каждый, поскольку он испытывает воздействие процесса в целом, ставится перед необходимостью *выбора*. При этом в каждом случае показано — социальным анализом характеров — как с необходимостью одни проявляют способность, другие — беспсиле пойти вместе с историей.

В очерке о Бугрове автор приводит один из своих разговоров с героем очерка:

«Однажды он спросил:

— А что вы — различие между людьми видите? Примерно — различие между мною и матросом с баржи?

— Не велико, Николай Александрович.

— Вот и мне тоже кажется: не велико для вас различие между людьми...!».

Для сравнения вспомним: «Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя и труднее уловимо, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе так же, как и виды животного царства»¹⁹³.

Но именно это и отрицается методом Горького, сделавшим перспективу бесклассового устройства своим углом зрения на мир и каждого человека. «Точка зрения старого материализма есть *гражданское* общество; точка зрения нового материализма есть *человеческое* общество, или обобществившееся человечество»¹⁹⁴; так говорит десятый Марксов тезис о Фейербахе. Горький не рисует неклассового человека — такого еще нет, — но точка зрения будущего, человеческого общества становится у него критерием и мерой художественного «измерения» всякого лица и социального состояния. Никто у Горького — в том числе его буржуа — не действует, чувствует или мыслит лишь «соответственно своему месту в обществе»; эпоха как раз обнаруживает, что, по словам одного из персонажей «Жизни Матвея Кожемякина», «все люди находятся не на своем месте и неправильно понимают себя». Говорящий ссылается на Кожемякина, живущего «несоответственно званию», только как на ближайший пример: «И очень много примеров». Во взорванном революционным потрясением горьковском мире социальные «места» теряют устойчивость, мир этот представляет картину всеобщей сдвинутоности с места — это относится и к буржуазным героям, и к тем из них, о которых нельзя сказать, что они находятся «бокком» к классу; и Самгина, узкого, боящегося широты и бегущего ее, действительность *заставляет* иметь широкий круг связей, разнообразие впечатлений, которое он не в состоянии усвоить.

Содержание эпохи, врываясь в уже теперь ненадежно защищенный внутренний мир буржуазного человека, может порождать состояние темной и безвыходной запутанности, как в Петре Артамонове, может вызвать гораздо более драматические коллизии, как в Булычове, может повести к

¹⁹³ О. Бальзак. Собр. соч., т. 1, стр. 2—3.

¹⁹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 4.

решительному отрыву от класса. Но во всех случаях для каждого человека широкое эпическое влияние создает потенциальную возможность освобождения, расширения границ личности (тем решительнее обвинение, если человек выступит врагом самой этой возможности, будет сопротивляться ее проникновению в собственный характер). На «социальные виды» Горький смотрит с точки зрения несравненно более широкой, отрицающей «виды» как естественный жизненный закон, и в этом смысле для него невелика «разница между людьми». Велика, конечно, разница между Самгиным и автобиографическим героем, но это уже результат пройденного ими испытания, приступая же к нему — а его проходят у Горького все герои, — художник без всякой предвзятости относится к испытываемому, смотрит на него не как на экземпляр вида. Так характерен для Горького этот бескорыстный интерес к человеку, «внимание... ко всякому, кто бы он ни был», внимание, никак не predetermined заранее его социальной принадлежностью, — ибо последняя больше не может «запереть» характер, «закрыть» его от влияния широкого мира, поэтому к каждому надо отнестись с доверием, — оно и станет для героя тяжелой ответственностью и экзаменом.

Все это объясняет могучую горьковскую тему Человека, ее конкретную художественную наполненность и универсальный охват: «Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» По существу, эта тема касается каждого человека, ибо в каждом живет потенция мощного образа, — во всяком случае, ее в каждом можно ожидать найти, хотя можно найти и искаженной до неузнаваемости, ставшей своей противоположностью. В каждом индивиде, *кто бы он ни был*, Горький стремится увидеть то *человеческое*, которое уже не характеризует именно данную личность, — если она — булочник Семенов, не смягчает отношения к ней, а характеризует в каждом, и в Семенове в том числе, не Семенова, но человека в нем. Поэтому так непосредственно и прямо от рассказа о судьбе «хозяина» автор переходит к обобщающим мыслям о *человеке*: «Жалко его до боли, — все равно, кто б он ни был, жалко бесплодно погибающую силу». Тема Человека охватывает и «хозяина», мотив этот входит важнейшим составным, критерием, мерой оценки в систему раскрытия характера у Горького — раскрытия характеров самых различных, характеров людей, кем бы они ни являлись.

У Горького — максимально экономное отношение к человеческим силам, можно сказать, практическое отношение, одушевленное главной задачей созидания и строительства. Это строительство нового облика человека на универсально широкой основе — отсюда и «панорамная» композиция автобиографической эпопеи — произведения Горького, где более всего конкретно и зримо дан процесс рождения нового характера. Вообще «панорамный» принцип, который был организующим в романе XVII—XVIII вв., вновь обретает значение в XX в., трансформируя жанр романа, после того как в литературе предыдущего столетия он определился уже в качестве эпоса частной жизни. Роман XVII—XVIII вв. шел к тому, чтобы стать таким эпосом; «панорамные» обстоятельства здесь выражали переходное состояние кризиса старого миропорядка, оголенность человеческой судьбы, более ни сращенной, как в средневековом обществе, с определенным социальным положением, «местом», — человеческой судьбы, окруженной теперь стихией «моря житейского» со всей случайностью его влияния на судьбу человека, случайностью иногда благоприятной, удачливой, но неблагоприятной гораздо чаще, — и в преобладающе враждебном характере этой случайности была закономерность нового мироустройства. Панорамный роман XX в. выходит из рамок частного эпоса; панорама рисует не просто стихию случайных, для личности внешних обстоятельств; обстоятельства бытия человека предстают враждебными, бесчеловечными, злыми как еще никогда, в виде, например, всеобщей войны; но это и ста-

вит в порядок дня овладение отчужденным от людей законом их собственной судьбы, присвоение исторически отторгнутых человеческих сил.

Присмотримся еще раз к композиции автобиографического повествования у Горького. Перед героем (и перед читателем вместе с ним) разворачивается пестрая лента событий и типов, их герой пропускает сквозь сознание и душу, переживает и обдумывает; при этом бабушка или Смурый лично близки к Алеше, но рядом с ними в орбите внимания юноши помещаются люди, с ним непосредственно никак не связанные, связанные только его интересом к ним, почти или совсем не замечающие его, — Яков Шумов, старообрядцы, шорник Клецов и многие другие, занимая в композиции образов равноправное положение с образами лично близких герою людей. Как связан герой с этим фоном, с этой жизнью? Он не скрепляет ее рядом своих действий в единую цепь событий, в сюжет произведения, как в классическом романе; он ее наблюдает. Сюжетом является само течение жизни, которая существует и движется как будто бы без героя, полностью объективирована от него. Но эта же жизнь, та же самая панорама — не что иное, как система восприятий и впечатлений героя; одновременно сюжетом является внутренний мир героя. Композиционно личность героя-повествователя и внешняя жизнь представлены так, что мир личности не помещается внутри широкого эпического мира, а как бы его охватывает, этот широкий мир, как свой личный опыт, материал своей внутренней жизни.

Такой диапазон опыта — необходимое основание для творчества новой структуры личности, ибо это творчество не из воздуха, а из почвы.

«...Для меня мир только что начинался, „становился“, — сказано у Горького в очерке о Ленине. Творчество Горького наполнено этим ощущением только начинающейся, становящейся впервые истории человека после длительной предыстории. Однако, это значит только, что опыт последней, весь накопленный опыт должен быть просмотрен максимально внимательно и максимально полно освоен. Мы уже говорили об экономном горьковском отношении к человеческой силе, чуждом сектантской предвзятости. Мы его остро чувствуем, в частности, в таких горьковских образах, как «хозяин» Семенов, Бугров, Васса Железнова, Марина Зотова. Было бы исторически бесхозяйственно реальную силу, которая есть в этих людях, отвергнуть вместе с классово отчужденной формой ее проявления в облике этих людей.

Новое — не идеальная конструкция, оно не имеет еще собственной почвы, вырастает из старой, искаженной, запутанной массовой практики. Этот процесс перед нами — в автобиографическом эпосе Горького. Мир только начинается, для человека, осуществляющего новый опыт, нет вокруг цельных законченных образцов, на которых он мог бы воспитываться. Воспитывает и учит *все*. В рассказе «Время Короленко» автор вспоминал: «Я тщательно собирал мелкие редкие крохи всего, что можно назвать необычным — добрым, бескорыстным, красивым...» Горьковский герой-рассказчик их собирает *к себе в характер*. Характер питается этими крохами, искрами, тысячами отдельных слов, улыбок, поступков, штрихов, зернами красоты, разбросанными и рассеянными, несобранными и гнущимися. Складывание характера Алеши Пешкова в образном содержании эпопеи — это собирание раздробленного человеческого облика, «духовное собирание Руси», — выражаясь словами самого писателя из писем тех лет, когда рождался замысел автобиографии.

