

Ю. К. Руденко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Вопросы истории и теории

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербургский государственный университет
Исторический факультет
Кафедра западноевропейской и русской культуры

Ю. К. Руденко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

Санкт-Петербург
«Наука»
2006

ББК 85+87.8

Рецензент:

доктор филологических наук В. Е. Ветловская
(Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН)

Руденко Ю. К.

Р83 Художественная культура: (Вопросы истории и теории).
СПб.: Наука, 2006. — 248 с.
ISBN 5-02-026472-5

ISBN 5-02-026472-5

© Руденко Ю. К., 2006

ОТ АВТОРА

Лет 20–30 назад в область гуманитарных наук вошла у нас новая, заимствованная на Западе дисциплина — культурология, получившая, впрочем, официальное признание только с начала 90-х годов. Будучи дисциплиной философской, культурология и развивалась — с самого начала и поныне, как у нас, так и на Западе — в сфере соответствующей методологии научного мышления. Эта последняя сильна тем, что тяготеет к широким обобщениям универсального характера и на них основывает свои концептуальные построения. Но здесь же таится для нее и внутренняя опасность: дедуктивное парение мысли неизбежно порождает соблазн «избирательного сродства» по отношению к историко-культурным фактам — учитывать только те из них, которые подтверждают «свою» концепцию, и «забывать» те, которые ей так или иначе противоречат. Из великих философов прошлого, кажется, один Аристотель сумел избежать этого соблазна, и то лишь потому, что своим дедуктивным построениям всегда предпосылал полный и всеобъемлющий охват всей совокупности подлежащих осмыслению фактов (благо, объем научных знаний это позволял). Уже Гегель, второй после Аристотеля мыслитель-энциклопедист и создатель единственной в новое время универсальной философской системы, «не заметил» множества фактов и их известных толкований — они были «неудобны» для его концепции. Культурология тоже не исключение из этого печального правила. Выход, между тем, прост и давно известен: надо изучать *историю* культуры, а обобщающие выводы концептуального порядка позволять себе только в пределах исследуемого историко-культурного материала и ровно в той мере, в какой он это допускает.

Универсализм недостижим в науке нашего времени. Поэтому никакая «широта» охвата материала не может быть целью современного научного исследования, зато стремление к терминологической

точности формулирования мысли и к методологической строгости категориального и конкретно-исторического анализа — вполне достижимая цель.

Держаться в границах указанного принципа и старается автор предлагаемой читателю книги. Это касается прежде всего категориального анализа понятий «культура» и «художественная культура», выяснения исторических закономерностей развития последней, обсуждаемых в книге проблем видовой дифференциации в искусстве, различения художественной формы и художественного содержания в произведениях искусства, вопросов жанрообразования и сказовой стилистики в литературе, активизации идеологической тенденциозности в современном художественном процессе. Автор смеет надеяться, что некоторые предлагаемые им теоретические положения и анализы художественных текстов обратят на себя внимание заинтересованного читателя.

Очерки, собранные в настоящей книге, — плод многолетних размышлений, находивших себе выражение в лекциях, читавшихся в разные годы студентам — филологам, журналистам, историкам в Санкт-Петербургском государственном университете, а также в докладах на университетских и академических научных конференциях, в выступлениях на Петербургском радио. Материалы монографии — по большей части заново отредактированные, в некоторых случаях существенно дополненные или переработанные публикации прошлых лет, иногда давние (как главы о Чернышевском и Гончарове), иногда ранее не предназначавшиеся для широкой аудитории (как две темы лекционного курса, изданные для студентов в виде учебных пособий). Впервые публикуются главы о «Докторе Живаго» Б. Пастернака и рассказах А. Солженицына.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ (К постановке проблемы)

1

Понятие художественной культуры является частным по отношению к общему понятию культуры. В зависимости от того, как трактуется сущность самого феномена культуры, какие приписываются ему исторические закономерности существования и развития, — в зависимости от этого определяются границы и структура художественной культуры как таковой, ее состав и значение.

Так, до недавних пор безраздельно господствовавшая в отечественной науке марксистская традиция, исходившая из приоритетов теории классов и классовой борьбы, определяла *культуру* как “совокупность достижений общества в его материальном и духовном развитии”.¹ Подчеркивалось, что “понятие *культуры* <...> объединяет достижения во всех сферах деятельности человека, результаты умственного и физического труда в их единстве, вскрывает особенности таких достижений, характерные для определенных исторических эпох, конкретных обществ, народностей и наций”.² *Содержанием* культуры, с этой точки зрения, полагались “творческий созидательный труд человека во всех областях жизни и отношение к труду”.³ Главным *структурным* разделением *внутри* культуры считалось наличие в ней “двух аспектов” — культуры *материальной* и *духовной*. Соответственно, *материальная культура* определялась как “достижения, показывающие главным образом уровень овладения общественным

¹ ФРАНЦЕВ Г. *Культура* // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1964. Т. 3. С. 118.

² Там же.

³ Там же.

человеком силами природы”, а *духовная культура* — как “достижения, показывающие уровень и глубину познания природы и общества, широту достигнутого кругозора, внедрение в общественную жизнь прогрессивных идей и положительных знаний”.⁴

Нетрудно заметить, что главные, опорные понятия здесь являются *оценочными* и не отличаются терминологической строгостью. Действительно, любое так называемое «достижение» может признаваться или не признаваться таковым. В случае признания оно же может приниматься либо безоговорочно, либо с оговорками, только в определенных отношениях. То же справедливо и применительно к понятию “прогрессивности” идей или “положительности” знаний.⁵ Между тем в приведенных выше определениях все эти понятия выступают как *аксиомы* — играют роль *абсолютных истин*, принимаемых без доказательств. Но это отнюдь не аксиомы, поскольку должны логически и исторически обосновываться.

С тех пор как марксистская мировоззренческая база утратила в нашем обществе свою императивную авторитетность, требуются какие-то другие дефиниции для столь многосложных исторических феноменов, как *культура*, и вакантное место “идеологического лидера” в этой области захватила сейчас пришедшая к нам с Запада модная наука *культурология*.

Посмотрим, какие определения понятию *культуры* предлагает она.⁶

П. А. Сапронов в своем курсе лекций по культурологии⁷ начинает с того, что убедительно показывает «европоцентрическое» происхождение самого понятия культуры и затем предлагает следующее резюме:

«Произнося слово “культура”, мы всегда и обязательно имеем в виду один из трех способов или форм ее бытования». Читатель ожидает их перечисления, но указываются четко только два из них: «*культура как продукт деятельности*, как некая *предметная реальность*» и «*культура как деятельность*». Далее это различие иллюстрируется

⁴ Там же.

⁵ Добавим, что всякое научное «знание» *относительно* — это один из фундаментальных общенаучных постулатов.

⁶ Оговорюсь, что нас сейчас интересует только современное состояние, и притом только отечественной мысли по этому вопросу.

⁷ САПРОНОВ П. А. *Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры*. СПб.: Союз, 1998. — 560 с.

примером: «Книга — культура как предметная реальность. Ее написание или чтение — культура в качестве деятельности». Затем вводится новое различие: «<...> человеческая *деятельность* может быть *внутренней* и *внешней*», — и снова иллюстрируется: «То же написание книги — внешняя деятельность. А вот пребывающие в человеке, приходящие ему на ум образы, идеи, понятия — это внутренняя деятельность». Читателю предлагается самому сообразить, что разделение «деятельности» на «внутреннюю» и «внешнюю» и указывает на ожидаемый *третий* «способ или форму бытования» культуры. Действительно, сразу после этого идет резюмирующий вывод: «Ничего помимо предметной реальности, внутренней и внешней деятельности примыслить к культуре невозможно, *ничего другого в ней нет*». ⁸

Нельзя не признать, что здесь схватывается самая сущность современного понимания феномена культуры. Не достает только научной дефиниции понятия. Автор, правда, предлагает нечто подобное, но его формулировка настолько прямолинейна и стилистически неловка, что не может быть принята в качестве дефиниции: «Она (культура. — Ю. Р.) <есть> человеческая деятельность, а не чисто природная данность, а значит, *является человеком как деятельностью* (!) и ее продуктом». ⁹

Другой современный автор, С. Н. Иконникова, тоже в учебном пособии, адресованном не только студентам, но и широкому читательскому кругу, более лаконично и вполне корректно формулирует, по сути, то же самое: *культура* — «это проявления творческой инициативы и деятельности человека». ¹⁰ Далее, однако, мы опять встречаемся с удивительными по своей категоричности натяжками. «Главное *назначение* культуры, — утверждает автор, — состоит в том, чтобы постоянно содействовать *духовному развитию* человека, всемерному *раскрытию талантов, дарований и способностей*». ¹¹ Следует вывод: «В известном смысле *человек есть мера культуры*»; ¹² «В духовной деятельности осуществляется *процесс самореализации человека* <...>». ¹³

⁸ Там же. С. 19. (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — Ю. Р.)

⁹ Там же. — Заметим, что у Г. Францева (см. выше, цитату при сноске 3) сформулировано *то же самое*, но яснее и строже, точнее.

¹⁰ ИКОННИКОВА С. Н. *История культурологических теорий: Учебное пособие*. В 3 ч. Ч. 1: Теоретические проблемы культурологии. СПб., 2001. С. 21.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 22.

Нельзя не увидеть, что мы вновь сталкиваемся с *аксиомами*, бесспорность которых, однако, весьма проблематична.

Что значит, например, утверждение, что «человек есть *мера культуры*»? Сказано броско, но верно ли? Человека *вообще* не существует, а *исторический* человек может служить «мерой» чего угодно — святости и подлости, героизма и предательства, нравственной чистоты и самого оголтелого разврата! Только «мерой» *культуры* этот реально *действующий* в истории и *творящий* культуру человек быть *не может!* Дело обстоит как раз наоборот: сначала в недрах культуры вырабатывается *идеал* человека (т. е. *представление* о человеке, *каким он должен быть* — о «человеке *вообще*») и по «мерке» этого идеала (и *одновременно* с ним!) формируется *реальный* человек — носитель данной культуры.

Неоднозначным является и понятие «духовного *развития* человека». Автор считает достаточным *положительным* результатом такого «развития» — «*раскрытие* талантов, дарований и способностей» человека. Неужели *каких угодно* «талантов», *как угодно* «раскрывающихся» и *в каком угодно направлении* «развивающихся»? Думается, что именно *для* культуры и *с точки зрения* культуры *различение* путей, целей и форм духовного развития человека *принципиально* важно.

Так же обстоит дело и с идеей «*самореализации* человека». Разве действия убийцы, садиста, насильника, мошенника, доносчика, предателя *не есть* их «самореализация»? И разве *эта* их «деятельность» лишена *духовного* содержания? — Отнюдь нет, даже с точки зрения современного западного «гуманизма». А уж с точки зрения *христианской* духовно-нравственной аксиоматики всё это есть мрачная и смертельно враждебная человеку (причем как раз человеку *вообще*, т. е. любому и каждому человеку, включая и самих убийц, насильников, предателей и проч.) *сатанинская духовность!*.

2

Очевидно, культурологию нельзя строить как «чистую» теорию, исходя из представления о культуре как некоем монолите. *Культура принципиально антиномична* и не может трактоваться как нечто *только* «положительное», *только* «прогрессивное» и *только* поступательно развивающееся. Она является *историческим* феноменом — органической составляющей всемирно-исторического процесса, и не избегает ни одного из противоречий, которыми характеризуется этот последний. Другое дело, что, подобно всем прочим составляющим

исторического процесса, культура является его *относительно автономной областью* и поэтому подчиняется не только общим, но и своим собственным — специфическим — закономерностям.

Своеобразие культуры как исторического феномена состоит в том, что она вбирает в себя исключительно аксиологические (ценностные) аспекты исторической жизнедеятельности людей и сохраняет их, защищая от разрушающего воздействия всякого рода социальных катаклизмов, обеспечивая тем самым духовную преемственность между сосуществующими и сменяющимися друг друга в истории народами и цивилизациями.

Именно поэтому в системной иерархии самой культуры *центроположное* значение принадлежит *культуре художественной*. Это становится ясно при сопоставлении *характера* культурно-исторических изменений, которые *по-разному* протекают в различных ее структурах.

Так, в области средств производства, материального обеспечения общественной и индивидуальной жизнедеятельности человека эволюция ценностей протекает как простая *замена* «старого» — «новым». При этом всё отживающее переходит в разряд «старого» по мере того, как теряет свое *актуальное* значение. Зачастую этот процесс совершается настолько радикально, что «старое» просто перестает существовать, уничтожается или ветшает, саморазрушается.¹⁴ Кроме того, сменяющее его «новое» извлекает из него и присваивает себе, трансформирует, утилизирует всё, что в нем осталось практически или конструктивно ценного. Таким образом, всякое когда-либо вытесненное «старое» с течением времени, если только сохраняется *физически*, обретает совсем иную ценность — становится «памятником истории».

В области науки и идеологии культурно-историческая изменчивость носит *духовный* характер, но выражается по-прежнему в том, что одни конкретно-исторические концепции и теории *замещаются* другими. Те из них, которые изживают себя и нуждаются в замене, превращаются в «старое» иногда *до* и всегда *вследствие* того, что рождается (или уже родилось) вытесняющее его «новое». В свою очередь, этому «новому» в недалеком будущем уготована та же самая судьба — и так до бесконечности. Утрата научной или идеологической актуальности того, что почему-либо стало или становится «старым», иногда выглядит

¹⁴ Если такого рода замены происходят вследствие социальных катаклизмов, то иную природу имеют их *мотивировки*, но отнюдь не *механизм*, действующий *точно так же*.

как некая его «доработка» («переработка»), иногда оборачивается радикальной переменной всех идеологических акцентов и терминов. Но в любом случае процесс оказывается исторически *необратимым*, потому что носит *системный характер* и, как и в предыдущем случае, сохраняет от «старого» и усваивает себе всё продолжающее быть (или казаться) теоретически ценным или идеологически актуальным.

Эволюционный *принцип* культурно-исторической изменчивости в обоих случаях *один и тот же* — *ценностная необратимость* происходящих замещений путем *дискредитации* (практической, моральной, теоретической, идеологической) вытесняемого в прошлое «старого» приходящим ему на смену «новым». «Старое» при этом *отменяется* в точном смысле слова *навсегда*: оно уже никогда не может — в прежнем виде и значении — выйти из исторического небытия, стать опять жизненно актуальным.

Такой эволюционный механизм с полным правом может быть назван *поступательным*: «новое» сравнительно со «старым» в техническом отношении оказывается, как правило, более совершенным, рентабельным, удобным для практического пользования; в духовном отношении — является (или воспринимается) более истинным, более точно отражающим природную или общественную реальность.

Не то в области *художественной культуры*. Описанный механизм эволюционного *вытеснения* «старого» — «новым» здесь тоже действует, но затрагивает прежде всего внешние, формальные структуры художественного процесса: совершенствуется и обогащается инструментарий искусства (различный и разнообразный в разных его видах), усложняются и множатся творческие исполнительские техники. Однако даже и в этой сфере вытеснение происходит *не всегда, не обязательно и не необратимо*. Сосуществуют, например, новые и старые техники в графике, живописи и ваянии; новые и старые инструменты в музыке; письменная литература и устное народное творчество в поэзии. «Поступательное» движение художественных форм в искусстве ведет не к *линейному замещению* одних форм другими, а к их *количественному умножению и качественной дифференциации*.

В *ценностном* отношении «старое» в искусстве отнюдь не «отмирает», замещаясь «новым». Оно хотя и *оттесняется в прошлое*, однако не теряет своего *эстетического достоинства* — ни *пластического* (как «форма» и «образ»), ни *ориентационно-мировоззренческого* (как «содержание» и «идея»). Ставшие «старыми» художественные ценности на какое-то время (иногда очень длительное) перестают цениться — со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями. Но рано или поздно

к ним вновь пробуждается интерес, они получают новое признание как непреходящие эстетические и культурно-исторические ценности.

При этом существенно важно, что собственно *эстетическая* ценность вновь возникающих художественных произведений, стилей и направлений, сравнительно с прежними, еще только вытесняемыми или же давно отошедшими в историю, не зависит ни прямо, ни косвенно от их «новизны» и «современности». Иллюзорный «прогресс» в искусстве претерпевают только *вкусовые оценки* «старых» и «новых» художественных явлений и процессов. Однако действительное или мнимое «превосходство» новых («сегодняшних») художественных вкусов над старыми («вчерашними») всегда кратковременно.¹⁵

Кроме того, здесь дело вовсе не в игре вкусов. Здесь проявляется одна из фундаментальных объективных закономерностей художественного процесса: всякое «новое» в искусстве, противоборствуя со «старым», вынуждено на что-то опираться, и такой опорой для него всегда становится что-либо еще более «старое». Так возникает в искусстве всё «классическое» («вечное») в нем. *Классика* — не *мертвое*, а *живое прошлое* искусства, и ее состав постоянно пополняется всё новым и новым «старым».

Таким образом, в искусстве нет *раз и навсегда изжитых* «исторических памятников». Любое произведение или стилевая система могут внезапно вновь актуализироваться в художественном процессе, ведя к возникновению или обогащению традиции.¹⁶

¹⁵ Вообще в искусстве наблюдается довольно низкий порог художественности, который позволяет даже весьма посредственным произведениям иметь пусть и ничтожно малый, но все же *положительный* индекс эстетической ценности. Впрочем, проблема выяснения *критериев* эстетической ценности произведений искусства является особой (и довольно сложной) проблемой, до сих пор слабо и поверхностно разработанной как в общей эстетике, так и в специальной теории искусства. К счастью, наша тема не требует ее обсуждения.

¹⁶ Подробнее о сущности так называемых жанровых традиций см. ниже, в статье «Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения». — Добавим, что такие соотношения «забытого» и «вспоминаемого» характерны только для *художественного* процесса. В *историческом* процессе произведения искусства всего лишь *источники* — как и любые другие «следы» человеческой жизнедеятельности. Поскольку их источниковедческая ценность определяется исключительно той информацией «о времени и о себе» (пользуясь выражением поэта), которая в них содержится, то свойственная им *художественность* — и чем выше она, тем в большей степени — лишь затрудняет извлечение из них такой информации, поскольку требует применения особых приемов *эстетического* интерпретационного анализа.

Таким образом, *коренным свойством художественной культуры* является то, что в ней вообще ничто не «отмирает». Становясь «памятником истории», произведение искусства продолжает жить не только в «своем», уже застывшем прошлом, но и в «новом» для себя, постоянно меняющемся будущем. Художественные ценности в конечном итоге не *замещаются* друг другом, а накапливаются — *добавляются* друг к другу. Все «старое» в искусстве рано или поздно «возрождается» — обретает новую *идейно-эстетическую актуальность*, раскрывается в иных исторических условиях и для иных поколений людей в своих новых, прежде «затаённых» или «затемненных» значениях.

Отсюда возникают вопросы. *Что* в таком случае представляет собой вполне отчетливо наблюдаемая в истории художественной культуры *эволюция* идей и форм, методов и стилей, *возникновение* новых национальных и региональных школ? Носит ли эта эволюция *поступательный* характер, и если да, то, во-первых, насколько он *специфичен* по сравнению с аналогичным поступательным развитием человеческого общества в целом, во-вторых — каковы ее исторические *стадии*?

Ответ напрашивается один: *стадии* исторической эволюции художественной культуры — коль скоро они существуют — должны *особым образом* проявлять себя (1) в характере *целесолагания* художественно-творческой деятельности людей, в понимании художниками *задач* творчества; (2) в *общественном статусе* искусства в целом и художника-творца в частности; (3) в соотношении *новаторства* и *традиции* в художественном процессе. При этом *качественное* различие художественной культуры в разных историко-географических регионах не играет никакой существенной роли, поскольку *любая* региональная культура должна отвечать *всем* существенным характеристикам той стадии развития, на которой находится.

Действительно, в истории мировой художественной культуры отчетливо различимы **три** *стадии* ее эволюционного развития, соответствующие смене *типов сознания, мировоззрения и творчества* в социальной истории человеческого общества.

Первый и самый ранний стадийный тип художественной культуры может быть обозначен как *традиционалистский нормативный*. Он господствует (1) в *фольклоре* всех народов; (2) в *низовой* культуре всех человеческих обществ и (3) в художественной культуре всех цивилизаций *древности и средневековья*.

Второй стадийный тип художественной культуры, возникший в искусстве Западной Европы начиная с эпохи раннего Ренессанса

и господствовавший вплоть до эпохи романтизма включительно, может быть обозначен как *динамический нормативный*.

Третий стадийный тип художественной культуры, начавший формироваться еще в недрах романтического сознания и приведший к его преодолению, может быть обозначен как *динамический ненормативный*. Он охватывает собой все постромантические художественные направления и стили и в настоящее время безраздельно господствует в мировой художественной культуре.

Каждый из указанных типов художественной культуры характеризуется особой совокупностью взаимосвязанных доминантных, или системообразующих, *принципов*. Эти последние в границах каждого данного типа художественной культуры являются константными, а в системной совокупности доминантных принципов следующего типа художественной культуры, как правило, замещаются новыми принципами, которые, однако, соотносятся с прежними на основании *прямой* либо *обратной* (противоположной) *преемственности*.

3

Первый — *традиционалистский нормативный* — тип художественной культуры конституируется на основе следующих базовых принципов:

- 1) *нормативность* художественного сознания и творчества;
- 2) отсутствие сознания *индивидуального авторства* как *определяющего критерия* эстетической ценности произведений;
- 3) *константная* иерархичность *видов* искусства;
- 4) *константная* иерархичность *жанров* внутри каждого вида искусства.

Что представляет собой каждый из указанных принципов?

Принцип *нормативности* носит универсальный характер и означает власть довлеющего художественному сознанию и творчеству художника *канона* — набора жанров, стилей, композиционно-тематических решений, технических приемов работы с материалами (ср., напр.: иконописные прописи;¹⁷ или: у В. Я. Проппа — анализы жанровой системы русского фольклора или структуры волшебной

¹⁷ Литература о художественных канонах в культурах Древнего Востока, в традиционных культурах народов мира, в культурах западного и восточного средневековья необозримо обширна, и нет надобности указывать что-либо «для примера».

сказки;¹⁸ у Аристотеля — учение об искусстве как «технэ» и анализ структуры трагедии¹⁹).

Принцип *анонимности* творчества непосредственно вытекает из первого. В культурах этого типа важно не *кто* создает произведение, а *что* в нем выражается. Самый *труд* художника осуществляется и ценится как *ремесло* — наравне со всеми прочими ремеслами. Создатели произведений искусства — *делатели* (т. е. более или менее искусные *мастера*), но не «авторы» (в современном смысле слова): их творчество не имеет ничего общего со «свободным сочинительством». Зато *произведения* искусства (в том числе и *прикладные*, если предназначены не для *бытового* использования) имеют *особый* — и притом *высокий* — *общественный статус*. Поэтому ремесло именно *художника* — не просто *делание*, оцениваемое по степени своего *мастерства*, но всегда — *служение*, и служение *внеличностным* (тем более не *личным*) целям, идеям и идеалам.

Принципиально анонимна *вся* народная художественная культура (фольклор).²⁰ Изначально анонимны древние религиозные, философские и поэтические тексты (Ригведа, Махабхарата, Шицзин, Маньёсю, Авеста и проч.), древний и средневековый героический, животный и комический эпос (Гильгамеш, Батрахомиамахия, Песнь о Нибелунгах, Старшая Эдда, Песнь о Роланде, Песнь о моем Сиде, Слово о полку Игореве и проч.), многие западноевропейские исторические хроники, русские летописи, воинские повести и т. п. Безымяны, как правило, создатели пирамид, древних и средневековых храмов, дворцов, усыпальниц, творцы их мозаичного, скульптурного и живописного декора, резчики по камню и дереву, иконописцы, миниатюристы, мастера всех прочих ремесел. Исключения (Гомер, Нестор-летописец) спорадичны и только подтверждают правило. Лишь на зрелых этапах развития таких культур (и то при благоприятных

¹⁸ См.: ПРОПП В. Я. 1) *Принципы классификации фольклорных жанров* // ПРОПП В. Я. *Фольклор и действительность: Избр. статьи*. М., 1976. С. 34–45; 2) *Жанровый состав русского фольклора* // Там же. С. 46–82; 3) *Морфология сказки*. 2-е изд. М., 1969 (есть позднейшие издания).

¹⁹ См.: АРИСТОТЕЛЬ. *Поэтика* // *Аристотель и античная литература* / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. С. 111–163.

²⁰ Характерно, что в случае фольклоризации авторских произведений, т. е. их массового изустного бытования (ср.: новые «народные песни», «городской» и «цыганский» романсы в России XIX в.), имена авторов непременно забываются, ибо не имеют значения.

исторических условиях) сохраняются (не всегда и не все) имена художников *самого выдающегося значения* — установителей либо коренных преобразователей традиции (Эсхил — Софокл — Еврипид; Аристофан — Менандр; Архилох — Алкей — Сафо — Ивик — Арион — Пиндар; Феофан Грек — Андрей Рублев — Дионисий; и т. п.). Заметим: имена — *вместо* произведений (произведения *ищутся*, когда сама эта культура давно стала *мертвой*, и отыскиваются — если вообще отыскиваются — либо случайно, либо фрагментарно).

Принципы *константной иерархичности видов искусства*, а внутри видов — *константной иерархичности жанров и стилей* тоже суть проявления *нормативности* сознания и творчества. Но для первого стадияльного типа художественной культуры характерно *поэтанное* вычленение отдельных видов искусства или отдельных жанров (внутри вида) из первоначального синкретического целого и их *разновременный* расцвет (т. е. в известном смысле тоже стадияльность).

Своеобразным застывшим отголоском такого синкретизма являются, например, *парнасские Музы*, число которых, имена и сферы, так сказать, «курирования» сложились далеко не сразу.²¹ В качестве покровительниц «искусств» мы встречаем музу *астрономии* (Уrania) и музу *истории* (Клио). С другой стороны, то, что с позднейшей точки зрения является жанрами *внутри* видов, покровительствуется разными музами (следовательно, мыслится как «независимые» искусства): Каллиопа ведает *эпической* поэзией, Эвтерпа — *дифирамбической*, Эрато — *лирической*; Полигимния — муза гимнической *поэзии* и *танца* (след *обрядового синкретизма*), Терпсихора тоже муза *танца* (очевидно, не связанного с религиозной обрядностью); своя муза есть у *трагедии* (Мельпомена) и своя — у *комедии* (Талия).