Очень любопытно и знаменательно, что в облике автобиографического героя оживают некоторые черты героев прошлых времен, например, черты «простодушия», которые были присущи «естественному человеку» просветительской литературы, вольтеровскому Простаку. «Хитер ты али простодушен, а? — спрашивает дед Алешу. Прямое отношение к миру («ко всему не боком, а лицом»), не окрашенное привычкой, традицией, свобод-

ное от нее, — это ново и потому непонятно. Это — или «хитрость», ловкая форма поведения, или «простодушие», т. е. глупость, житейская неопытность, неумение жить «в миру»: «Будь хитер, это лучше, а простодушность — та же глупость, понял? Баран простодушен».

Мир только начинается. «Хозяин» Семенов торжествующе доказывает своему работнику Пешкову свое над ним превосходство: «А у тебя — совсем еще нет истории... да и не будет никакой!»

В последнем Семенов не совсем уверен; он, укорененный, как ему кажется, в этой жизни, живущий по ее законам, «почвенный» для нее человек, «хозяин», — он смутно чувствует, что у непокорного работника, может быть, есть будущее; потому его и тянет на ночные с ним разговоры. Но говоря, что у Пешкова нет истории, хозяин и прав и неправ. Действительно нет истории, ибо путь героя — *совершенно новый* исторический опыт. Но это новое естественно и закономерно возникает из внутренних противоречий того мира, в котором привык жить Семенов. Хозяин не может это понять: Пешков для него — неестественное, неорганичное явление, непонятный, «чуждой» человек. Так же точно не способен дед понять качество Алешиного «простодушия».

Простак у Вольтера являлся в мир насилия, зла и нелепостей как человек, непричастный противоречиям этого мира, внешний ему, пришедший в него извне, не сформированный и не воспитанный им, обозревающий его со стороны. Разрыв со старым порядком вещей иллюзорно сознавался просветителями как разрыв со всей прошлой историей, отсутствие каких-либо исторических предпосылок для деятельности нового, «нормального» человека. Последний, как писал об этом Маркс, представлялся «пророкам XVIII в.» «не результатом истории, а ее исходным пунктом»¹⁹⁵.

Опыт автобиографического героя Горького выражает отрицание прошлой истории; именно здесь — основание переключки с образами просветительской литературы. Но это отрицание, включающее преемственность, усвоение опыта всей предыдущей истории. Характер автобиографического героя возникает из недр стихийной народной жизни как ее порождение, «результат истории» и, одновременно, как сила, преодолевающая стихийность, активно преобразующая народную жизнь, ускоряющая ее ход, как «исходный пункт» новой истории, которая «только начинается». И «простодушие» Алеши — его способность увидеть мир заново, — такое простодушие, *которое не исчезает с опытом*.

Мы наблюдаем, читая об «университетах» Алеши Пешкова, как характер лепится из материала окружающей жизни; но возникающий в этом процессе облик не походит на окружающее, не подобен ему, — и этот результат большинству сталкивающихся с Алешей людей кажется неожиданным и незакономерным, сам Алеша — непонятным, «чуждым» человеком. В его характере нет ничего, что не было бы усвоено из мира житейской реальности, и однако следов ее люди не находят, как они привыкли, в этом характере. В Алеше не узнают человека, воспитанного *этой* жизнью.

Кажется, характер героя весь по черточке сложен из старого, знакомого по долгому опыту материала; но возникающее целое являет собою новый человеческий материал, еще неизвестный людям. Образование характера предстает не накоплением черт, но как диалектический скачок, рождение нового из старого. Воспитанный всем окружающим, человеческий характер представляет реальность, решающим образом отличающуюся от окружающего, более того — противостоящую ему и его отрицающую. Вырастая из реальных обстоятельств, характер героя поднимается над ними как прообраз иных отношений. Опыт и судьба автобиографического героя на образном языке говорят читателю о творчестве новых обстоятельств.

¹⁹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 709, 710.

Определившиеся в творчестве Горького формы и принципы исследования характера стали живой, развивающейся традицией литературы социалистического реализма*.

Характер словно весь «просвечен», «высветлен» историей, перспективой революционного развития действительности. Насыщенность художественной мысли историей вместе с эпизацией литературы обогатила исследование различных сторон и праней характера, стимулировала развитие новых форм психологического анализа.

В литературе, для которой характерно постоянное перебрасывание мостов между настоящим и будущим («третьей», по горьковской терминологии, «действительностью»), происходит «разборка» характера, критическое «отсеивание» в нем черт старого мира, пристальное внимание к тому, что уже в настоящем обрело форму желаемого и закономерного будущего, предвещает черты человека бесклассового коммунистического общества.

Пафос формирования, переделки характера, преобладающий на определенных этапах творческого пути отдельных писателей и советской литературы в целом, порой «перекрывается» широко развернутым исследованием сил и начал в народном характере, обращенных в будущее и прорывающихся со стихийной неудержимостью и мощью. С наибольшей полнотой и яркостью эту тенденцию в советской литературе демонстрирует творчество М. Шолохова. В его произведениях общие с Горьким закономерности человековедения проявились в иных формах. Рожденное Октябрем, творчество Шолохова выразило уже другой этап революционной действительности.

Напряженная, «яростная» активизация всех способных к революционному действию ресурсов и сил в себе и в массах — ведущий пафос горьковского характера — сменилась в герое Шолохова прямым и непосредственным действием.

«Панорамные» обстоятельства, характерные для эпопей Горького, в «Тихом Доне» Шолохова уступили место другой эпической композиции, возрождающей традицию «Войны и мира», с присущими ей двумя взаимно переплетающимися, обогащающими друг друга планами — романтическим, бытовым, семейным и народно-героическим, массовым, всеобщим. Не «море житейское», таящее в себе огромные запасы накопленной революционной энергии, а «народное море», потопившее в своих пучинах старый мир, определяет созданный в эпопее образ объятый пламенем революции действительности.

В героях Шолохова не найдем уже того напряженного собирания в характер по зернам, крупичкам, «ничтожным пылинкам материи» (Горький) красоты, рассеянной в огромном мире народа, что составляло важнейшую особенность характера героя горьковской автобиографической трилогии и рассказчика многих других его произведений дооктябрьской и послеоктябрьской поры.

Герой в произведениях Шолохова взаимодействует с «дымящейся историей» (А. Толстой), — он стоит лицом к лицу с массами, потоками, армиями, отрядами и вынужден срочно принимать решения и действовать. В шолоховском художественном мире остро драматических, трагических коллизий с внезапностью взрыва определяются в характере цельность, полнота, устойчивость, происходит «второе рождение» народного характера. Характер резко укрупняется, в нем открываются самые массовидные, всеобщие начала — стихии, бушующие в народной жизни. Художник имеет дело с глыбами чувств — стихий и теми изменениями, которые они претерпевают в ситуации революционного действия.

* Раздел о Шолохове написан Н. В. Драгомирецкой.

Человечность народного характера у Шолохова (будь то герой его самых ранних «Донских рассказов» или «Тихого Дона») раскрыта как своего рода щедрый дар трудовому человеку от самой истории, от его времени, обнаруживающийся в нем словно самопроизвольно, без напряженных, казалось бы, усилий со стороны самого человека, — это яркий отблеск в характере могучего, объединившего всех угнетенных, революционного творчества масс. В шолоховском герое это новое качество возникает как бурное и радостное освобождение человека от условностей и ограничений старого собственнического строя жизни, обнаруживающее в нем чувство связи с огромным народным миром и родной природой, как обжигающий красотой человечности, возвышенный порыв к добру и созиданию.

Множество характеров в эпопее «Тихий Дон», в том числе и прекрасные женские образы, отмечены этим даром времени, духовным богатством, которое растет и ширится, вовлекаемое в мир общенародной исторической жизни. Эта особенность шолоховских характеров возрождает на новой, уже реалистической основе, героические характеры, созданные Гоголем-романтиком. Не только в героях народной эпопеи, но и в героях всех произведений Шолохова есть что-то родственное мужественным, цельным натурам гоголевского «Тараса Бульбы»: их «могучему, широкому размаху, дюжей паружности», их способности отдаваться целиком одному чувству, порыву.

В создании такого характера проявляется самобытная черта шолоховского таланта. Он погружает своего героя в стихию родной природы, в многокрасочный мир близкого природе земледельческого труда и быта. Семейно-бытовая линия в произведениях Шолохова, словно заимствовавшая от истории яркость и драматизм, сообщает полнокровность и жизненную убедительность его характерам. Раскрытые писателем волнующие связи человека с природой, со всем миром земледельческого труда наполняют, обогащают характер, очеловечивают его. Уже в быту и в семье начинается это невидимое и несознаваемое самим героем очеловечение характера, — тот процесс, который делает закономерным и естественным поступки самозабвенной человечности в мире исторического действия.

Этот комплекс черт шолоховского характера определился уже в «Донских рассказах». Чем ожесточеннее и напряженнее разворот революционной борьбы, тем неодолинее новое в нем, глубже и органичней потребность щедрой человечности, гармонических отношений между людьми.

Революционный пролом старого кондового казачье-крестьянского быта на Дону изображен в рассказах как раскол в роде, семье. В драматических ситуациях, насыщенных кровавой борьбой, вооруженными столкновениями, возникают цельные, монолитные характеры. Героями движет классовая ненависть; власти старой традиции, собственническим чувствам противостоит взращенный веками угнетения и эксплуатации социальный протест, порыв к новой справедливой жизни.

Зверство и человечность — такова художественная антитеза, резко остренная в рассказах, раскрывающая характеры героев из двух борющихся социальных лагерей.

Герой Шолохова из народа растет в революционной борьбе. Потому писатель явно не удовлетворяется изображением человека только в моменты его революционного протеста и классового возмездия. Он видит рождающиеся в революционной борьбе поступки и действия человека, свободные от всякого принуждения, жесткости, проникнутые пафосом созидания, поступки самозабвенные и щедрые, как богатая душа народа. Интересен в этом отношении рассказ «Жеребенок».

Здесь, в этом рассказе, передающем настроения народа последних лет гражданской войны, все словно опьянено жаждой всеобщего добра и мира, тоской по труду, «забытому, родному», которого, казалось, просят

сами руки человека; все находится под магическим обаянием природы, полной созидательных и добрых начал. Трофим, рядовой казак в эскадроне красных, хозяин ожеребившейся кобылы, не может убить жеребенка, как требует приказ военного времени: словно заморозил его «домашний» вид «несуразного стригуна» на «тонких, пушистых» ножках. Не только Трофим, но и эскадронный командир, поддавшись обаянию живого существа, не решается заставить Трофима выполнить приказ. Жеребенка не уничтожали, хотя он мешал в бок всем. Мало того, Трофим под обстрелом белых бросился спасать тонущего жеребенка (услышал он крик, который «до холодного ужаса был похож на крик ребенка») и лег жертвой изуверского выстрела рядом со спасенным животным.

Не собрание «жалостных эпизодов», не крестьянские симпатии молодого писателя, «еще не перешедшего на пролетарские позиции», как в 30-е годы оценивала порой Шолохова критика, — другой, гораздо более могучий и важный для писателя социалистического реализма стимул движет Шолоховым. В жажде нового он рассматривает будущее сквозь призму настоящего.

В рассказах Шолохова самые разные люди — взрослые и дети, рядовые и командиры — совершают поступки, аналогичные трофимовскому. Это, например, спасение продкомиссаром, собирающим в своей родной станице хлеб, «мальчонки малюсенького, синим воском налитого», поступок, жертвой которого оказался и он сам и его товарищ по подразверстке («Продкомиссар»), это занесенная сиротой Алешкой на кулака граната и не брошенная им: рядом с врагом вдруг очутилась женщина с грудным ребенком («Алешкино сердце») и т. п.

В характере, созданном Шолоховым, всегда есть как *возможность* эта широта бесклассовой, коммунистической человечности. Она свойственна, в частности, «дорогим сердцу» писателя героям «Поднятой целины» Давыдову и Нагульному. Чем непреклоннее и последовательнее двадцатипятилетний Семен Давыдов в выполнении задач классовой борьбы в деревне, тем более потрясают прорывающиеся в нем по отношению к трудовому человеку нежность и ничем не ограниченное доверие.

«Просвечивание» настоящего будущим, изображение революционного мира, в котором на почве классовых битв рождается облик нового характера, новых человеческих отношений, отмеченных чертами коммунистического завтра, — не только явление индивидуального творчества Шолохова, а закон времени, утвержденный Великой Октябрьской социалистической революцией. Неразрывное сплетение ближайших классовых задач, в частности, задач диктатуры пролетариата, и конечных целей построения бесклассового коммунистического общества — таков движущий принцип развития нового общества, закрепленный в методе социалистического реализма.

На всех этапах творческого пути Шолохова больше всего интересует рождающаяся в настоящем и призванная утвердиться в будущем полнота проявлений человечности, новая практика отношений между людьми, знаменующая скачок в «царство свободы». Писателя вдохновляет стремление раскрыть в характере движение от непосредственной, безотчетно-доверчивой человечности к добру исторически осознанного действия — процесс, труднейший, мучительный, противоречивый, но единственно ведущий к утверждению гармонии будущего. Заветная, претворившаяся в образы гуманная мысль Шолохова — помочь очеловеченному чувству осмыслить ход революционных событий, впитать в себя разум эпохи, стать *сознанием* человека.

В эпоху «Тихий Дон», в которой создана огромная галерея типов (рассмотрены многообразные формы поведения исторического человека, т. е. человека, втянутого в мир революционных событий), характер находится в очень сложном отношении с революционной эпохой; «три дейст-

вительности» — прошлое, настоящее, будущее — оказались в нем резко сближенными, столкнувшимися в сокрушающих конфликтах.

В главном герое эпопеи, человеке из народа, исследовано центральное эпохальное противоречие. Григорий Мелехов принадлежит к тем широчайшим слоям народа, которые В. И. Ленин определил как «непролетарские трудящиеся массы».

Социальная противоречивость, раскрытая в характере, заострена в двух направлениях. Шолохов берет героя из наиболее косного, политически отсталого социального строя старой России, донского казачества, веками превращаемого царским правительством, его льготами и привилегиями в слепое орудие реакционной политики. Власть мелкособственнического крестьянского инстинкта поддержана и развита в Григории иллюзиями особой «казачьей правды», иллюзиями тем более могучими, что они объединены в его восприятии с поэтическими образами родного прошлого, донской природы, степи. Эта цепкая власть старого мира, вначале скрытая, а потом все время меняющая формы своего проявления, хотя и поддавалась расшатыванию в атмосфере революционных сдвигов эпохи, однако постоянно тормозила развитие, ожесточая Мелехова против революционного народа, затемняя в нем сознание собственных интересов труженика.

Вместе с тем, в характере героя эпопеи раскрыт тот дар времени историческому человеку, который выражен в творчестве Шолохова как щедрое проявление полной, богатой поэтической народной души. Григорию оказался открытым и доступным мир возникающих гармонических отношений между людьми. Именно эта черта характера — способность к бескорыстному действию, преодолевающему любые преграды между людьми, способность к чувству, непосредственному, цельному, дает возможность сосредоточить в нем трагический пафос эпопеи. Так понятое и выраженное противоречие делает создание творческого гения Шолохова одним из самых ярких образцов новаторства советской литературы в области характера.

Основной социальный конфликт выливается в форму острого противоречия между разными, раздирающими характер началами, из которых одни тянут человека к прошлому, другие — в будущее — и знаменательно! — оба начала имеют природу стихий, чего-то органического, не вполне осознанного. Характер предстает как арена сокрушительных битв нового со старым, стихий будущего со стихиями прошлого в нем самом, а под спудом, в глубине идет рождение мысли, медленный, сложный процесс осмысления исторического опыта народа, мучительно-трудный для человека такого склада, как Григорий, процесс развития сознания.

Он претерпевает глубочайшие изменения — и в чем-то существенном остается неизменным, в нем резко обнаруживаются враждебные народу начала, — и все очарование гармонической человечности, неотразимо привлекательные черты истинно народного характера. Он одновременно и шире ситуации своего времени и не выдерживает требований революционного момента, в нем есть и цельность прекрасной природы и социальная двойственность середняка, он и деградирует и растет.

Герой своими действиями выводит себя за пределы рождающегося огромного мира новых человеческих отношений, но на всех этапах его противоречивого жизненного пути в нем обнаруживаются черты, которые имеют особую ценность, нужность и значимость именно в мире этих новых отношений. Ни одно выхваченное звено в образе героя не в состоянии быть его полной характеристикой и только все вместе могут дать представление о сложности и полноте созданного писателем социалистического реализма характера.

По замыслу Шолохова его герой, подобно герою автобиографической трилогии Горького, но с резко противоборствующими в нем началами но-

вого и старого, должен пройти трудные дороги жизни на этапе решающих революционных битв: сама жизнь, активный народ и происходящие в нем революционные изменения должны стать университетами человека, учить и перестраивать его. В этой особенности замысла в полной мере проявилось доверие народного писателя к разуму истории и к разуму (но не предрассудкам!) человека из народа. Ею обусловлена особая мощь гуманистического созидательного пафоса эпопеи, волнующая борьба писателя за то, чтобы огромные человеческие богатства не пропали даром.

Шолохову удалось новаторское воплощение такого сложного характера благодаря тому, что он опирался на весь предшествующий этап развития советской литературы. Тогда, в 20-е годы в литературе шла во многом предварительная, по грандиозная работа по изучению «народного моря», литература обнаружила в нем неисчерпаемое многообразие, многослойность, многосоставность, выявила его основные силы и тенденции, — вывела и определила «закон масс», закон победоносного утверждения в мире революционных сил истории.

У Шолохова «народное море» многообразно, богато красками, оттенками, — всей совокупностью различий, обнаружившихся на новом этапе русской революции в результате глубочайшего классового расслоения. Здесь и сплоченные, литые словно из одного куска стали революционные отряды народа, и собранные по одиночке вихрем событий бесформенные, аморфные объединения — однодневки-банды, и мятущаяся казачья толпа, и белые армии с внешней выправкой и внутренним разбродом, и солдатская масса, выдержавшая испытания первой мировой войны, и пришлые армии иностранных интервентов...