Поэтанность эволюционного расцвета отдельных видов искусства, а внутри каждого вида отдельных его жанров чрезвычайно ярко может иллюстрировать все та же древнегреческая культура — последовательным, и притом хронологически разновременным в ее истории, расцветом (1) архитектуры, скульптуры, живописи; (2) поэзии, драмы и театра, прозы.

В ее *праистории* выделяются не дошедшая до нас рапсодическая поэзия, героический («Илиада»), сказочный («Одиссея»), животный («Батрахомиомахия»), дидактический (Гесиод) эпос, орфические

²¹ Традиция в ее окончательном виде обнаруживается уже только у Гесиода (см., напр.: *Мифологический словарь*. Л., 1969. С. 120–121; *Словарь античности* / Пер. с нем. — М., 1994. С. 364–365).

гимны, оргиастические мистерии, сложение Олимпийского пантеона и соответствующих культов. Это — длительный период *культурного* (в том числе *художественного*) *синкретизма*.

Эволюционный процесс начинается в эпоху *архаики* (VII—VI вв. до н. э.), и раньше всего в *архитектуре*. Именно тогда последовательно формируются, *сменяя* друг друга, дорический, ионический и коринфский ордера. Параллельно с этим расцветает, но не претерпевает никакой внутренней эволюции так называемая *архаическая скульптура*, которая, таким образом, оказывается в художественной культуре Древней Греции самой ранней эволюционной формой этого вида искусства.

Однако, как только завершается архитектурная эволюция, ее динамика переключается в область *скульптуры* и уже к середине V в. до н. э. достигает апогея — наступает эпоха так называемой *высокой классики*. Этому процессу свойственно *убыстрение* эволюции, однако самый ее *характер* остается прежним. Как раньше в архитектуре, в скульптуре *этапы* эволюции *вытесняют* друг друга. На смену архаической *статике* фигур приходит их *гармоническая* (но *интуитивная* и потому «свободная») *динамика* (Мирон); затем (хотя и почти одновременно) гармония *просчитывается* математически и утверждается как строгий *канон* в моделировке человеческой фигуры (Поликлет); и сразу же наступает период *расцвета* — синтеза всех ранее достигнутых решений и принципов (творчество Фидия). Следующая, длившаяся несколько столетий эпоха эллинизма добавит только принцип *экспрессии*, но *масштабный* уровень собственно *пластического мастерства* («технэ») позднейших, очень часто безвестных греческих ваятелей словно бы раз и навсегда «застывает» на *высшем* (фидиевском) уровне.²²

Говорить *определенно* о греческой *живописи* не приходится, потому что она погибла без остатка. Однако косвенные источники (описания подлинников очевидцами, подражания и мотивные заимствования в помпейских фресках) свидетельствуют, что *до самой фидиевской эпохи* она существовала *только* как ремесло росписи по керамике и за все это время пережила *одну-единственную*, чисто *техническую* эволюционную подвижку — смену «краснофигурного» стиля «чернофигурным».

²² Поразительный факт: нельзя вспомнить *ни одного* памятника греческой скульптуры — из числа дошедших до нас *подлинников*, — который не мог бы служить подтверждением этого положения (напр.: фриз Пергамского алтаря на тему битвы богов и титанов; Афродита Милосская; Афродита Таврическая; Аполлон Бельведерский; Лаокоон; и проч.).

Лишь в эпоху Фидия (т. е. на высшем взлете эволюции скульптуры) в Афинах *впервые* возникает *станковая живопись*, техника которой стремительно усложняется и достигает своих высот чуть ли не на протяжении жизни одного поколения!²³

Совершенно аналогичную эволюционную *поэтапность* мы наблюдаем и в развитии древнегреческой литературы (эпос — лирика — драма; проза философская — историческая — ораторская — художественная). С другой стороны, нельзя забывать, что имеющиеся в нашем распоряжении тексты прошли многоступенчатый отбор еще в эпоху эллинизма, а затем в последующие эпохи.

Впрочем, необходимо подчеркнуть: эволюционные парадигмы развития древнегреческой художественной культуры отнюдь не являются всеобщими. Иначе проходило становление культуры и литературы в Древнем Риме, иначе — в Византии, иначе — в средние века на Западе. Но *типобразующие принципы* во всех этих конкретно различных художественных культурах — *одни и те же*.

Каноничность *жанровых форм*, складывающаяся в рамках этого типа художественной культуры, является наиболее стабильным принципом сохранения *многообразия в единстве* и потому может достигать высшей степени формализации в некоторых своих проявлениях (таких, как компоновка поэтических собраний по жанрам, а не по хронологии творчества; или составление александрийскими филологами полных собраний сочинений греческих трагедиографов в алфавитном порядке названий их произведений).

Точно так же канонизация *жанра* как совокупности *темы* и обязательных приемов ее *композиционно-стилистического решения* является общей особенностью всех разнообразных школ средневековой восточной и западноевропейской живописи.

4

Второй — *динамический нормативный* — тип художественной культуры возникает путем превращения ряда ранее существовавших системных принципов в свою противоположность.

²³ Показательно, что у греков живопись, как и вообще всё изобразительное искусство, оставалась *общественным достоянием*. Это уже только римляне, ограбив Грецию при ее завоевании и продолжая грабить впоследствии, превратят все разновидности изобразительного искусства в принадлежность также *частного быта*.

Теперь характер эволюции художественной культуры определяется несколько иной совокупностью базовых принципов. Они суть следующие:

- 1) сознание *индивидуального авторства* как *определяющего критерия* эстетической ценности произведения;
- 2) *стадиальная изменчивость* иерархической системности *видов искусства* в художественном процессе;
- 3) *нормативное эстетическое манифестирование* как *скрытая форма индивидуального художественного новаторства*;
- 4) Сохраняющаяся *нормативная иерархичность* жанровых систем внутри видов искусства.

Особенностью этой эволюционной стадии художественной культуры является то, что не все из указанных принципов возникают и действуют одновременно.

Если взять, например, искусство итальянского Возрождения, то на протяжении всей его истории *доминантным* системообразующим эволюционным принципом является в нем только *первый* — осознание *индивидуального авторства* как *определяющего критерия* эстетической ценности произведения (ср. в литературе: Данте — Петрарка — Боккаччо; в живописи: Чимабуэ — Джотто — Мазаччо — мастера кватроченто и, несколько иначе, мастера чинквеченто).

В то же время итальянское Возрождение вообще не знает отчетливой иерархичности в системе продуктивных *видов искусства* или же исторически *стадиального их становления*, а также сознания индивидуального *новаторства*, которое бы требовало демонстративных *эстетических манифестов* (словесных или творческих).

Принцип *нормативной иерархичности* жанровых систем внутри видов искусства, являющийся для этой культуры (как и для всех культур этого *стадиального типа*) *традиционно наследуемым*, действует в режиме *динамического упорядочения* все время меняющегося облика этой культуры, т. е. сам находится в состоянии *динамического становления*.

Несколько иначе в своих *конкретных* проявлениях, но совершенно аналогично в *стадиально-типологическом* плане та же система эволюционных принципов выглядит на следующем этапе развития западноевропейской художественной культуры — в искусстве XVII—XVIII вв.

Теперь принцип осознания *индивидуального авторства* как *определяющего критерия* эстетической ценности произведения действует *повсеместно* (ср.: маньеризм и караваджизм в Италии — включая их

влияние на Северную Европу, Францию и Испанию; сложение индивидуально-национальных школ в изобразительном искусстве — Рубенс и Фландрия / Веласкес и Испания / Хальс, Рембрандт, Вермеер и Голландия / Ван Дейк и Англия).

Принцип *иерархичности видов искусства* по-прежнему не действует. И понятно почему: многие из этих видов продолжают находиться в стадии своего первоначального становления и внутренней дифференциации. Это в равной мере относится к музыкальному, театральному и поэтическому искусству.

Так, на рубеже XVI—XVII вв. в Италии рождается опера — *синкретическая* музыкально-театральная форма, и затем полтора века уходит только на то, чтобы она распространилась по Европе. За это время появляется несколько ее довольно обособленных национальных модификаций, а ее собственная эволюция исчерпывается тем, что возникает жанр комической оперы и что во Франции в рамках оперного зрелища формируется и расцветает балет — будущий особый вид искусства. Ближе к середине этого процесса (с последней четверти XVII в.) и параллельно ему начинается бурное формообразование в области инструментальной и симфонической музыки, которое точно так же из Италии распространяется по Европе, получая наиболее продуктивное и творчески зрелое развитие в Германии XVIII в.

Следует также обратить внимание на то, что существование и развитие оперы на протяжении всего указанного периода лишь в исторической ретроспективе видится как составная часть *музыкального* процесса. Для современников это был в гораздо большей мере *театр*, чем разновидность собственно музыкального искусства. И, конечно, они были правы. Принцип *драматургичности* музыкального представления, изначально заложенный в опере (еще у Монтеверди, родоначальника жанра), постоянно подавлялся «номерной» формой целого и лишь sporadически заявлял о себе (например, в речитативной стилистике опер Люлли или в единственной «полной» опере Пёрселла) — пока, наконец, вновь не обрел своего *зрелого* выражения в оперной реформе Глюка. Уже только *после* него, только с этого момента опера обретает свой современный статус — одной из разновидностей *музыкального* искусства, которая, однако, для своего *полноценного* бытования нуждается в театральном-сценическом воплощении.

С другой стороны, опера XVII — середины XVIII вв. как преимущественно *музыкальный* жанр оказывается в контексте художественной культуры того времени не чем иным, как одной из конкретных

национальных разновидностей *театрального* искусства в целом, а именно — *итальянской* формой западноевропейского театра. В других регионах Европы на рубеже XVI—XVII вв. возникали и стремительно эволюционировали иные самобытные национальные разновидности театра — *английская* (Марло — Шекспир — современники Шекспира), *испанская* (Лопе де Вега — Тирсо де Молина — Кальдерон) и *французская* (Корнель — Расин — Мольер). Но все они были новоначальными разновидностями собственно *драматического* театра и все, кроме французского классицистического театра, в силу различных неблагоприятных общественно-исторических обстоятельств, рано зачахли (обозначив, однако, в рамках своих национальных культур их «золотой век»).

Ни в области музыки, ни в области театра все эти локальные художественные взлеты и достижения так и не сложились в свое время в единую иерархическую систему *видов искусства*. Только театральный французский классицизм, стилистически сомкнувшись с французской же классицистической школой архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, вызреет в эпохально значимый стиль, который получит дальнейшее внутреннее развитие, всеевропейское распространение и доминирующее значение в западноевропейской художественной культуре последующих полутора столетий. Так что только во Франции во 2-й половине XVII — середине XVIII вв. сформируется та иерархия театрально-драматургических жанров и те их канонические формы, которые затем распространятся на Италию, Германию, Северную и Восточную Европу, вплоть до России. Это и будет *началом господства* принципа иерархичности данной жанровой системы — но опять же только в локальных границах театра как *вида искусства*.

Классицистическая иерархичность жанров возникнет также и в литературе, но она будет иметь место только в рамках классицистического стиля и, следовательно, получит распространение только *вместе* с ним. Там, где в силу каких-либо причин классицизм не займет доминирующего положения в культуре, — там в литературе не возникнет *другой универсальной* иерархии литературных жанров.

Особенно ярко это демонстрирует история новоевропейского *романа*. На протяжении XVII — XVIII вв. он развивается в режиме все убыстряющегося динамического становления, но эта динамика на каждом этапе его эволюции строго локализована в определенных национальных границах и очень запоздало их преодолевает.

Литература Испании, в начале XVII в. давшая миру два исходных эволюционных истока всего позднейшего новоевропейского романа

вообще — *плутовской* роман и «Дон Кихот» Сервантеса, — уже к середине века оказалась литературной провинцией Европы и просто не успела доразвиться до системной литературной стилистики классицизма. Но, как бы то ни было, и ее литературно-поэтический, и ее театрално-драматургический «золотой век» породили отчетливо канонические жанровые *формы*, но не создали сколько-нибудь отчетливой *иерархии* жанров.

В свою очередь, французский классицизм вообще игнорирует роман и оставляет его за рамками своей жанровой иерархии. Поэтому во Франции, несмотря на всю продуктивность и читательскую популярность романной продукции, роман, во-первых, развивается стилихийно, неупорядоченно, во-вторых, воспринимается как нечто второсортное, призванное удовлетворять *низовые*, а то и прямо *низменные*, в любом случае *бытовые*, *окололитературные* потребности читателя — неважно, простонародного или великосветского (роман *плутовской*, *прециозный*, *эротический*, *комический*, *мещанский* и т. д.). В литературном процессе это как бы второстепенная, ничего не значащая и ничего не определяющая линия, подчиняющаяся рыночному закону «спроса — предложения» и не требующая никакой *эстетической* регламентации.