Герой соотносится с разными социальными слоями и во взаимодействии с каждым раскрывается какая-нибудь грань его характера, отчетливая определенным стилем. Принципы социалистического реализма обостряют историческое видение писателя, не позволяют ему в исследовании своих характеров изменить логике революционной истории, допустить субъективный произвол в оценке героев и одновременно укрепляют горячую защиту человека и борьбу за него. Море чувств, суровости и нежности к человеку, бушует на страницах народной эпопеи о великом и трудном подвиге народа.

* * *

Открытия горьковского искусства возникают не в стороне от общей проблематики реализма XX в. Социалистический реализм рождается в основном русле развития мировой литературы как наиболее полное и перспективное выражение ее потребностей, проблем и тенденций. Современный реализм в целом основывается на изменяющемся представлении о личности, законе ее судьбы и самой ее механике, внутреннем строении и организации. Роман XX в. берет обычного, «среднего» человека, бывшего мелкой частицей буржуазной действительности, имевшего в ней более или менее определенное «место», и лишает его этой определенности, устойчивости существования, бросая в водоворот мировой войны. Гигантский катаклизм, лицом к лицу с которым увидел себя герой, раздвигает его личность в границах, в то время как он не понимает, что с ним происходит. Но уже незаметно для него атмосфера мировой истории пропикла ему в сознание, оспорила привычные взгляды и инстинкты, привитые прежним образом жизни, смешала привычное, сделала все вокруг непонятым. Романы о первой и второй войне Хемингуэя, Олдингтона, Ремарка, Мартен дю Гара, Моравиа показывают, как человек, уже определенным образом сформированный прошлым опытом, вступивший уже в какую-то колею, принявший какое-то направление, теряет его в общем круговороте, куда втянуты миллионы жизней; особые частные стимулы, которые прежде

могли создавать определенность существования (профессиональная деятельность доктора Антуана Тибо, коммерческая активность лавочницы Чезиры), теряют смысл для героев, растворяясь в общей судьбе, которая входит в содержание характеров этих людей, хотя бы они не отдавали себе в этом отчета. В послевоенной действительности такие люди, прошедшие через войну («Фиеста», «Все люди враги», «Три товарища» романы Г. Бёлля), не возвращаются к прежнему способу жить: невозможно предаться вновь тем интересам и целям, которые бы могли до войны у тех же людей составить твердую линию поведения; сейчас ее нет, вместо нее — состояние неопределенности, отвращение к буржуазной активности при незнании другой. Так история не позволяет ныне отдельному человеку остаться в своей колее, в границах частного существования, властно выволакивает из них, она влияет теперь на жизнь человека не косвенно, через условия определенной среды, но добивается прямо до него самого, заставляя его встать к себе, так сказать, в личное отношение. Она всей своей тяжестью касается плеч отдельного человека.

Доктор Антуан Тибо в романе Мартен дю Гара¹⁹⁶ ощущает себя существом особенным, «высшего порядка», свободным, наделенным силой, которой нет у других; его девиз: «Хотеть! Определить других! Внушать к себе уважение!», — превыше всего он ставит активность, она «уже сама по себе является известной линией поведения».

Но вот однажды, в связи с одним из случаев в его врачебной практике, ему приходит сомнение, действительно ли он ни от чего не зависит, совершенно свободен в своем жизненном поведении. Он начинает улавливать какие-то новые, широкие связи с человечеством. Его взволновал вопрос, имеет ли врач право своей волей прекратить обреченное на гибель существование, он находит, что, отрицая это право, он поступает законно и в то же время находится вне всяких существующих законов. Практика героя ему говорит, что его свобода не абсолютна, подчиняется какому-то закону, которого он, однако, не находит ни в доктринах прошлых времен, ни в современных философских системах, и уже ни в себе самом.

«Я точно смелый корабль, который быстро плывет по намеченному пути, но шкипер которого обходится без компаса... Действительно, можно сказать, что я нахожусь в зависимости от некоего порядка! Я это даже, пожалуй, чувствую: сущность моя упорядочена. Но что такое этот порядок?.. Неужели же каждый человек таит в себе подобную загадку? Смогу ли я когда-нибудь разрешить свою? Сумею ли, наконец, сформулировать мой закон? Узнаю ли когда-нибудь, во имя чего?»

Анализируя свои поступки, Антуан останавливается на мысли, что моральное чувство, управляющее им, обосновалось и расцвело в нем «на главном месте, там, где центр всей его энергии, всей его деятельности, — в самом сердце его профессиональной жизни». Упорядоченность своей сущности, которую чувствует Антуан, есть выражение и результат его общественно-полезной практики врача, человека науки. Но в эволюции Антуана это еще не итог, проблема активности в рамках активности профессиональной не может быть решена, это будет решение мнимое.

Раньше действие само по себе было целью, теперь Антуану явилась потребность объяснить само действие, его источники и мотивы: во имя чего? Незадолго перед тем, в момент расставания с Рашелью, Антуан в первый раз ощутил «тяжкое бремя жизни», бессилие перед ее роком. Это новое чувство, после прежнего оптимизма и уверенности в себе, ведет Антуана в центр ситуации, типичной для человека двадцатого столетия.

Еще раз пытается Антуан обосновать свой жизненный принцип, культ личной активности; в споре с аббатом он называет идею всеобщего зако-

¹⁹⁶ Страницы, посвященные «Семье Тибо» Р. М. дю Гара, написаны совместно с Н. В. Драгомирежкой.

на, управляющего отдельными существованиями, религиозной идеей; в мире он видит «отчаянный хаос разнузданных сил природы. Но подчиняются ли эти силы какому-нибудь общему закону, внешнему и инородному по отношению к ним? Или же... они повинуются внутренним законам, действующим в каждом атоме и принуждающим их к выполнению своего «личного» назначения..? ...К чему выдумывать общее руководство всеми этими движениями, которые до бесконечности сталкиваются друг с другом?»

Антуан, однако, живет не в бальзаковском мире. Это у Бальзака отдельные человеческие «атомы» стремительно и слепо направлялись каждый «к выполнению своего личного назначения»; социальный двигатель этих разнородных индивидуальных стремлений вырисовывался как их равнодействующая, результат по видимости беспорядочных столкновений. Каждый двигался в определенной сфере, которой был закрыт его кругозор, общей картиной владел писатель, но не кто-либо из его персонажей: «Величие нашей эпохи остается неведомым для большей части тех, кто создает его; им не дано наблюдать грандиозное зрелище — работу огромного механизма, который они сами же приводят в движение, служа для него и рычагами и колесиками»¹⁹⁷.

Антуан Тибо полагал, что мир есть хаотическое столкновение исходящих из себя атомов; и собственная жизнь представлялась ему «ясно очерченным путем, прямой линией», направляемой волей и действием. В романе классического реализма частная цель и устремленность к ней создавали *последовательность* поведения героя, — что было одним из признаков определенности и единства типического характера.

В природе того дела, которому предан и честно служит Антуан, потенциально заложена широкая связь с людьми. Но рамки, в которых она может быть реализована, — рамки *профессиональной* деятельности в условиях буржуазного общества. Недаром Антуану, у которого стал после Рашели развиваться живой интерес к людям, его патрон, доктор Филип высказывает свое беспокойство: «...вы все больше интересуетесь психологией больных и все меньше их болезнями». Получается так, что целенаправленность в профессиональной области заставляет суживать опыт и кругозор, отсекает то, что к этой области не относится прямо: «Я раб своей профессии... У меня недостает времени на размышления... Размышлять — это не значит думать о своих больных, даже вообще о медицине; размышлять — это значит задумываться над окружающим миром. На это у меня нет свободного времени... Мне казалось бы, что я отнимаю время у своих обязанностей». Культ активности оборачивается культом успеха в своей специальной сфере; профессиональная активность не мешает вращению Антуана в буржуазный быт. Мы застаем его накануне войны преуспевающим специалистом, делающим научную карьеру, проявляющим в спорах с Жаком неспособность и даже отказывающимся — это дело политиков — понять общий смысл совершающегося; таков результат развития по «прямой линии».

Катастрофа войны вводит в сознание человека, «очерченное» до той частной задачей, вопросы общего состояния мира. И Антуана война вырывает из профессиональной замкнутости, ломая прямую линию его судьбы. Перед лицом общего бедствия колеблются «галереи», вспомним слово Бальзака, обособляющие людей в «нормальном» буржуазном обществе, колеблются стенки того коридора определенной сферы, который создавал направление для человеческого действия, обеспечивал ему целеустремленность и последовательность. Антуан отрицал «общее руководство», по отношению к себе, человеку воли и действия, во всяком случае, — и вот он видит себя подчиненным, вместе с миллионами других, этому «общему

¹⁹⁷ О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 510.

закону», имеющему вид рокового абсурда. Целесообразность миропорядка, так проявляющаяся, и есть ли закон и цель в этом злом хаосе? — вот проблема, перед которой отступает, теряет значение вопрос о целесообразности личного поведения, как он существовал для Антуана раньше.

Война является как крайнее выражение отчуждения — основного закона капитализма: отчужденные от человека социальные силы вторгаются в его жизнь как жестокая внешняя сила, как стихийная сила природы. Развитие капиталистической системы неотвратимо приводит к войне, и сами буржуазные правительства, которые ее развязывают, предстают марионетками, послушными орудиями социального механизма. Но война также, обращаясь против миллионов людей страшным бедствием, ставит в порядок дня вопрос о контроле над ходом истории: ведь злые силы, обрушившиеся на огромные массы людей как роковая стихия — это *их собственные*, но от них отчужденные силы и отношения. Они словно напоминают о себе своему потенциальному и должному властелину; стихия войны ставит перед человечеством исторически необходимую задачу овладения обстоятельствами своей жизни, своими собственными отношениями и условиями, — задачу, требующую *коллективного* действия.

В судьбу героев «Лета 1914 года» война входит как рок, темная тайна (в романе вспоминают трагедию об Эдипе), — но такая тайна, которая заставляет людей биться над ее разгадкой, настоятельно требует своего раскрытия, словно вменяет это в обязанность. Управлять событиями, предвидеть развитие, получить власть над ходом вещей; катастрофа неизбежна, если предоставить событиям идти своим ходом, — подобные мысли все время звучат на страницах «Лета 1914 года»; в эту точку сходятся словесные дискуссии, которыми изобилует роман. Активность, бывшая ранее для Антуана делом индивидуального волевого усилия, теперь встает как тяжелейшая *проблема* (бремя жизни, которое начал чувствовать Антуан с момента своего прощания с Рашелью) — активность в такой ситуации, которая, кажется, ее исключает начисто: велик ли простор для действия во время землетрясения?

Все, кажется, подтверждает роковое всевластие стихии: страшная картина всеобщей измены, предательство лидеров II Интернационала, слепая покорность, с которой люди идут на войну, подчиняясь неизбежному, и не помышляя о сопротивлении. События выскользнули из рук, движутся сами собой, царит непредвиденное. Всему этому противопоставляет Жак Тибо свой «последний акт». Слова воззвания к воюющим армиям, которое пишет Жак, так громко отдаются в его сознании, «словно он сам выкрикнул их на фронте, перед этими двумя армиями, которые он видит с отчетливостью галлюцинации». Жак вырастает в этой представляющейся ему картине до размеров эпического героя. Но действие Жака не остановит войну, не даст реального результата, и Жак погибнет от руки одного из тех, к кому он нес свой трагический подвиг.

Он и сам догадывался — отгоняя от себя эту мысль — о практической бесполезности замышленного поступка: «Я не остановлю войну... Я никого не спасу, никого, кроме самого себя... Но себя я спасу, отдав свою жизнь!» В этот час, когда миллионы обречены на смерть самую пассивную, он останется властелином своей судьбы, сам изберет свою смерть, которая будет обдуманном поступком, отмеченным печатью его личности. Жаку представляется, что среди всеобщей капитуляции перед роком в нем одном сохранилась воля активного действия, противостоящего стихии: «Не поступать как все...» Не склониться «перед мифом — перед неизбежностью событий! События — дело наших рук!» Символически выразить это должно действие Жака — но лишь символически: оно останется *только* индивидуальным актом: «Быть правым наперекор всем!»

В этих словах и величие Жака — несогласие склониться перед стихийным, всех уносящим течением событий, мужество взять на себя самостоя-

тельный выбор поступка, ответственность за всё, когда все уже чувствуют себя логикой неизбежности освобожденными от ответственности и выбора; в этих словах и его страшное, «трагическое одиночество», слабость и обреченность: видимо, нельзя в такой ситуации быть правым *наперекор всем*. В толпе слепо бредущих на бойню Жак ищет взгляда, который бы ответил на его взгляд, — и не находит. На лицах — покорность и страх, но вот какое наблюдение делает Жак: если бы мобилизация была вдруг отменена, все испытали бы что-то вроде разочарования. Поведение массы — не только тупая покорность; война вырывает из привычной узкой сферы, и человеком массы движет созревшая и глубокая, хотя и неосознанная, остающаяся пока смутным инстинктом, потребность изменений, расширения своего существа. Потому и можно обмануть массу шовинистическим лозунгом, что инстинктивно люди ищут возможности общего действия, выхода из тупика разьединенного, частного существования. Они не знают еще, что таким подлинным объединяющим действием будет революционная борьба за овладение условиями собственной жизни, за возвращение себе собственных их, отторгнутых и отчужденных от них отношений, обратившихся сейчас против них в виде проклятой войны.

Жак Тибо не видит всей запутанной сложности мотивов, направляющих поведение *всех*, — он видит только слепую пассивность. Он оказывается трагически отделенным от общей судьбы, на которую его героический акт никак не влияет; действие, задуманное так эпически широко — обращение к народам и армиям с призывом о братстве — суживается в акт индивидуального самоутверждения личности, желающей сохранить способность активного решения среди господствующего подчинения стихии.

Многое в проблематике — но не в ее трактовке — сближает «Семью Тибо» с экзистенциалистским романом, разгерметизировавшимся в годы второй войны и после нее. Ситуация эпохи отражается здесь как ситуация человека в абсурдном мире. За понятием абсурда стоит реальное содержание — это законы старого общества, бывшие стабильными в его «нормальную» эпоху, имевшие вид «закона», а теперь, в эпоху жестокого кризиса, уже не кажущиеся таковыми, выступившие мрачным абсурдом в виде войны или фашизма. У художника-экзистенциалиста объективный мир в его отношении к личности не открывает какого-либо разнообразия, это всегда бедствие, бич, *le fléau*, использую слово-лейтмотив Камю из романа «Чума». То, что в романе Мартен дю Гара — страшная видимость, но не истинное существо события, в романе Камю становится центром его концепции: стихийное бедствие, эпидемия, *чума*. «...Есть бичи и жертвы, и ничего больше», — говорит один из героев романа, гуманист Тарру.

Что реально стоит за образом одинокой, изолированной личности, которую абсурдный мир делает своей жертвой? Так трансформируется в экзистенциалистском моральном и художественном сознании новое положение личности в действительности XX в. — в ее отношении к среде и истории. Социальные связи, прежде крепившие положение личности, создававшие уверенность в достижении целей, — износились, ослабли, личность словно перестала чувствовать указывавшие ей направление вожжи. Ставшие старыми социальные связи уже не могут надежно ориентировать личность, и она ощущает себя одинокой, незащищенной, оголенной под давлением враждебного мира — для экзистенциалиста Янус исторической закономерности имеет одно только лицо абсурда.

В том-то и дело, что из двух ликов идущего времени экзистенциализму показывается лишь обращенный в прошлое. Мир абсурден, лишен закономерностей — по отношению к чему? к «нормальному» буржуазному состоянию. Оголенный, изолированный индивид — от чего оголенный? от распадающихся связей старого общества. Таким образом, экзистенциализм, осмысляя и оценивая современное состояние, исходит из понятий прошлого, и утрата старыми законами своего былого значения предстает как

воцарение абсурда. Роман дю Гара, трактующий те же проблемы, представляет в этом отношении выразительную параллель: показывая сокрушительный кризис уклада, «Тибо» всем своим движением направлены на поиски новых связей между людьми, новой структуры личности. Современное состояние и возникающие из него проблемы имеют у Мартен дю Гара расширяющуюся перспективу, взяты как момент процесса, для которого судьба братьев Тибо не является итогом и полным выражением.

Как вести себя под гнетом абстракции? Герои романа Камю мужественно борются с эпидемией, проявляют максимум активности, — но в условиях, предписанных чумой, которая приходит и уходит; и остается неизвестным, нужны ли были человеческие действия, чтобы она ушла: «Каза-лось, чума истощилась сама по себе и удалялась, достигнув всех своих целей». Тем не менее принцип поведения доктора Рьё — лечить больных, работа без отдыха, но и «без надежды на успех», «трагический жест», которым личность символически утверждает себя, заявляет свою позицию в мире, заявляет последовательно и неуклонно, независимо от того, изменит ли это мир. Формулу этого действия дает Тарру: «нужно насколько только возможно отказываться быть заодно со злом».

Генеральная проблема «Семьи Тибо» — овладение роковой тайной бытия, познание исторического смысла; и поступок Жака, так близкий своим реальным содержанием экзистенциалистскому действию без надежды на успех, в общей концепции романа — трагическое звено в продолжающемся процессе движения человечества к выполнению своего назначения. Этот процесс продолжается в романе в размышлениях умирающего Антуана и уходит за пределы книги бесконечной перспективой, заключенной в последнем слове: «Жан-Поль». В «Чуме» проблема поставлена иначе: не овладение тайной чумы, а героическое действие *в условиях чумы*. «Нельзя в одно и то же время лечить и знать, — говорит Рьё. — Так будем же лечить как можно более быстро». Нельзя в то же время действовать и знать, поэтому действие — без надежды на успех, ибо оно не обеспечено знанием. Но оно не должно быть от этого менее твердым, активным и неуклонным. Такова философия поступков героев романа Камю. Нужно было бы, говорит Тарру, чтобы помимо бичей и жертв существовала третья категория — «настоящих врачей» (*vrais médecins*), которые бы умели лечить не только больных, а саму чуму. Но к такому действию, если только оно когда-нибудь будет возможно, еще не ведут из мира «Чумы» связующие нити.