Английская литературная проза на протяжении всего XVII в. развивается как проза философская, научная, публицистическая, но отнюдь не художественная. Последняя начинает формироваться только в 1-й четверти XVIII в., причем в значительной мере вырастает из злободневного сатирического памфлета, привитого к ренессансной утопии («Гулливер» Свифта), из современного автобиографического мемуара или уголовной газетной хроники («Робинзон Крузо» и «Молль Флендерс» Дефо). Но уже с 30-х гг. XVIII в. английский роман переживает художественный взлет и стремительно эволюционирует в своих жанровых формах, значительно опережая литературы континентальной Европы. Здесь каждое новое художественное достижение имеет значение эволюционной жанровой подвижки (ср.: Филдинг — Смоллетт — Голдсмит; Филдинг — Стерн — Годвин), однако только одна из возникших тогда жанровых форм английского романа получает известность и распространение в Европе (сентиментальный эпистолярный роман: Ричардсон — Руссо — Гёте).

XVIII век — «век Просвещения» — завершает стадиальную эволюцию художественной культуры второго типа, обозначая собой начало интеграционной динамики взаимопроникновения, взаимодействия и взаимовлияния национальных культур, при том что именно

вследствие этих процессов начинает вызревать тенденция к национальному самоопределению культур, но пока еще либо вовсе не сознающих этой своей содержательности, либо сознающих ее лишь как стремление преодолеть свою «отсталость» от «передовых» культур (преимущественно французской). Так, в Англии рождается газетно-журнальная периодика — и вскоре распространяется по Европе, а на далекой периферии Европы, в России, ее семена прорастают богатой россыпью сатирических журналов 1760–1780-х гг. Во Франции, а затем в Германии получает мощное развитие художественная и литературно-театральная критика («О драматической литературе» и «Салоны» Дидро, «Гамбургская драматургия» Лессинга). Франция становится родиной новейших форм философской и философско-сатирической прозы (Монтескье, Вольтер, Дидро и энциклопедисты), а в Германии ее влияние приводит к рождению искусствоведения и эстетики (Винкельман, «Лаокоон, или О Границах живописи и поэзии» Лессинга, Шиллер, Кант). Стремление создать национальный театр оборачивается здесь же могучим расцветом немецкой драматургии (Лессинг, Шиллер, Гете), ставшей вкладом в мировую культуру. «Тристам Шенди» и «Сентиментальное путешествие» Стерна порождают «Исповедь» Руссо и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.²⁴

5

Наконец, третий, современный — *динамический ненормативный* — тип художественной культуры имеет в своем основании тоже особую

²⁴ Заметим кстати, что «Путешествие» Радищева, несмотря на весь пиетет по отношению к нему в советское время, как *литературное явление* было (и остается по сию пору) не понятным и не оцененным. Между тем, Радищев-идеолог в некоторых отношениях оказался более трезвым и проницательным мыслителем, чем его старшие современники — прославленные философы-просветители. Радищев-художник пошел еще дальше: он переосмыслил стернианский прием «сентиментального путешествия» и не только насытил эту непритязательную форму остро социальной проблематикой актуального политического звучания, но и перевел ее в русло новейшей, тогда только возникавшей традиции «романа воспитания» (Жан-Поль, Гете) и — быть может, впервые в литературе — проследил в своем простодушном герое необратимую по своим результатам личностную эволюцию. В этом смысле «Путешествие» Радищева — предтеча будущего социально-психологического романа, которому еще только предстоит родиться во Франции и в России в посленаполеоновскую эпоху («Адольф» Константа, «Евгений Онегин» Пушкина, «Исповедь сына века» Мюссе, «Герой нашего времени» Лермонтова).

совокупность базовых принципов эстетического сознания и творчества. Это:

1) своеобразие *авторской индивидуальности* художника как *единственный критерий эстетической ценности* произведений искусства;

2) *стадиальная изменчивость* иерархии *видов искусства* в художественном процессе;

3) *демонстративное эстетическое манифестирование* — как *явная форма индивидуального и «направленческого» художественного новаторства*;

4) *стихийно меняющаяся жанрово-иерархическая системность* внутри видов искусства.

Первый из названных принципов вызрел уже в предшествующую эпоху, но еще не был по-настоящему осознан ни авторами, ни критикой, ни публикой. Его осознание тормозилось безраздельно господствовавшими нормативными оценочно-эстетическими критериями. Чтобы оправдать и узаконить *личный* фактор в художественном творчестве или в эстетических суждениях об искусстве, XVIII век разработал и ввел в употребление категорию *вкуса*, которая позволяла, с одной стороны, всем и каждому *по-своему* судить об искусстве, а с другой стороны, различать «правильное» и «неправильное» во всех и всяких личных суждениях и мнениях. Только *романтики* конца XVIII — начала XIX вв. — *впервые в истории художественной культуры* — сформулировали, манифестировали и претворили на практике принцип *императивной приоритетности* авторской индивидуальности художника в области художественного творчества и необходимости судить о произведении искусства на основании тех законов, которые сам художник для себя принимает (Гете, Шеллинг, Гегель, братья Шлегели, Байрон, Вальтер Скотт, Гофман, Гейне, Делакруа, Гюго, Пушкин, Гоголь, Сент-Бёв, Белинский... и т. д.).

Точно так же, начиная с эпохи романтизма, бурно и всё более стремительно эволюционируют *виды искусства*, их *системная иерархия* (различная в разных национально-культурных регионах), а внутри видов искусства — *жанровые системы*. Романтизм, одновременно зарождающийся на севере Европы — в политически сильной и стабильной Англии, и в ее политически отсталом центре — в расчлененной на карликовые монархии Германии, *иерархической доминантой в системе искусств* провозглашает *музыку* и ее словесный аналог — *поэзию*, подчиняя этому двойному центру все остальные искусства — и архитектуру (внутри которой доминирующими принципами становятся *ландшафтный ансамбль* и *интимный интерьер*), и изобразительное искусство

(в стилевой системе которого доминируют *экспрессивный* пейзаж, *камерный* портрет, *социально-бытовой* жанр), и театр (расцвет «исторических», «лирических», «волшебных» и музыкально-комедийных жанров в драме, опере и балете). Все это, впрочем, не более чем *ведущая тенденция* в художественной культуре эпохи, захватывающая всё пространство западноевропейской и восточноевропейской культуры. Но каждая национальная культура и развивается, и выглядит *по-своему* в границах указанного *общего инварианта*.

Так, в Англии уже культура 2-й половины XVIII в. составляет особую эпоху, которую по праву называют эпохой *предромантизма* (вся романистика этого времени, включая сюда также и «готический» роман, портрет, садово-парковый ландшафтный стиль, сельская идиллия в поэзии). В культуре континентальной Европы все эти национально-английские новации отозвались возникновением *сентиментализма* как особого художественного направления, противостоящего классицизму, а во Франции прихотливо отразились сначала в стиле *рококо* (до революции), потом в стиле *ампир* (в наполеоновскую эпоху). Английский романтизм органически вырос на этой, родной для него почве, причем в обеих своих модификациях («озерная школа» и школа Байрона — Шелли — Мэтьюрина — В. Скотта). Принцип «музыкальности» здесь не получил ни резонанса, ни развития, потому что в музыкальном отношении английская культура на протяжении всего Нового времени оставалась творчески бесплодной (с единственным мимолетным исключением в лице Генри Пёрселла еще в конце XVII в.). Англия охотно и расчетливо-радушно пестовала у себя в начале XVIII в. немца Генделя, в конце XVIII в. австрийца Гайдна, но их английское творчество, в высшей степени продуктивное и весьма значимое для музыкального искусства Европы в целом, никаких следов в собственной музыкальной культуре Англии не оставило.

Немецким «предромантизмом» иногда считают поэзию и драматургию Шиллера, поэзию, драматургию и прозу молодого Гете, однако это в гораздо большей степени терминологическая натяжка, чем факт. Эстетика Винкельмана и Лессинга, Шиллера и Канта, так же как философия Гердера, Канта и Фихте, так же как театр Лессинга, Шиллера и Гете, — всё это явления не одной только художественной (или пусть не только художественной) культуры, это прежде всего явления становящейся новой *национальной* культуры, и потому они не отвечают чьим бы то ни было «меркам» — ни французским или английским, ни классицистическим или сентименталистским. То и другое существовало и отчетливо проявлялось в художественном процессе Германии XVIII, а затем рубежа веков, но было в нем вторичным,

а первичным было и осталось свое, немецкое. Доминирующим было скорее прямое античное влияние, сменившееся на рубеже веков национально-народным, и послужившим почвой для рождения *немецкой школы романтизма*. Именно отсюда в ней преобладание романтических жанров в лирике (от Бюргера до Гейне), романтической философской прозы (Новалис, Тик, Шамиссо, Гофман) и везде господство *музыки* — и как ведущей литературной темы (Гофман), и как *песенной* стихии (Бетховен, Шуберт, Шуман), и как повсеместного *бытового музицирования* («танцы» в творчестве практически всех немецких романтиков, особенно ранних), и новаторские свершения и прозрения во всех областях музыкального искусства — в *опере* (Бетховен, Вебер, Вагнер), в музыке *симфонической, инструментальной, вокальной* (Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Лист, Брамс; и далее — Брукнер, Гуго Вольф, Малер, Рихард Штраус).

Если литературный романтизм в Германии на протяжении всей своей эволюции сосуществует с «веймарским классицизмом» Гете и успевает почти полностью исчерпать себя еще при жизни этого величайшего немецкого поэта, то музыка Германии и Австрии на протяжении всего XIX в. сохраняет свое лидирующее положение в европейской и мировой культуре. Германо-австрийская литература после поэтов «Молодой Германии» и позднего Гейне сохраняет вплоть до последнего десятилетия XIX в. сугубо провинциальный характер.

Литературы Италии, Испании, Португалии, Швейцарии, стран Северной Европы и Скандинавии, славянских и балканских стран и народов точно так же несут на себе печать провинциализма, такую же или большую, чем даже в XVIII в. Но и в них наблюдаются тенденции, характерные для нового стадийного типа культуры: почти повсеместно рождаются и творят отдельные, по большей части единичные, поэты, прозаики, драматурги, которые иногда приобретают всеевропейскую известность (например, Шопен, Мицкевич, Ибсен, Ганс Христиан Андерсен), а в большинстве своем остаются при жизни неизвестными за пределами своей родины (как Котляревский, Шевченко, Ян Неруда, Петефи, Ботев), но именно их творчество в историческом будущем окажется началом возникновения новых национальных литератур. А если брать национальные школы художественной культуры в целом, то к литературным именам надо прибавить имена композиторов, реже художников, зачастую еще более значительных (Канова, Торвальдсен, Шопен, Сметана, Дворжак, Григ, позже Сибелиус). И важно, что *никто* из указанных и неуказанных здесь художников *ни в каких отношениях* не похож ни на кого из современников, никому не подражает, а выступает глубоким и оригинальным творцом, пролагающим

поистине новые пути не только в своей национальной культуре, но и своей отрасли искусства в целом.

И все же, Италию следует решительно вывести из контекста предыдущего рассмотрения. Это только в *литературном отношении* и в *изобразительном искусстве* она пребывала на европейской периферии, но свое *музыкальное* значение она не только не утратила сравнительно с XVIII в., но в новой культурно-исторической ситуации XIX в. достигла невиданных ранее и никем более не достигнутых высот. Такова *итальянская опера*, представленная именами Россини, Беллини, Доницетти, Верди, веристами и, наконец, Пуччини. Это, между прочим, показывает, насколько прихотливо-изменчива *системная структура* художественной культуры на ее последней, современной эволюционной стадии.

Положение о значении в художественном процессе XIX—XX вв. так называемых *направлений* нет смысла иллюстрировать — оно общепринято. Но обратить внимание на принципиальную разницу между старыми явлениями художественной «школы» и «стиля» — и более поздним явлением художественного «направления» необходимо. Старые термины сохраняются и сейчас, но обозначают они теперь не совсем то (или совсем не то), что прежде. Так, старому понятию «стиля» (ср. маньеризм, караваджизм, барокко, рококо) соответствуют в новейшее время некоторые аналогичные им явления — «академизм», «модерн», «эклектизм» или «русский стиль» в архитектуре. Тогда как понятия «романтизм», «реализм», «модернизм», «символизм», «абстракционизм», «сюрреализм» и проч. обозначают отнюдь не *стиль*, а нечто более широкое — по охвату разнообразных и разнородных явлений, и в то же время нечто более *мировоззренчески значимое* — по существу выражаемого ими содержания. Понятие «школы» тоже не обозначает обязательной стилистической близости составляющих такую художников, но непременно обозначает их *методологическую* близость.

Стиль в точном смысле отсылает нас теперь к *индивидуальному своеобразию* отдельного художника и даже — к неповторимому своеобразию отдельного произведения искусства. «Стиль» теперь не общий ярлык, а выявляемая путем анализа произведения его художественная уникальность.

Предметное рассмотрение указанных типов культуры и их исторически изменчивых вариантов в мировой художественной культуре — задача, которую невозможно решить ни в одиночку, ни в одночасье. Мы предложили лишь наше видение проблемы в ее, как нам представляется, конкретно-исторической сущности.

ДВЕ ТЕМЫ ИЗ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ И ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА»

I. ВИДЫ ИСКУССТВА

1

Слово «искусство» имеет несколько различных значений, и поэтому оперировать им можно, только уточнив его конкретное значение применительно к предмету разговора. В частности, в данном случае речь идет о той обширной области творческой деятельности людей, которая ведет к созиданию ими произведений особого рода и назначения — всевозможных композиций (предметно-пространственных, музыкальных, словесно-речевых, зрелищно-игровых), заключающих в себе (или представляющих собой) некую специфическую (так называемую *эстетическую*) ценность и сохраняющих ее независимо от того, отвечают ли они при этом каким-либо практическим нуждам людей, индивидуальным или общественным. Таким образом, *искусство* — это прежде всего (1) *совокупность произведений искусства*; затем это также и (2) *особая сфера творческой деятельности* по их созданию; наконец это, следовательно, еще и (3) *особый способ человеческого мышления*, руководящий такого рода деятельностью.