Проблема характера в литературе XX в. — это проблема *ответной реакции* человека, испытывающего многократно усилившееся по сравнению с прошлыми временами давление объективного мира. Возможна ли вообще какая-нибудь реакция, если объективность — глухая к человеку абстрактная сила? «Литература абсурда» создала тип *homo absurdus* — человек абсурдного мира, *полая* личность, из которой вынуты стимулы поведения, лишенная психологии, заключающая в себе, как свое внутреннее ядро «глубокое ничто», «молчание», «отсутствие самого себя» (согласно терминам западной критики — «un néant profond», «silence», «absence de soi-même»). Примерами могут служить Иозеф К. из «Процесса» Кафки или «Посторонний», герой повести Камю, самим названием указывающей основную черту типа. Разработанный психологический анализ нужен Камю, чтобы установить отсутствие в его *Etranger* внутренних психологических стимулов поведения, отсутствие реакций на происходящее с ним, «посторонность» всему, и себе не меньше, чем внешнему миру, — «посторонность», нарочито утрированную до степени, где она производит впечатление психологического парадокса; такое впечатление и есть цель замысла, проведенного в весьма резких чертах.

Кажется, противоположную картину представляет другое явление западной литературы XX в. — гипертрофия «психологического», литера-

тура «потока сознания». Но и это явление определяется по отношению к стержневой реальной проблеме, от необходимости решать которую не может уйти ни одно из литературных течений современности. Эта проблема — изменившиеся измерения опыта личности и как следствие — изменившаяся механика отношений объективного мира и воспринимающего его сознания.

Сознанию, теряющему былую «очерченность», более или менее твердую, действительность навязывает расширившийся объем впечатлений; но не просто в объеме дело. Дело в самой воспринимающей способности, которая держит экзамен: сумеет ли сознание справиться с обилием вторгающегося в него объективного материала, сумеет ли отнестись к нему *активно*, сделать *собственным* достоянием, преобразовать в характер, или окажется затопленным этой массой, а границы характера — уже не расширившимися, а вовсе размытыми?

В классическом реализме характер был регулятором психологической жизни личности, создавал направление, в русле которого двигалось поступающее во внутренний мир содержание, определяя принцип отбора материала извне и усвоения его внутренним миром. Но старые нормы характера — в глубоком кризисе, и сознание теряет организованность, становится сплошным *потоком* впечатлений, ассоциаций, представлений, воспоминаний, но поддающихся уже направленной переработке, властвующих во внутреннем мире в своей неразобранности, праздноующих победу над характером как активной силой, которая их подчиняла себе, ориентировала и направляла.

Кризис этой активности старого типа выражает «поток сознания», но не только кризис, а и бессилие справиться с ним. Школа «потока сознания» «заперта» в кризисе, сделала его своей позицией, программой, методом, стала его самовыражением. Капитуляция личности и характера как активных начал перед хлынувшей во внутренний мир и затопившей его жизненной стихией — такова истина «потока сознания». Интересно посмотреть, как она выразилась, очень различно, во многом даже обратным образом, у Пруста и Джойса.

Пруст разворачивает перед нами, страница за страницей, панораму сознания, которое кажется себе и рекомендует себя читателю как сознание суверенное, сознание-демиург, отменившее для себя обязательность законов внешней реальности, — неподчиненное им, оно свободно встало над ними, вырабатывает прядку романа из собственного материала — воспоминания. Действительность, не связанная с воспоминанием, новая действительность, встающая перед сознанием, не есть для него *настоящая* действительность: повествователь, например, говорит, что цветы, которые он, теперь взрослый человек, видит *впервые*, не кажутся ему настоящими цветами; «подлинная реальность образуется только памятью», лишь те цветы настоящие, боярышник или маки, которые удержались в воспоминании ярким впечатлением детства.

Сознание, следовательно, как будто бы вольно определять, какая действительность настоящая, — настолько свободным оно себя чувствует по отношению к внешнему миру. Но проследим за механикой достижения этой свободы, преодоления действительного. Маленький герой, никогда не бывший в театре, наслаждается зрелищем театральных афиш; все в них — материал для сложной игры воображения, название пьесы, фамилии актеров, вплоть до цвета афиш. Все это рождает ассоциации, которые наполняют сознание, множатся и ветвятся, без конца перемещаются и текут, сообщая мозгу «ощущение зацветания и жизни». Сознание строит свое представление о театре, спектаклях, актерах, свободно играя элементами реальности, которые содержат в себе афиши. Но ведь имена и заглавия — все, что известно сознанию об актерах и пьесах, — и *только поэтому* оно чувствует себя свободно, властно над получаемыми извне впечатлениями, мо-

жет из них создавать свой мир, причем цвет афиш может оказаться богатейшим и неисчерпаемым источником ассоциаций.

Так же точно, заранее переживая путешествие в Италию, мальчик наслаждается творчеством сложного вымысла, единственное основание которого — имена неизвестных городов. Имена поглощают в себе образ городов: Парма представляется чем-то плотным, лоснящимся, лиловым и милым; этот образ порожден звучанием имени, стилевским очарованием, ароматом фиалок, — словом, всем доступным комплексом ассоциаций *поверхности*, при котором должно остаться сознание, чтобы не утратить активной способности творчества, парализованной с того момента, как происходит действительное знакомство с городом, вызывающее тяжкое разочарование, чувство застывания и омертвения прежнего живого и, как говорит Пруст, *более реального* образа — тем именно более реального, что он основан только на имени.

Итак, сознание становится подвижным и деятельным, струящимся потоком — при условии, что получаемые впечатления отлекаются от объективной сущности вызывающих их предметов, что сознание этой сущности не знает: тогда оно суверенно. Оно свободно, оставаясь при видимости явления, воспринимая его доступные зрению, слуху, осязанию, обонянию покровы. Таинственное обновление для Свана, слушающего фразу Вентейля, — «чувствовать себя превращенным в существо, непохожее на человека, слепое, лишенное логических способностей, в какого-то мифологического единорога, химеру, воспринимающую мир одними только ушами». Музыкальная фраза обнажает сердцевину души от рассудочного аппарата (обязывающего к познанию сущности), процеживая ее сквозь темный фильтр звуков. По тем же законам восприятия складываются и образы людей. Одетта для Свана — это то, чем она является в его жизни, это ее обращенные к нему улыбки. Одетта ведет и другую жизнь, за пределами видимой Свану, — но он, хотя слышал об этом, не может в нее поверить, она для него не существует, потому что она для него невидима. Одетта Свана и Одетта тех часов, когда он ее не видит, ему неизвестна, известная гулякам, «другая Одетта», как и называет ее Сван, — *разные личности*. Вообще любой человек, проявляющий за пределами непосредственной видимости черты ей нетождественные, становится другим человеком. Наоборот, для знающих Одетту в не известные Свану часы Одетта Свана — другая женщина, ни в чем не совпадающая с им знакомой. Личность рассыпается на различные облики, принципиально несоединимые, зависящие от точки восприятия. *Сущность (характер) должна исчезать за множеством видимостей*. Свану Одетта кажется «на своем нейтральном и бесцветном фоне, похожей на те листья этюдov Ватто, где мы видим там и сям, повсюду, во всех направлениях, бесчисленные улыбки, нарисованные карандашами трех цветов на желтоватой бумаге». Бесчисленные улыбки — то, что доступно прямому восприятию и потому реально, — на нейтральном и бесцветном фоне характера как чего-то сомнительного, едва ли существующего, фиктивного, — таков человек в романе Пруста.

Сван получил анонимное письмо и терзается мыслью, что кто-то из его друзей оказался способен его прислать. Но кто это может быть? Сван никогда не мог представить себе неизвестных ему поступков других людей, если эти поступки не имели видимой связи с их речами. Никто из знакомых Свана никогда не одобрял анонимок, следовательно, невозможно связать этот низкий поступок с их характерами, ибо характерами для Свана и являются видимые черты, поступки и речи. Что же касается того, что лежит под этой видимостью, другой, неизвестной части жизни какого-нибудь человека, Сван воображает себе ее совершенно тождественной известной части. Поэтому он, например, оставлял в стороне дурную репутацию одного из своих знакомых как несовместимую с его видимым благородством: это уже другой, неизвестный ему субъект.

Нет возможности отделить восприятие человека от него самого, поэтому невозможно себе представить его за пределами непосредственной видимости, в неизвестных поступках, это будет другой человек, или же можно представить это неизвестное тождественным известному. Контрасты, противоречия, многогранность не совмещаются в образе человека; любая сложность и противоречивость (улыбки Одетты Свану и недоступная ему сторона ее жизни), вместо того чтобы объединяться на базе характера, плодит немедленно множество разных лиц, каждое из которых — это система видимых с той или другой точки зрения черт.

Реальная Одетта, соединяющая в себе контрасты, липая Свана иллюзии полного обладания ею, ставит его в тупик; так и вообще сознание в мире Пруста, такое активное и свободное, теряет свою суверенность, как только до него добирается действительное существо предмета. В этом случае вещь затвердевает в сознании, останавливая его поток. Сознание вольно обращается с действительностью, но при этом обманывает себя, стараясь не заглядывать под видимый покров вещей и тем добываясь иллюзии собственной активности. Но если предмет погружается в сознание всей тяжестью своей настоящей природы, роли меняются: такой предмет не позволит обращаться с собой произвольно, *только* как с материалом, но заставит считаться с собой как с силой активной, диктующей свой закон, налагающей ответственность, причем так агрессивно и властно, как никогда прежде. Только будучи признан *сущностью*, объективный предмет позволит сознанию встать над собой, согласится служить ему *материалом*. Это и есть глубинная проблема новейшей литературы, в которую упирается и «поток сознания», — проблема человеческой активности в исторической ситуации XX в. Но то сознание, которое является героем эпосов Пруста, вернее, занимает в ней место, которое в обычном романе принадлежит «герою», — это сознание перед объективной сущностью застыгает невольником, несвободным и связанным, пассивно зависимым от любого реального факта. В отрицании этой пассивной роли — весь смысл творения Пруста, его генеральная идея; но средство утвердить себя действительным и подвижным — построение эстетической иллюзии.

В «Улиссе» Джойса герой — буржуазный обыватель, олицетворение той степени бесхребетности и стандартности, к которой приводит буржуазного человека только XX век. Перед нами сознание совершенно размытое, лишённое контуров, обезличенное, впускающее в себя все без разбора, — просто потому, что отсутствует стержень, сколько-нибудь активная направленность, избирательная способность. «Улисс» — это обычный день обычного мистера Блума: он куда-то идет по самым обычным делам, по пути что-то видит, кого-то встречает, и все, что он видит, заставляет работать его сознание как безразличную пленку, записывающую без отбора все.

Механическая интенсивность этой работы совершенно необычайная, — вот что поражает в Блуме. Внутренний монолог его сплошь состоит из мелких бытовых фактов, которые сами по себе не характеризуют героя никак, ибо они неизбежно встречаются каждый день в жизни каждого человека, сейчас, как и сто лет назад, и в силу своей привычной незначительности и вместе с тем неизбежности только лишь констатируются обычно сознанием, не затрудняя его специальным усилием. Но совсем иначе любой такой факт — покупка котлеты на завтрак или разглядывание магазинной витрины — относится к сознанию мистера Блума: он атакует, насилует, берет в плен. Блум, например, проходит мимо витрины с шелком. Сознание получает тему для разработки: поплин. «Гугеноты сюда занесли. La causa è santa. Тара-тара. Замечательный хор. Тара. Стирать в дождевой воде. Мейербер. Тара: бом, бом, бом». Поплин агрессивен: он принуждает мозг бедного Блума работать как механизм, заставляет выжимать из себя ассоциации: шелк завезли в Англию гугеноты, сознание цепляется за внешний предлог, чтобы вспомнить «Гугеноты» Мейербера, и вот уже хор

из оперы и поплин образуют поток сознания как две параллельные темы: «Тара. Стирать в дождевой воде».

Или «Апельсины в папиросной бумаге, уложенные в ящики. Цитросы тоже. Интересно, жив ли бедняга Цитрон в Сент-Кевинс-Перэд? А Мастянский со своей старой цитрой? Славно проводили тогда вечера». Следует соответствующее воспоминание. Полнейшая случайность сцепления ассоциаций в потоке сознания Блума — его закон, ибо, собственно говоря, нет никакого направленного сознания, движимого собственной логикой и целью. Любая мелочь вторгается без помехи в этот поток и дает ему свой поворот, насилуя мозг, изнурая его мышинной возней мелких мыслей, если воспользоваться выражением из характеристики Самгина у Горького. О Самгине в одном месте сказано, что мозг его шелушится мелкими мыслями: это слово как нельзя лучше определяет идущий в Блуме психологический процесс. Поток сознания Блума в романе Джойса — непрекращающаяся ни на минуту бомбардировка сознания случайными мелкими фактами, без всякой попытки сопротивления, без надежды подчинить эти факты себе и освоить их. Сознание Блума все принимает в себя, но в нем нет ничего, ибо ничто не становится там *своим*.

Истина XX в. — громадное увеличение нагрузки на отдельное воспринимающее сознание. Мы наблюдаем деформацию этой реальной проблемы в художественном методе Джойса. Для сознания мистера Блума *всякий* воспринимаемый факт — невероятная тяжесть, пригнетающая сознание и меняющая его форму. Конечно, герой Джойса удален от больших событий, заключен в повседневный уклад, но и в том, как строятся отношения его сознания с бытом (они не могли быть такими еще несколько десятилетий назад), выражает себя содержание времени, общее состояние мира. Ничтожный факт, попадая в сознание, давит не одной своей тяжестью, но и атмосферой времени, в которой он взвешен: поэтому может вдруг стать таким «тяжелым» какой-нибудь поплин. Да, но *для какого сознания?* Современная проблема предстает у Джойса приложенная к мистери Блуму, и, что самое главное, автор никак не дает понять, что она может быть поставлена иным образом. Напротив, для Джойса его герой — адекватный проблеме герой, в Блуме писателю видится современный человек вообще. Замыслом, построением и заглавием «Улисс» — пародийная «Одиссея» XX в., современная эпопея, и Блум — современный эпический герой.

Но пародия на проблему — не есть ли это уже признание, что она существует? Откуда взять материал для пародии, если не появилась возможность нового угла зрения на «среднего» человека, который не обязательно будет Блум, — возможность связать его с эпопейным масштабом и сделать такой масштаб для него испытанием и ответственностью? Джойс выражает свой взгляд на то, каким будет результат этого испытания; у его героя сознание столь широкое, что оно принимает все без разбора, превращаясь в большую мусорную свалку, где находит себе место любой хлам. Джойс рисует сознание закабаленное, пассивно податливое и аморфное, но он не просто рисует, что видит; его искусство решает задачу, поставленную эпохой и художественным развитием, — задачу освоить реальный процесс изменения пределов опыта, диапазона личности. Решением Джойса проблема не отменяется, она получает иное решение в другом месте. Но интересно, что и роман Джойса всей своей организацией, замыслом, построением и заглавием показывает зависимость от общей проблемы времени и литературы, так же, как пятнадцать томов Пруста самим фактом своей многотомности (принятой с изумлением, о чем писал Луначарский¹⁹⁸) суть отражение той же проблемы: Пруст как-никак творит эпопею индивидуального сознания.

¹⁹⁸ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 664—665.

Некоторые авторы на Западе, где вопрос о судьбах литературного персонажа и характера сейчас активно обсуждается (во французской критике особенно), склонны так определить эту судьбу, как, например, формулирует тенденцию французского романа последних десятилетий Мишель Зераффа в статье «Персонаж и личность во французском романе»: «Отказаться от „типа“, чтобы на место его поставить сознание...». Мы читаем в книге Натали Саррот «Эра подозрения», программном теоретическом документе нового «авангарда», выступившего в последнее время и сделавшего своим знаменем борьбу против литературного персонажа: в классическом романе, пишет автор, под привычной оболочкой персонажа таилось «что-то», оно «обрисовывалось каждым жестом героя, любая мелочь заставляла мерцать, показывала грань этого «нечто». Его именно и надо было вывести на свет, открыть, изучить во всех оттенках: материю насыщенную, совсем новую...»¹⁹⁹ Имеется в виду психологическое наполнение личности, ее внутренняя жизнь; в старом романе, по мысли Н. Саррот, она раскрывалась через характер, ныне персонаж и характер лишь маскируют это психологическое содержание и делают невозможным его обнаружение, вместо того, чтобы, как некогда, его проявлять: прежде это содержание выступало «так же неотделимо от объекта (т. е. определенного персонажа — С. Б.), как на картине Шардена желтый цвет неотделим от лимона или на полотне Веронезе голубой цвет — от неба. Подобно тому, как желтый цвет *был* лимоном, а голубой — небом, они не могли у художника возникнуть один без другого, подобно этому скудость *была* папаша Гранде...»²⁰⁰. Аналогия с живописью нужна Н. Саррот, чтобы указать литературе образец — новейшие течения в живописи, сумевшие освободить колорит от объекта: «...путем эволюции, аналогичной эволюции в живописи, хотя и бесконечно более робко и медленно... элемент психологический, как там элемент живописный, освобождается постепенно от объекта, с которым он составлял целое. Он стремится обрести самостоятельность и обойтись, насколько возможно, без подпорки, т. е. характера. Последний для Н. Саррот — внешнее определение человека, что-то вроде костюма; характер перечисляется в ряду аксессуаров «описательного» реализма, образывавших фигуру персонажа: физический вид, детали обстановки, одежда, характер.