Только первый и третий из указанных аспектов подлежат ведению *теории искусства*; второй относится к области либо психологии творчества, либо социологии искусства.

Первый аспект, выдвигающий в искусстве, казалось бы, лишь его, так сказать, «ремесленную», «техническую» сторону, обычно рассматривается в литературе довольно бегло, главным образом в связи с различного рода классификациями видов искусства. При этом невольно опускаются внутренние проблемные коллизии, проявляющиеся в границах самого аспекта, не говоря уже о том, что постоянно учитывать данный аспект следовало бы и при выяснении сущности многих фундаментальных эстетических категорий (таких, например, как художественный образ, или форма и содержание художественного произведения,

или жанр и жанрообразование в искусстве, или художественный процесс, художественный метод и др.). «Самоочевидность» того факта, что *искусство* «всего лишь» известная *совокупность произведений* определенного плана (и ничто больше!), способна вводить в заблуждение своей мнимой «простотой», если не учитывать, что это между прочим не что иное, как *способ бытия* искусства, его, так сказать, феноменологический статус, и что, следовательно, теоретическая мысль должна исходить из этой «самоочевидности» как из единственного для себя, объективно данного, императивно непреложного начала.

Именно такой логике проблемного рассмотрения вопросов общей теории искусства мы будем следовать в дальнейшем.

2

Как *совокупность произведений*, искусство дифференцируется по *видам искусства*, которые различаются между собой —

во-первых, особыми свойствами пластических материалов, используемых при создании произведений в рамках того или иного вида искусства;

во-вторых, характером структурной организации и взаимодействия материальных компонентов внутри произведений разных видов искусства;

в-третьих, специфическим для каждого вида искусства сочетанием эстетических и утилитарных значений относящихся сюда произведений.

С теоретической точки зрения представляется принципиально важным, что само понятие *материала* применительно к искусству меняется в зависимости от того, идет ли речь об *отдельных произведениях*, или о их *видовой совокупности*.

Так, любое *архитектурное* сооружение всегда строится с применением множества инженерно-технических, строительных и отделочных материалов; их набор всегда конкретно вариативен, а зачастую и индивидуально различен в зависимости от действующих в данном обществе в данную эпоху строительных навыков и технологий, от функционального назначения сооружения, его географического и локального местоположения, его сметной стоимости, его социального статуса и т. д. Однако *художественно-эстетическое достоинство* любого такого сооружения, как известно, напрямую не определяется ни ценностью (в том числе собственно эстетической) строительных или отделочных материалов, использованных при его возведении, ни его предусмотренной социальной важностью, ни уровнем его функционального

соответствия своему практическому назначению. Иначе говоря, архитектурное сооружение может быть добротным, прочным, надежным, удобным *строительным* сооружением, но обладать довольно средним либо и вовсе отрицательным *эстетическим* достоинством; и наоборот, оно может иметь посредственные потребительские характеристики, но отличаться выдающимися эстетическими достоинствами. Всё дело в том, что *материалом архитектуры как вида искусства* являются не строительные, отделочные и тем более инженерно-технические материалы сами по себе, а нечто ими конкретно *овеществляемое* в каждом данном сооружении, именно — **пространственные абстрактно-геометрические композиции определенных объемов и пропорций**. При этом подразумеваемым условием действительной эстетической ценности любой такой композиции в качестве *архитектурной* является ее принципиальная воплотимость в виде постройки, могущей быть сооруженной в реальной точке реального ландшафта. Впрочем, последнее условие помогает отличать архитектурные *проекты* от архитектурных *фантазий*, но и те и другие, наряду с самими постройками, тоже являются законными формами архитектурного *искусства*, хотя существуют только в виде *чертежа* или пространственной *модели* воображаемого сооружения. А с другой стороны, реально существовавшие архитектурные сооружения могут безвозвратно погибнуть либо сохраниться в виде развалин и обломков; но в той мере, в какой их возможно хотя бы гипотетически реконструировать, они поддаются анализу и оценке как *произведения искусства*.

В разных модификациях то же самое наблюдается и в других видах искусства.

Так, *скульптурное* произведение может ваяться из мрамора, известняка, гранита, камня; отливаться из бронзы, чугуна, серебра, золота, стали, алюминия, стекла; лепиться из глины, фарфора, гипса, асбеста, воска; вырезаться из дерева или кости; в каждом случае существенно различной будет технология обработки данного пластического материала для придания ему определенной конфигурации, но опять же *материалом скульптуры как вида искусства* являются не эти именно (и прочие пригодные в тех же целях) подручные природные материалы, а сами **фигуративно-образные объемные композиции определенных пространственных пропорций и параметров**, которые и воплощаются в тех или иных поддающихся соответствующей обработке природных материалах. Здесь художественно-эстетическая ценность произведений тоже не зависит от стоимости материалов, из которых они изготовлены,

хотя, конечно, находится в прямой или скрытой связи с их физическими качествами и свойствами.

В изобразительных искусствах (*живопись, графика*) конкретные произведения могут выполняться в самых разнообразных техниках (масло, темпера, гуашь, акварель, пастель, мел, уголь, карандаш, тушь, чернила и т. д. — на холсте, шелке, сырой штукатурке, клеенке, доске, фанере, пластике, прессованной плите, металлической пластине, стекле, пергаменте, картоне, бумаге и т. д. — кистью, пером, распылителем, пальцем и т. д.; плюс различные гравировальные техники), однако *специфическим материальным субстратом, единым для всех и всяких произведений этих видов искусства* оказывается то, что каждое из них представляет собой *плоскостную образно-фигуративную линейно-колористическую композицию определенных размеров и конфигурации*.

В отличие от этого, *музыкальное* произведение является *неизобразительной темпо-метрической ладово-тональной звуковой композицией*. Оно строится исключительно из так называемых *музыкальных звучаний*, требует обязательного *живого исполнения* на специально создаваемых людьми музыкальных инструментах (включая певческий голос человека) и *в принципе* допускает неограниченную *вариативность* тембровых модификаций звучания. В области музыки важно различать (1) *музыкальное произведение* — ту или иную *жанровую форму* любой конкретной музыкальной композиции или (в *авторском варианте*) любое сочинение с фиксированной структурой мелодических, гармонических и тембральных решений, обязательных для исполнения, и (2) собственно *мелодию* — *первоэлемент* музыки как искусства, средоточие ее *художественно-эстетических ценностных* свойств. Без мелодии нет эстетически полноценного произведения, но мелодия как таковая может легко изыматься из произведения, в котором рождена, и бытовать независимо от него, помимо него, сохраняя, однако, свою узнаваемую индивидуальную неповторимость и эстетически полноценную доброкачественность.

В *поэзии* (художественной литературе) материалом произведения является *язык*, и, разумеется, *конкретный национальный язык* для каждого отдельного произведения.¹ Однако *материалом поэзии как вида*

¹ «Языка вообще» реально не существует (лингвистическая гипотеза о начальном «праязыке» не подтверждается никакими историческими фактами, а тезис о грядущем «стирании национальных различий» и вытекающем отсюда «слиянии» национальных языков является, с научной точки зрения, беспредметной идеологизированной фантазией.

искусства является не тот или иной конкретный язык в своей специфической единичности, но *язык как естественно-исторически сложившаяся многоуровневая понятийная, информационная и коммуникативная знаковая (речевая) система*. Любой язык неповторим, но представляет собой именно *такую* систему, и притом степень конкретной культурно-исторической развитости языка не влияет на уровень его системной сложности, так что в этом отношении развитые языки ненамного отличаются от так называемых неразвитых.

Танец как явление искусства, подобно *мелодии* в музыке, может превращаться в *авторскую хореографическую композицию*, а может сохранять свою *индивидуальную изоморфную автономность*, и в этом последнем случае особенно наглядно проявляется специфика *материала*, свойственного *танцевальному искусству* в целом: *танец — это неизобразительная темпо-ритмическая композиция из пластических па (движений) человеческого тела*. При всей своей принципиальной неизобразительности танцевальные па обладают глубинной генетической характерностью, в которой на первый план может выступать либо их *национальная*, либо *стилевая* (художественно-историческая) первооснова. В любой конкретной хореографической композиции всегда различимы (более или менее отчетливо) оба типа танцевальной характерности с обязательным преобладанием какого-либо одного из них (ср. господствующую стилевую характерность хореографического «языка» в классическом балете и в нем же — выраженную национальную, реже бытовую или ситуативную, характерность так называемого «характерного танца»).

Быть может, проще всего (потому что монолитнее, без внутренней диалектической парадоксальности) проблема *материала* выглядит в искусстве *пантомимы*. Танцор, например, телесно (то есть своим целостным физическим обликом) всегда лишь частично присутствует в художественной структуре исполняемой им хореографической композиции: он именно и только танцует и, собственно, исключительно этой способностью (стороной, частью) своего телесного целого включается в материальный состав исполняемого им произведения. Еще менее певец связан непосредственно своим телесным обликом с художественной сутью музыкального произведения, которое исполняет как вокалист: значимым структурным компонентом произведения здесь вообще является один лишь его певческий голос. Напротив, *мим* именно всей *пластикой своего тела* (и ничем больше!) — его объемом и конфигурацией, динамикой поз и движений, жестов и мимики — создает образ, наделенный сразу картинностью

и повествовательностью, эмоциональной экспрессией и психологической характерностью. Отдельное *произведение* в искусстве пантомимы — это *сюжетно-изобразительная кинетическая композиция из имитационных движений человеческого тела*. Такая композиция *в принципе* не нуждается ни в литературно оформленном сценарии (будучи, как правило, авторской импровизацией мима, а главное — *рассказывая* нечто, но отнюдь *не словами*), ни в музыкальном сопровождении — поскольку темпо-ритмический рисунок пантомимы имеет *мизансценическую*, а не *метрическую* природу. Мимическое представление не нуждается также ни в декоративно-содержательном оформлении сценического пространства, ни в детализирующей костюмировке, ни в индивидуализирующем образ персонажа гриме, — напротив, оно по большей части прямо избегает всего этого, предельно *обобщая* физический облик мима: «костюмом» его становится обтягивающее трико, скрадывающее индивидуальные детали телесной конституции актера; грим превращает его лицо в маску, при этом *маску вообще*, лишенную характерности даже просто комедийного или трагедийного амплуа; нет в пантомиме ни декораций, ни реквизита в точном смысле, используется иногда один, много два предмета, становящиеся главным сюжетно-тематическим объектом представления, но, как правило, мим не нуждается даже и в такого рода «овеществлении» предметных объектов разыгрываемого действия, поскольку его *искусство* состоит в том, чтобы своими телесными движениями создавать иллюзию реального присутствия несуществующих предметов. Таким образом, в *пантомиме* разница между конкретным *материалом произведения* и идеальным *материалом вида искусства* выражается лишь в том, что последним является *телесная пластика человека вообще*, а первый всегда биполярен, вариативно воплощаясь в *мужской* или *женской* телесной ипостаси.

3

Различение между *конкретным материалом произведения* и *идеальным материалом вида искусства* важно потому, что позволяет не только обнаруживать *единую чувственно-пластическую норму*, специфичную для каждого вида искусства, но и различать виды искусства по признаку их *материальной односоставности / многосоставности*.

Нагляднее и проще всего *односоставность* материальной структуры произведения выступает в поэзии, музыке, хореографии, пантомиме.

Поэтический текст — это исключительно и только *языковое* высказывание, и если его содержание можно передать, например, глухонемому с помощью условного «языка» жестов, то в такой — перекодированной, жестикуляционной — форме это высказывание, сохраняя свое понятийно-информационное наполнение, все же перестает быть *поэтическим* (то есть *словесно-художественным*) речевым высказыванием, которое одно только и является носителем *эстетической ценности*. Точно так же в музыке только некий «чистый» *звукоряд*, воспроизводимый любым подходящим способом на любом подходящем инструменте (от поющего человеческого голоса до продаваемой сквозь папиросную бумагу расчески!), выражает художественно-эстетические значения, то есть становится явлением *искусства*, но никак не природные звучания и шумы сами по себе. Еще определеннее то же самое выступает в хореографии и пантомиме. *Танец* нельзя исполнить руками (жестикуляцией), или лицом (микой), или просто телодвижениями (*без* участия ног) — всё это не более чем периферийные (и притом зачастую факультативные) компоненты хореографической композиции, но *не ее материал*. Точно так же в *пантомиме* «рассказ» и «изображение» передаются только *телом*, но телом не танцующим, не естественно движущимся, не (тем более!) говорящим или поющим, то есть обязательно *немым*.

В архитектуре, изобразительных и изобразительно-прикладных искусствах то же их свойство выглядит, напротив, неявно, усложненно. Это обусловлено тем обстоятельством, что *принципиальная односоставность* материала в каждом из них проявляется всегда как пластически разнородная *многокомпонентная сборность* конкретных материалов, используемых здесь при создании любого произведения.

Например, в рамках *зодчества* совершенно различны по набору строительных компонентов и самой технологии строительства такие архитектурные феномены, как кочевническая юрта, крестьянская изба, пещерный храм, дворцово-парковый комплекс, деревянный, каменный, кирпичный либо блочный крупнопанельный жилой дом, промышленное или административное здание из стали, железобетона и стекла и т. д. Их материальная *односоставность* — причем *одна и та же* для любого из вышеперечисленных (или каких угодно иных) компонентных наборов конкретных строительных составляющих — обусловлена *фундаментальной константностью конструктивного принципа формообразования*, а именно тем, что всякая постройка есть не что иное, как *соотношение и сочетание пространственных геометрических объемов и форм* (и ничто больше!).

В принципе так же проблема односоставности материала выглядит в *скульптуре, живописи* или *графике*. Много- и разнокомпонентная пестрота конкретных материалов, реально используемых в каждом из этих видов искусства, «снимается» (выражаясь философским языком) тоже в *однородном единстве формообразующего принципа*, организующего в каждом из них произведение искусства как *фигуративно-изобразительную композицию* — *объемную* в скульптуре, *плоскостную* в живописи и графике.

Кстати, не мешает заметить, что возведение живописи и графики в ранг особых и отдельных видов искусства неправомерно с классификационной точки зрения. Их разделение резонно и допустимо, но с той необходимой оговоркой, что это все-таки *подвиды* внутри *изобразительного искусства*, соотносимого — как *вид* искусства — лишь с однопорядковыми ему, каковы архитектура, скульптура, поэзия, музыка или, скажем, *театр*. В рамках последнего такие его разновидности, как театр *драматический, музыкальный, музыкально-хореографический* или *эстрадный*, тоже выступают, в свою очередь, лишь *подвидами* единого по материалу вида искусства — *театра*, хотя в данном случае *многосоставного*.

Однако материальная *многосоставность* произведения бывает различной и — как *классификационный признак разделения видов искусства* — в известном смысле составляет проблему.

Например, *вокальная музыка*, в которой сочетаются музыка и поэзия, не считается (и справедливо) ни отдельным видом искусства, ни хотя бы подвидом музыкального искусства, а представляет собой всего лишь музыкальный *род* (особую жанровую генерацию), тогда как *музыкальный театр* — особый *вид искусства*, отличный от музыки, хотя его необходимую и обязательную основу составляют произведения музыкально-драматических жанров — опера, оперетта, мюзикл, водевиль...

Проблема, как видим, не надуманная и не плоская, однако ее решение лежит не в области искусствоведческой теории родов и жанров, а в области общеэстетической теории видовой дифференциации искусства; здесь, в свою очередь, она получает решение тоже не в результате индуктивных (восходящих от фактов к обобщениям) умозаключений, но, напротив, путем дедуктивного анализа проблемы.

Если многосоставность / односоставность материала полагать *классификационным признаком* деления искусства на *виды*, то многосоставность в этом случае не может мыслиться ни как простая сумма неких разнородных односоставных компонентов, ни даже как качественно

новый синтез их. Многосоставный *вид искусства* возникает лишь при обязательном наличии и на основе *особой материальной компоненты, принадлежащей только данному виду искусства*, ниоткуда им не заимствуемой и генерализующей собой (фокусирующей на себя, переподчиняющей себе) весь многокомпонентный состав нового целого.

Так, *вокальное* произведение многосоставно по материалу, поскольку сочетает в себе три обязательные слагаемые — поэтическую, музыкальную и исполнительскую, но в *видовом* плане оно принадлежит при этом исключительно сфере *музыки*, хотя две другие его компоненты, взятые порознь, вполне эстетически самодостаточны и автономны по отношению либо к музыкальному искусству в целом (словесный текст), либо к данному произведению в частности (искусство исполнения). Это обусловлено тем, что в составе вокального произведения нет своей особой составляющей, которая, *доминируя* в многокомпонентном синтезе данного целого, не принадлежала бы в то же время какому-нибудь отдельно существующему односоставному виду искусства. В вокальном произведении доминирует компонент музыкальный — и всё произведение остается в границах *музыкального искусства*. Тексты в произведениях вокальной музыки могут свободно отчуждаться от нее — но сами по себе оказываются уже в области *поэтического искусства*. Исполнение музыкального произведения вариативно *прилагается* к нему — обогащая или обедняя, в зависимости от собственных свойств и возможностей исполнителя, но конкретно *это (такое)* исполнение может *точно так же* прилагаться к неопределенно большому множеству других музыкальных произведений того же рода.

Иначе обстоит дело с искусством *театра*. Все его разновидности тоже синтезируют множество односоставных компонент, заимствуемых им из всевозможных самостоятельных видов искусства. В каждой из этих разновидностей как своеобразная *доминанта*, определяющая собой весь остальной многокомпонентный состав театрального представления, выступает, казалось бы, тоже нечто «чужое»: в *драматическом театре* это литературная основа спектакля (пьеса или инсценировка); в *музыкальном театре* — музыкально-вокальная основа (опера, оперетта, мюзикл); в *музыкально-хореографическом театре* сразу *две* такие основы — музыкальная (как правило, сочинение для оркестра, но не обязательно) и связанная с нею, но не ею определяемая танцевально-хореографическая композиция; статус отдельных разновидностей театра имеют также *пантомима* и театр *эстрады*. Однако все такие различительные признаки разновидностей театра именно

потому и получают особое значение, что различают *разное внутри единого*. Единство же *театрального искусства* как такового зиждется на *актере*, без которого театра просто не может быть, и разделение театрального искусства на подвиды вызывается на самом деле различиями *актерской профессиональной специализации*, которые дифференцируются и эволюционируют исторически, а закрепляясь, превращаются в поддерживаемые культурно-художественной традицией формы театра.

При этом в *многосоставных* по материалу искусствах, в частности в искусстве *театра*, следует тоже различать *конкретный* компонентный состав любого отдельного театрального спектакля (представления) — и *идеальный (сущностно-обязательный)* компонентный состав театрального действия как такового. Как раз эта специфическая *видовая субстанция* театрального искусства не является единообразной, но оказывается *по необходимости двукомпонентной* — включающей в себя (1) *актера* и (2) *сценическое пространство*. Актер — это не просто исполнитель чего-то (что в каждом данном случае им действительно исполняется); это некая живая фигура, чьё человечески реальное всё (внешнее и внутреннее, физическое и духовное, половозрастное и психофизиологическое) погашается (преображается, «снимается») в той роли, какую он разыгрывает перед зрителями: он — как движущееся, говорящее, поющее, танцующее, жестикулирующее, совершающее физические действия *тело* — в структуре театрального зрелища является *главным пространственно-объёмным изобразительным и выразительным компонентом*. Между тем, где бы и в каком бы облике ни выступал перед зрителями актер, вокруг него всегда и обязательно возникает (коль скоро он находится *в образе*) некий незримый локус, некая идеальная пространственная субстанция — *сценическое пространство*, которое и является второй обязательной материальной компонентой театрального представления, *неотделимой* от актера, но *структурно разнородной* с ним. Всё остальное, что совершает актер на сцене или что совершается с ним, всё, что декорирует его самого или пространство сцены, всё, что звучит со сцены или озвучивается по ходу представления: сценическая речь, пение, шумовое и музыкальное сопровождение, танцы, костюмы, грим, одежда, реквизит, свет, декорации (сценография), мизансцены, жесты, мимика, позы — всё конкретизирует, индивидуализирует, обогащает, усложняет, метафоризирует, типизирует, символизирует то основное, что в структуре целого «несет» на себе это целое, *по отношению к чему* это всё осуществляет свои (иногда частные и частичные, иногда в смысловом отношении

важные и важнейшие) художественные функции. Без актера и объемлющего его сценического пространства — театра *еще нет*; без всего прочего (всего разом или чего-нибудь порознь) — театр *уже есть* (что и доказывает нам театр пантомимы). Это не значит, что искусству театра этого всевозможного «прочего» не надо; напротив — театр-то как раз его когда-то востребовал и присвоил себе, и продолжает присваивать всё новые и новые технические достижения и фокусы, чтобы всё дальше и дальше обогащать свои возможности.

Еще поразительнее контраст между пёстрой, можно сказать безграничной, многокомпонентностью материалов, из которых создается отдельное произведение, и простейшей структурной наготой его конечной материальной фактуры — выступает в искусстве кино, самом молодом из искусств. Казалось бы, оно не только присвоило себе всю многосоставность театрального искусства (во всей его специфичности!), но даже превратило традиционную атрибутику и технику театра в некий свой собственный, так сказать, «частный случай», поскольку «декорациями» здесь могут служить, кроме павильонов, любые реальные ландшафты и интерьеры, а в роли «актеров» могут выступать любые оказывающиеся в кадре человек, предмет, животное. Однако всё это в процессе создания фильма *снимается* — и не в одном только техническом значении термина, но и в традиционно-философском его значении: оно полностью меняет свой *онтологический статус* — превращается в *серию фоток кадров*, в киноленту. Именно кинолента и является *конечным материальным продуктом* всей необычайно многогранной и всегда по сути своей коллективной творческой деятельности по созданию фильма. Но кинолента подобна книге: как литературный текст весь и полностью заключен в книге, так и кинофильм есть не что иное, как *только* кинолента; однако же, как для восприятия поэтического произведения необходимо уметь читать и тем самым переводить его из закодированного письменного состояния в состояние реально существующего эстетического объекта, точно так же и кинолента должна быть подвергнута *определенным техническим манипуляциям*, чтобы кинофильм, на ней фото- и фонографически закодированный, превратился в зримое и слышимое экранное изображение, которое одно только и является *эстетически* действительной формой бытия кинофильма как произведения искусства. Таким образом, кино как *сугубо техногенный вид искусства* имеет и соответствующей природы материальный состав, который именно технически унифицирован и стандартизован; при этом у него принципиально раздельны способ

потенциального существования (он же — способ хранения и сбережения) и способ *актуального* эстетически значимого воспроизведения. В первом случае материальный компонентный состав произведения сводится к набору определенного количества *кинокадров*, расположенных на *киноленте* в строго заданной *последовательности* и параллельно с этим сопровождаемых соответствующей *звуковой дорожкой*; во втором — к идентичному набору экранных кинопроекции, сменяющих друг друга в *заданной* последовательности (как на ленте) и с *заданной* частотой (демонстрационный стандарт прокрутки ленты). Для того чтобы *кинолента* превратилась в *кинофильм*, необходимо, следовательно, соблюсти еще ряд обязательных технических требований — иметь специальную кинопроекторную аппаратуру, источник электропитания достаточной мощности, экран определенной формы и размеров, расположенный на определенном расстоянии от проектора, звуковоспроизводящую аппаратуру, затемненное помещение и т. д. Но это всё — не более чем технически необходимое оснащение, ибо всё это служит лишь тому, чтобы вызвать специфический зрительный эффект, который и является *сенсорной основой искусства кино*.

Таким образом, *кинокадр* (соответственно его *световая проекция* на экране), плюс их *фиксированная последовательность* (на киноленте и на экране), плюс нормативная *частота смены* кинокадров (в проекционной рамке киноаппарата и на экране), плюс *синхронность* зрительного ряда и звукового сопровождения (заданная техническими стандартами киноленты и ее прокрутки) — вот всё, что *в конечном итоге* составляет материальную компонентную структуру кинопроизведения.

Конкретно иначе, но по существу абсолютно идентично обстоит дело в более поздних вариантах киноискусства как иллюзиона, строящихся на иных технических принципах, например в теле(видео)фильмах, ныне уже повсеместно вошедших в быт. (Не за горами, очень вероятно, возникновение еще одного такого варианта — на базе голографии...)

Многосоставные по материалу (сложные) виды искусства, как видим, возникают не просто на основе некоего синтеза односоставных (простых) по материалу видов искусства, но и обязательно — на основе *своей собственной материальной компоненты*, выступающей в каждом многосоставном материальном синтезе той *специфической видовой составляющей*, без которой есть синтез, но нет нового *вида искусства*.

Еще более глубокое сущностное своеобразие искусства обнаруживается при рассмотрении *структурной типологии* произведений разной видовой принадлежности.

Различительным признаком здесь выступает такое коренное свойство любых так называемых материалов, как их *вещественная* (предметная, пространственная) или же *волновая* (акустическая, временная) природа.

Так, все материалы, из которых формируются произведения *архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства*, суть материалы *вещественные* и, следовательно, предметные, зримые, зато, так сказать, беззвучные. Напротив, человеческая членораздельная речь (материал *поэтического искусства*) или пение либо инструментальные звучания (материал *музыкального искусства*) — явления исключительно *акустической* природы и, следовательно, «беспредметны» — слышимы, но незримы. Первые — *статичны*, вторые — *динамичны*. Первые даны как пространственный предмет и предстают воспринимающему сознанию зрителя сразу как некое *совокупное целое* — в *рядоположном единстве всех своих компонентов*; вторые разворачиваются как последовательность речевых или музыкальных звучаний и предстают воспринимающему сознанию слушателя как *накапливающаяся совокупность сменяющих друг друга отдельных компонентов целого*, которое, как таковое, следовательно, не единоохватно. Первые традиционно и с полным правом называются *пространственными*, вторые — *временными*.