Для современных адептов «потока сознания» Пруст и Джойс — давно пройденный этап; уже не герой дается как сознание, а сознание должно выступить *вместо* героя и характера, которым предоставляется (для Н. Саррот это вынужденный компромисс, вызванный необходимостью считаться со сложившимся восприятием читателя, который «привык» видеть в произведении персонажей) служебная роль «подпорки» (support), подсобного орудия, при помощи которого можно было бы развернуть картину дезорганизованного психологического потока и добыть — истинное призвание романиста — несколько новых, еще неизвестных частиц психологической материи. Метод Пруста допускал все же, что в восприятии читателя изображенные психологические состояния сгущались, «склеивались», как говорит Саррот, в определенные фигуры «героев», остававшихся в памяти как светский молодой человек, влюбленный в содержанку, вульгарные буржуа — современные «мещане во дворянстве» и т. д. — определенные персонажи и характеры, присоединяющиеся в сознании читателя к уже накопленной обширной коллекции «восковых фигур» (так представляется Н. Саррот галерея образов мировой литературы).

Выработанные литературой способы психологического анализа, скажем, внутренний монолог, неудовлетворительны для Н. Саррот потому, что они

¹⁹⁹ N. Sarraute. *L'ère du soupçon*. Paris, 1956, p. 61.

²⁰⁰ N. Sarraute. *L'ère du soupçon*, p. 61—62.

ориентированы на раскрытие характеров; позади внутреннего монолога скрывается то, что названо автором «*sous-conversation*» (то, что находится глубже разговора и речи, в том числе внутренней речи, залегает «под» нею): «...несметное изобилие ощущений, образов, чувств, воспоминаний, позывов, мельчайших скрытых актов, которые никакая внутренняя речь не может выразить, которые толпятся у порога сознания, собираются в компактные группы и вдруг всплывают на поверхность сознания, но рассыпаются тут же, комбинируются в другом порядке и снова показываются под другой формой...»²⁰¹ Вот для автора настоящий предмет исследования романиста; причем основная черта этого *sous-conversation* Н. Саррот — дезорганизованность, максимальная аморфность, не допускающая сколько-нибудь устойчивых соединений: всякий определенный контур должен немедленно расплыться, состав ощущений и образов — распасться в то самое время, как он только слагается, психологический поток — являться каждое мгновение в иных, моментальных, не образующих стойкой закономерности, принципиально беспорядочных трансформациях. «Психологическая субстанция» Н. Саррот — «материя бесформенная и податливая (*informe et molle*), которая уступает и распадается под скальпелем анализа»²⁰², которую луч света, брошенный на нее из внешнего мира, «вспушивает и деформирует»²⁰³. Внутренняя жизнь человека предстает как нечто пассивное, послушно меняющее форму от каждого внешнего толчка, и сознанию, не имеющему своей формы (характера), остается чтобы оправдаться перед собой самим, любоваться собственной мнимой «активностью», «живостью» и «подвижностью», обольщаясь «свободой», в источнике которой — безмерная аморфность и уступчивость, зависимость от всякого постороннего воздействия.

«Можно сказать, — читаем в упомянутой статье М. Зераффа, — что чем больше романист отказывается «типизировать» свои фигуры, пользуясь ими как простыми *pivots* (технический термин — ось, стержень; в контексте соответствует по смыслу *support* Н. Саррот — *C. B.*), вокруг которых переливается зыбкая, колеблющаяся *personne* (это слово в употреблении Зераффа обозначает сознание, замечающее персонаж обычного романа — *C. B.*), беспрестанно видоизменяемая существованием (ср. *sous-conversation* Н. Саррот — *C. B.*), тем больше внешний мир для нас неотличим от нашего сознания»²⁰⁴.

Приведем также выразительную характеристику французского критика Мориса Бланшо, относящуюся к романам Н. Саррот «Портрет неизвестного» и «Маргеро», являющим «парадоксальную попытку представить психологическую реальность, сведя к минимуму особенные существа, которые ее воплощают». Таким существом является повествующее «я», которое болезненно-напряженное любопытство заставляет «приближаться» к нескольким другим лицам для наблюдения за ними; к этим лицам — объектам наблюдения — «я» «присасывается», пребывает в зависимости от них и «делает из них себе пищу... И так как само «я» есть не что иное, как это движение усвоения и приближения, так как оно в отношениях с собой только через отношения со всеми другими, и эти отношения, беспокойные, неудовлетворенные, не имеют реальности кроме как в нем самом, а оно само в то же время — не больше как это беспокойство, изменчивость, непрочность, — мы в конце концов ведем борьбу с пустой глубиной, с чем-то вроде притворного голода, с жадностью жалобной и необузданной, которую мы не знаем куда поместить, ибо она больше не в «я», которого она беспрестанно отрицает и бесконечным пожиранием ко-

²⁰¹ N. Sarraute. *L'ère du soupçon*, p. 96—97.

²⁰² Там же, стр. 14.

²⁰³ Там же, стр. 68.

²⁰⁴ Michel Zérafra. *Personnage et personne dans le roman français*. «Revue d'esthétique», t. douze, 1959, janvier — juin, p. 18.

того она является, но она не больше и в других, которых она достигает, только чтобы грызть их реальность и делать ее воображаемой»²⁰⁵.

Перед нами опять — деформация реальной проблемы современной литературы, состоящей в расширении диапазона характера, измерений опыта личности, ее способности принять в себя объективную действительность. В романах, о которых говорят Зераффа и Бланшо, воспринимающее сознание настолько расплывается, что оно не отличается уже себя от своих впечатлений и образов, в каждую данную минуту принимаемых из внешнего мира, подчиняется их произволу, не поднимаясь над ними, чтобы их освоить, переработать и организовать, включить в определенное единство (характер), — личность *сливается* с идущим в нее извне материалом, совпадает со своими впечатлениями, не в состоянии как-либо к ним *отнестись* как самостоятельная и активная сила, — воспринимаемый мир и воспринимающее сознание, как это красноречиво описано Бланшо, взаимно пожирают друг друга, друг в друге расплываясь.

Дело не просто в том, что изображает писатель — определенные характеры или аморфный поток раздробленной психологии. Дело в заключенном в том и другом изображении *методе*, художественной мысли, так или иначе решающей главную проблему современной литературы — проблему власти над условиями и обстоятельствами существования человека, проблему пути к свободе. Эти пути закрыты в «потоке сознания», являющем в каждый отдельный момент подчинение произволу самой случайной действительности, причем эта произвольность и хаотичность сменяются ассоциацией и их хода, возведенные в принцип, должны доставлять обманывающему себя сознанию иллюзорное ощущение активности и свободы. Характер как начало *организующее* кажется такому сознанию, бегущему всякой организации, лишенном свободы, тюрьмой. Тем самым это желающее остаться неорганизованным сознание закрывает перед собой выходы к действительной свободе, которая — в активном действии, господстве над случайностью, овладении законом своей судьбы. М. Зераффа дает любопытное объяснение тому недоверию, которое испытывают некоторые современные французские романисты к литературному персонажу: персонаж обнадёживает (*est rassurant*), внушает мысль об организованном и упорядоченном состоянии, и тем самым представляет «западню» для писателя, считающего себя призванным выражать состояние кризиса, в котором находится мир; писателю кажется, что персонаж отводит его от этой его основной задачи, обольщая неосновательной, иллюзорной надеждой. Как мы видим, художественные и теоретические системы, объявляющие смерть персонажу и ставящие на его место бесформенный поток неорганизованной психики, обнаруживают свою ограниченность кругозором старого общества и свойственного ему представления о человеческой личности и характере; самовыражением кризиса этой личности старого типа и являются эти системы. В «потоке сознания» личность подавлена собственным опытом, подчинена случайности; характер — это организация и оформление опыта. Характер действительно обнадёживает; с ним соединяется представление о выходе из кризиса, и вот мы видим, какой атаке подвергнут сейчас характер в некоторых течениях западной критики и эстетики. Характер как вид образа, способ обобщения, как художественная проблема стал для современной литературы одним из узлов, к которым стягиваются решающие для ее содержания вопросы — необходимость и свобода, овладение законами бытия человека и общества, активное творчество новых отношений.

²⁰⁵ Maurice Blanchot. D'un art sans avenir. «La nouvelle Nouvelle Revue Française», 1957; N 51, p. 492.

Содержание

От редакции	5
Ю. Б. Борев и Я. Е. Эльсберг. Введение. Теория литературы, историзм и современность	7
Г. Л. Абрамович. Предмет и назначение искусства и литературы	28
В. В. Кожин. Художественный образ и действительность	58
П. В. Паливский. Внутренняя структура образа	72
Н. К. Гей. Образ и художественная правда	115
В. Д. Сквозников. Творческий метод и образ	149
Г. Д. Гачев. Развитие образного сознания в литературе	186
С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства	312

НБ ПНУС



222866

Теория литературы

*Основные проблемы в историческом освещении.
Образ, метод, характер.*

Утверждено к печати

Институтом Мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства В. М. Пискунов. Художник В. В. Ашмаров
Технический редактор С. П. Голубь

РИСО АН СССР № 53—107В. Сдано в набор 31/VII 1962 г. Подписано к печати 19/X 1962 г.
Формат 70×108¹/₁₆. Печ. л. 28,25-38,7 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 39,0 Тираж 5500 экз.
Т-11895 Изд. № 834. Тип. зак. № 1004

Цена 2 руб. 54 коп.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства АН СССР. Москва, Г-99, Шубинский пер., 10