Но есть также и *синтетические* — *пространственно-временные* — виды искусства. Таковы *хореография, пантомима*, все разновидности *театра*, все *зрелищные искусства*, а также *кино* и его позднейшие (технически иные) модификации. Однако в рамках этих видов искусства сама *проблема* синтеза указанных свойств усложняется.

Действительно, если в *пространственных* произведениях их предметность означает в то же время и их абсолютную *конструктивную статичность*,² то в произведениях *пространственно-временного* плана конструктивной статичностью могут обладать лишь приходящие

² В современную эпоху (в искусстве пост- и постпостмодернизма) весьма модными стали так называемые *инсталляции* — динамические (вращающиеся, вибрирующие и т. д.) пространственные конструкции из различного рода вещественных материалов, включая сюда предметы технического или бытового назначения и даже людей (изукрашенных и как-либо декорированных,

(заимствуемые из других, самостоятельно существующих видов искусства) компоненты данного целого (например, декорации, реквизит, костюмы, грим в синтезе театрального представления), но *не главный материальный компонент* всех этих видов искусства — *актер*: он в своей живой телесности *статуарен*, но *не статичен*, его *сценическое поведение* является как раз *динамическим* конструктивным компонентом художественного целого и, следовательно, хотя воспринимается даже и в этой своей динамике исключительно зрительно, является тем не менее *процессуальной* структурной составляющей целого, иначе говоря — неразрывно совмещает в себе как пространственный, так и временной принципы организации материального состава произведения. Обратим особое внимание: *временной* принцип тоже утрачивает здесь свою специфически акустическую природу — он выступает теперь как *чисто конструктивный принцип диахронической развертки целого*. Это, разумеется, не исключает наличия в структуре того же целого и акустических временных составляющих — слов, музыки, шумового сопровождения; но они, будучи привходящими (заимствуемыми извне), остаются в различной степени факультативными здесь.

Опять же, еще более наглядно этот особый характер синтеза пространственного и временного принципов в структурной организации произведения как материальной конструкции проступает в новейших искусствах техногенной природы, например в самом раннем из них — *кинематографе*. Кинокадр — еще сугубо пространственный компонент кинопроизведения; но кинолента (известная последовательность кинокадров, их линейный монтаж) — уже проявление временного принципа структурной организации того же произведения. Соединение кинокадров в ленту предусматривает их динамическую (а не только локально-статическую) соотнесенность. Последование

в застывших или меняющихся позах) в качестве «деталей композиции». По этому поводу следует заметить, во-первых, что это всего лишь парадоксальная форма изобразительного *абстракционизма* — форма, в которой принцип *беспредметности* принимает вид *абсурдной* (функционально обесмысленной) «предметности», а принцип *конструктивной статичности* подменяется тоже *абсурдным* (функционально бессмысленным) «движением». При этом то и дело снуются, тесня и расталкивая друг друга, всё новые авангардистские течения и течения, школы и школочки, с завидным постоянством разыгрывающие парочку одних и тех же незамысловатых ролей из андерсеновской сказки — мошенников-портных, шьющих «новое платье короля» (в своем «творчестве»), и похвал оному со стороны придворных (в своих «манифестах»).

кинокадров на ленте не означает их пространственной развертки, но предопределяет поступательное замещение их проекцией на экране. Звуковая дорожка на киноленте есть особый и отдельный материальный компонент кинопроизведения — его звукоряд, структурно синхронный зрительному ряду, но и автономный по отношению к нему (ср. кинематограф *немой* и *звуковой*).

Всё сказанное, между тем, не просто констатирует еще одну черту своеобразия различных видов искусства, но касается глубинной сущности искусства *как знаковой (художественной) и идеологической (оценочно-смысловой) системы*.

Дело в том, что все три принципа структурообразования — пространственный, временной и пространственно-временной — оказываются в искусстве также и *принципами смыслообразования*. Как *структурообразующие* принципы, они императивно определяют собой в произведениях искусства характер соотношения частей и целого. Как принципы *смыслообразующие*, они столь же императивно определяют собой характер зрительского/слушательского/читательского восприятия этих произведений, а соответственно — приемы и методы их критической интерпретации и теоретического анализа.

Так, произведение *пространственного* типа дано зрителю сразу как *единое целое*. Следовательно, и начальное впечатление, производимое им, является синкретическим и единовременным; при этом *длительность* восприятия произведения совсем не предусмотрена его структурой и, следовательно, *принципиально произвольна*. Отсюда вытекает, что *художественные смыслы* в таком произведении выражаются приемами пространственного *соположения* (объемного или плоскостного) всех и всяких композиционных частей и деталей его как целого (линейных и колористических, включая также и фактурные характеристики тех и других).

Напротив, произведения *временного* или *пространственно-временного* типа никогда не даны слушателю и/или зрителю *сразу*, во всей своей *полноте* и *целостности*. Начальное впечатление при их восприятии — всегда впечатление только от их *начальных* структурных компонентов; все дальнейшие впечатления точно так же *дискретно* следуют друг за другом, поскольку вызываются всё новыми и новыми (тоже сменяющимися друг друга) компонентами той же структуры, причем в ею же обусловленной рядоположности их. Зато если сами структурные компоненты произведения поступательно *замещаются* в динамической развертке целого, то впечатления, последовательно ими производимые, отнюдь не вытесняют друг друга, но напротив — *накапливаются, добавляя*

к сумме (совокупности) предыдущих. Таким образом, *целое* здесь оказывается неким *интеграционным итогом*: объективно — *динамической структурной развертки* произведения, субъективно — *процессуально воспринятого сцепления* всех разноуровневых *смысловых значений* его совокупной структуры. *Смысл* в произведениях этого типа как бы последовательно нарастает, но отнюдь не с равномерной постепенностью, с какой перед воспринимающим сознанием происходит материальная развертка самого произведения, то есть *не просто увеличивается в объеме, а с ускоряющимся усложнением структуры трансформируется содержательно*, пока конечный компонент произведения не остановит этого движения и не завершит собой процесс смыслообразования.

Эта принципиальная разность *структуросложения и смыслообразования* в искусствах различного типа глубинным образом влияет на всё, что эстетически специфицирует каждый отдельный вид искусства, придавая им всем индивидуально разные качественные (аспектные) и количественные (содержательные) диапазоны проблемно-тематического и образно-эмоционального отражения объективной реальности.

Выше уже говорилось, что художественный мир в рамках *пространственных* видов искусства не только безмолвен, но и абсолютно беззвучен, более того — принципиально статичен (недвижен и неизменен). Однако не менее существенны различия и *между* видами искусства *внутри* этой их общности. Так, *архитектура* лишена возможности *воспроизводить* какие бы то ни было явления (предметы, объекты) действительности в формах, адекватных их собственным формам («жизнеподобных»); *изобразительные искусства*, напротив, в наивысшей степени наделены такой способностью. Зато из всех пространственных искусств одна только архитектура способна *эстетически упорядочивать самую среду жизнеобитания человека* (а не какие-либо частные и отдельные ее фрагменты), символически преобразая «бессодержательные» природные и рукотворные ландшафты в космически масштабные системно-мировоззренческие идеологемы. С другой стороны, *и архитектура, и все без исключения изобразительные и изобразительно-прикладные искусства абсолютно закрыты для непосредственного* (адекватного и в адекватных формах) выражения каких бы то ни было *рациональных* (отвлеченных, абстрактных, словесно-логических) понятий, суждений, идей, положений, постулатов и т. д.

Напротив, произведения *музыки и поэзии* (художественной литературы), лишенные всякой пространственной выраженности и принципиально незримые в силу своей специфической материальности,

моделируют, соответственно, и образный мир, не имеющий «зрительной» составляющей, которая в этом смысле *спонтанна и абсолютно произвольна*, поскольку опосредована сугубо субъективными и притом сугубо случайными (в рамках конкретно чьего-либо личного восприятия произведения) факторами *интонационно-динамического* (в музыке) или *понятийно-семантического* (в поэзии) характера. В свою очередь, *только* музыка *адекватно* выражает бесконечно текущий и многообразный мир человеческих *эмоций, эмоциональных состояний, настроений и переживаний*, хотя и *воплощает* его в *инобытии* «внешних» звучаний, призванных *акустически-чувственно* фиксировать *реально неслышимое* «внутреннее» человека. Напротив, *слово* — в своих немногих зафиксированных языком лексических значениях — может лишь *рационально «указывать»* на эмоцию, настроение, состояние, переживание индивидуального человека, при этом всегда в слишком грубом «приближении» и по сути *безэмоционально*, ибо *живая* экспрессия *непосредственного* речевого общения может выражаться литературным *текстом* только с помощью специальных (весьма изощренных!) приемов языкового отбора, активизации контекстуальной семантики и темпо-ритмической синтагматики художественной речи.

Зато *исключительно поэзия* (художественная литература) способна *адекватно* отображать и выражать мир человеческого *рационального сознания*, ибо самый *материал* поэзии как искусство является — *помимо* искусства и за его рамками — *универсальной* (и притом *едиственно* универсальной) формой феноменологического функционирования (бытования) этого сознания и культурно-исторического накопления (бытия) его ценностных результатов. Отсюда — *проблемно-тематическая безграничность* поэзии, в чем с нею не могут не то что соперничать, но даже просто быть сопоставляемы все остальные виды искусства. Те из них, которые вовлекают поэзию в компонентный состав своих материальных ресурсов (вокальная и вокально-сценическая музыка, драматический театр, кино и другие зрелищные искусства, даже *надписи* в архитектуре, изобразительных и прикладных искусствах), у поэзии и заимствуют эту ее существенную способность, причем каждый раз строго в том ракурсном ограничении, которое определяется жанровыми особенностями используемого здесь и теперь литературно-языкового компонента.

Таким образом, каждый *отдельный вид искусства* и каждая *классификационная группа* их обладают *особыми*, только им свойственными «сильными» и «слабыми» сторонами (характеристиками, возможностями), которые *онтологически* обособляют их в системной

целостности искусства, а *эстетически*, напротив, уравнивают друг с другом, ставя в положение взаимодополнительности.

Такая *уникальность* каждого вида искусства (а внутри вида — любой его родовой или жанровой формы) обуславливает весьма своеобразную *системную иерархичность искусства в целом*.

Понятие «иерархии», как известно, включает в себе представление о субординации — неравноправном соподчинении структурных подразделений некоего целого между собой и по отношению к этому своему целому. Виды искусства, казалось бы, должны составлять только содружество равноценных и равнозначимых сфер художественной деятельности и, соответственно, ее результатов (созидаемых явлений искусства), но это не так. Иерархичность системы искусств все же существует, однако не в имманентной совокупности видов искусства, а в их исторически складывающихся (и исторически же меняющихся) эпохальных комплексах, внутри которых одни искусства выдвигаются в центр системы и доминируют, другие подпадают под их влияние или вытесняются на периферию системы. Например, в Италии или на севере Европы в эпоху Возрождения системной доминантой в художественном процессе оказались изобразительные искусства, и живопись на первом месте; в эпоху европейского барокко доминантное значение получает принцип декоративности (со всеми вытекающими отсюда системными сдвигами); в эпоху классицизма (в XVII веке) системный центр перемещается в область театра; в эпоху романтизма — в область музыки; реализм XIX века утверждает господство литературы, а в ней — прозаических жанров; в наше время системный центр всей художественной культуры переместился, как кажется, преимущественно в сферу эстрадной зрелищности с ее кричаще экстравагантной стилистикой и жёсткой, хотя и весьма поверхностной стандартизацией художественных форм и самого эстетического вкуса.

5

Одной из «вечных» проблем не только теории искусства, но и самой философии бытия является *вопрос о соотношении «красоты» и «пользы»* в жизни человека, в провиденциально-исторических судьбах человечества, наконец в резонах и целях художественной деятельности вообще и каждого творческого акта в отдельности. Проблема не случайно относится к разряду «вечных» — она не имеет и не может иметь какого-либо однозначного решения, и даже ее рассмотрение не лежит

в какой-либо одной или пусть нескольких, но определенных областях исследовательского постижения действительности: в каждом новом аспектном подходе к ней она оборачивается какими-то новыми гранями, демонстрируя в то же время свою сущностную неразложимость на отдельные аспекты, или уровни.

Нетрудно увидеть, что эта проблема, несмотря на свой вселенский характер, органически вытекает из самого факта объективного наличия искусства в составе человеческой культуры, ибо сопряженное с человеческому духу *чувство* красоты оборачивается в сознании людей различением *понятий* «прекрасное / безобразное» только потому, что в *историческом бытии* людей оно *овеществляется* как особая отрасль их *творческого*, и притом *производительного* труда. Поэтому в *имманентных границах искусства* многоаспектная проблема взаимодействия «красоты» и «пользы» выглядит прежде всего как проблема соотношения принципов *монофункционального или бифункционального назначения* произведений искусства в зависимости от их видовой принадлежности.

Например, *зодчество, прикладное искусство* или такой новый вид искусства, как *дизайн*, сущностно бифункциональны. Какими бы ни были в границах каждого из этих искусств собственно художественные решения, придающие его произведениям то или иное эстетическое достоинство, — их *утилитарное* назначение либо прямо диктует способ их практического использования, либо (в редких случаях) имитационно присутствует в них. При этом совершенно очевидно, что самый характер соотношения *эстетического* и *утилитарного* здесь таков, что именно утилитарные требования и нормативы главенствуют и диктуют, а эстетические решения подчиняются им и с ними образуются, — опять же если только в силу каких-либо внешних причин требования эстетического порядка не замещают собой прямого утилитарного назначения того или иного данного предмета (например: *тарелка как настенное украшение*; или: *охотничий домик в придворцовом парке*, где реально не охотятся; и т. п.).

Однако даже внутри этой группы искусств соотношение принципов «красоты» и «пользы» существенно варьируется. Так, в рамках *зодчества* «красота» совершенно неотъемлема от «пользы», ибо отнюдь не сводится к задачам декорировки строений или ансамблей, но выражается прежде всего в самих *объемно-геометрических зодческих композициях* и лишь затем получает ту или иную декорировку. Напротив, в *прикладных искусствах* «искусство» именно «прикладывается» к предметам, вполне самодостаточным с утилитарной точки зрения и без такого «приложения»; другое дело, что «искусство» в этом

случае не остается только «приложением», а зачастую трансформирует самый предмет, активно воздействуя на уровень его функционального соответствия своему утилитарному назначению. Еще нерасторжимее эта связь «эстетического» и «утилитарного» выступает в искусстве *дизайна*, зато тем очевиднее просматривается в нем генерализующее значение принципа «утилитарности» во взаимодействии его с формообразующей активностью «искусства».

О «пользе» других видов искусства можно всерьез говорить лишь в каких-то очень отдаленных (если не прямо курьёзных) опосредованиях. Например, как время от времени сообщают в печати, классическая музыка способна якобы стимулирующе влиять на развитие и рост растений, на аппетит и продуктивность домашних животных и т. п., и вполне возможно, что это действительно так. Однако *сама по себе* художественная деятельность людей отнюдь не преследует целей *практического* вторжения в область физико-химических процессов, протекающих в живых организмах. Никто и никогда не сочинял произведений «для сада-огорода» или «для птичника-свинарника», и не потому, что это было бы «профанацией высокого искусства», но исключительно потому, что любое произведение искусства вообще может быть *адресовано* только *человеком — человеку*...

«Польза» музыки, или поэзии, или театра находится вообще не где-то вне их, а, так сказать, исключительно *внутри них самих* — в тех оценочно-эмоциональных, духовно-идеологических впечатлениях, которые они своей материальной фактурой и образным наполнением инициируют в людях сообразно своей собственной структурной специфичности...

Однако при таком понимании «пользы» *принципиально несущественными* оказываются как раз качественная специфика различных видов искусства и ценностно-эстетическое неравенство самих произведений искусства!.. На самом деле проблема «красоты» и «пользы» в искусстве оборачивается совсем иной проблемой — проблемой *назначения искусства*, а она, в свою очередь, выводит нас из области *искусства как творческой производительной деятельности людей* в область *искусства как формы человеческого сознания*.

II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

1

Понятия *форма* и *содержание* относятся к числу *основных философских категорий* — тех наиболее общих понятий, выработанных человеческой мыслью, которые не поддаются дальнейшему обобщению.¹

В большинстве своем такие категории составляют системные единства — чаще парные, реже троичные.² Категории «форма/содержание» относятся к разряду *парных*. Парные философские категории называют также *дихотомическими*, чтобы подчеркнуть их взаимосвязь и в то же время их взаимоисключительность.

Вообще говоря, понятие дихотомии не тождественно понятию парности, так как «дихотомией» в прямом смысле называют *логическую операцию* расчленения какого-либо мыслимого целого на две части по некоторому признаку. В логике различают два типа дихотомий: 1) дихотомию с *противоречащими* членами — когда целое (объем понятия) делится на два состава по *наличию/отсутствию* признака; и 2) дихотомию с *внеположными* членами (частный случай *политомии*), когда целое делится неоднократно по *видоизменению основания* (классификационного признака).³

¹ Подробнее см.: ЛОСЕВ А. *Категории* // Философская энциклопедия: [В 5 т.] М., 1962. Т. 2. С. 472–475.

² Пример парных категорий: «сущность/явление»; «необходимость/свобода». Пример троичного сцепления категорий: «общее/особенное/единичное».

³ Подробнее об этом см., напр.: ЯКУШИН Б. Дихотомия // *Философская энциклопедия*. Т. 2. С. 24–25. Здесь, в частности, предлагается следующий пример дихотомии с противоречащими членами: делимое целое — «гуманитарные науки»; ряд дихотомий — (1) «философия/не-философия», (2) «история/

Поскольку понятия «парности» и «дихотомии» применительно к философским категориям оказываются синонимами — оба одинаково указывают на *двоичную* структуру совокупного (в случае парности) или рассеченного (в случае дихотомии) целого, — то употребление слова «дихотомия» для обозначения просто «парности» представляется терминологически избыточным. Использование этого термина *наряду* с термином «парность» должно, очевидно, вести к разделению самих парных философских категорий на (1) дихотомические и (2) недихотомические. Иначе говоря, понятие *дихотомии* должно указывать на наличие в соответствующих философских категориях каких-то особых свойств, присущих либо им самим, либо данному типу их двоичности — в противоположность парным философским категориям недихотомического типа. Философы, однако, такого различия не придерживаются; во всяком случае, нам не приходилось до сих пор встречать в литературе каких-либо указаний на этот счет. Между тем представляется отнюдь не бесперспективной попытка исследовать проблему *философских* дихотомий на предмет их существенного отличия от дихотомий *логических*.

Какими же специфическими свойствами могут обладать (и, как увидим далее, действительно обладают) *дихотомические философские категории*?

Начнем с того, что с *логической* точки зрения парность таких категорий представляет собой, конечно, *дихотомию с внеположными членами*, поскольку обе категории здесь являются *положительными* понятиями.⁴ При этом самый факт *двоичности* философских категорий означает, что операция рассечения некоего мыслимого целого надвое по некоему признаку носит в данном случае *однократный* характер и *в принципе* не допускает иных и дальнейших видоизменений этого признака. Другое дело — по *какому именно* «признаку»

не-история», (3) «филология/не-филология» и т. д. (с. 24). На наш взгляд, этот же пример может служить иллюстрацией и *политомии*, поскольку если разделять *единое* понятие «гуманитарные науки» на его *составляющие* — «философия», «история», «филология» и т. д., то это и будет делением *по видоизменению основания: особый признак* каждой из «гуманитарных наук», отличающий ее от других, видоизменяет *общее для них всех* основание, удерживающее их в рамках «гуманитарных наук».

⁴ А не сочетанием положительного понятия и его отрицания, как в дихотомиях с противоречащими членами; ср., напр., дихотомию «содержание/форма» — и тавтологические рядом с нею дихотомии типа «философия/не-философия», «филология/не-филология».

расчленяется что-либо (в виде «целого»), скажем, на «форму» и «содержание»? Об этом мы будем говорить непосредственно дальше, но сейчас важно подчеркнуть, что, каким бы ни оказался этот «признак», он вообще не подлежит «видоизменению». Это существенно отличает *философскую* дихотомию от дихотомии *логической*, поскольку последняя служит как раз задачам многократного, так сказать «вертикального», деления исходного понятия на всё более дробные «половины».

Однако особая специфичность философской двоичности-парности заключается даже не в этой однократности членения целого, а в невозможности указать (назвать словом) самый тот признак, который, согласно логике, должен выступать здесь основанием членения. Если понимать «признак» как что-то реально имеющееся в составе рассматриваемого целого — как некую присущую ему «частность», «деталь» или «свойство», то в случаях *философской дихотомии* такого рода «признаков» просто не существует. Речь должна идти о *видоизменении* не признака, но *всего целого*, которое не «рассекается» на половинные составы, а *превращается в собственные полярно противоположные ипостаси*. При этом «видоизменение» целого носит сугубо *ракурсный* характер: само оно не меняется — меняется *подход* к нему, *взгляд* на него. Это не более чем *умозрительная операция*, позволяющая рассматривать всё что угодно в каком-либо особом *аналитическом ключе* — каждый раз *специфически уникальным*, в зависимости от того, какими именно категориями мы оперируем. Особенность всех этих подходов, фиксируемых дихотомическими философскими категориями, состоит в том, что они лежат в подоснове человеческого мышления вообще — оказываются его *операционно-логическими аксиомами* и в совокупности составляют тот *интеллектуальный инструментарий*, который обеспечивает рациональному сознанию человека его эвристическую (познавательную-поисковую) результативность.

Аксиоматический характер дихотомических философских категорий проявляется в том, что они *не поддаются раздельному терминологическому определению*. Как известно, обязательным правилом научной дефиниции (определения понятия-термина) является требование описывать *неизвестное через известное* — определять новый термин с помощью других, уже получивших определение. К *философским* дихотомическим категориям это элементарное общенаучное правило, оказывается, неприменимо, ибо для них невозможно подыскать никаких *внеположных* им (выясненных до них) научных

понятий, которые позволяли бы определить какую-нибудь из таких категорий *отдельно* от другой и *независимо* от нее.⁵

Дихотомические философские категории определяются только *одна через другую* и никак иначе.⁶

2

Категории *формы* и *содержания* демонстрируют это свойство философских дихотомий со всей наглядностью.

Действительно, ни одно из этих понятий не может быть объяснено иначе, как только с помощью другого и даже не может быть описано иначе, как только путем отсылки к другому. Например, так: «форма — то, что выражает собой некоторое содержание»; «содержание — то, что выражено некоторой формой». Приведенные формулировки, конечно, вовсе неприемлемы в качестве *определений* данных понятий, но определить их иначе, так сказать «по-настоящему», невозможно. Обе категории могут быть только *постулированы* в своей особой специфичности, и их особый смысл может быть только *развернут* как анализ их *взаимодействия*.

Но уже до всякого такого анализа следует сформулировать одно принципиально важное положение, непосредственно вытекающее из того представления о смысле понятий формы и содержания, которое дано выше и которое приходится считать самоочевидным:

Только нечто (всё что угодно) *рассматриваемое как целое* поддается различению в нем, с одной стороны — *формы*, с другой стороны —

⁵ Понятно почему. Все категории этого типа являются понятиями *высшей, предельной степени абстрактности*. Ни одна из них не может мыслиться ни как разновидность какой-либо иной, более общей категории, ни как самостоятельное логическое целое, поддающееся видовому членению, — за отсутствием в нем каких бы то ни было собственных качественных «признаков».

⁶ По-видимому, это и следует считать тем единственным *признаком*, на основании которого должны различаться философские *дихотомии* от *недихотомических* парных категорий (таких, например, как «пространство/время»). Мы ни в коем случае не претендуем на сколько-нибудь систематическую полноту предложенных здесь наблюдений в области свойств философских категорий, тем более — на «всеохватность» высказываемых положений. Но считаем, что было бы неплохо, если бы проблемой, важность которой столь остро обнаруживается даже при самом беглом внимании к ней, заинтересовались сами философы.

адекватного этой форме *содержания*; причем и форма, и содержание здесь равновелики, равномасштабны, равнообъемны *друг другу* и *своему целому*. Это значит, что форма и содержание не имеют никакого *самостоятельного бытия* в рассматриваемом явлении, но существуют как *отношение* и только *во взаимосвязи* друг с другом. Иначе говоря, **само явление выступает — по отношению к самому себе — то как форма, то как содержание**. А их противоположность друг другу означает двоякую направленность этого отношения: в одном подходе явление фиксируется как *форма* (самого себя), *переходящая в содержание* (свое собственное); в противоположном подходе оно же фиксируется как *содержание* (самого себя), *переходящее в форму* (свою собственную). **Форма и содержание, таким образом, не делят целое надвое, а различаются в нем — как противоположные аспекты отношения его с самим собой.**

Гегель,⁷ который вообще впервые ввел категорию *содержания* в систему философской терминологии, подчеркивал необходимость для правильного понимания соотношения формы и содержания в любом рассматриваемом явлении учитывать специфический в данном случае характер отношения явления с собой.

Он писал, что различие в целостном явлении *формы* и *содержания* происходит постольку, поскольку мыслится некое определенное «отношение [явления] с собой». Определенность этого отношения, по Гегелю, состоит в *тождестве* явления самому себе, каковое (тождество) и означает обладание «*формой* в самом себе».⁸ «...Так как оно [явление], — поясняет далее Гегель, — обладает ею [формой] в этой тождественности [самому себе], то оно обладает ею как существенной устойчивостью. Таким образом, форма есть *содержание*, а в своей развитой определенности она есть закон явлений. <...> *В себе* здесь дано абсолютное отношение между формой и содержанием, а именно: переход их друг в друга, так что *содержание* есть не что иное, как *переход формы* в содержание, а *форма* — *переход содержания* в форму».⁹ «Этот переход, — добавляет Гегель, — есть одно из важнейших

⁷ Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ (1770–1831) — немецкий философ-энциклопедист, создатель диалектической логики, систематик объективного идеализма, один из родоначальников современного научного мировоззрения.

⁸ ГЕГЕЛЬ Г. В. Ф. *Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики*. М., 1974. С. 298 [здесь и далее курсив в цитатах — авторский; вставки в квадратных скобках — мои. — Ю. Р.].

⁹ Там же.

определений [формы и содержания как понятий]. Но он *полагается* впервые в *абсолютном отношении*.¹⁰ Подчеркиваемая Гегелем *абсолютность* отношения явления с собой указывает на *целостность* и *всеполноту* этого отношения как на специфическое условие вообще «полагания» формы и содержания в данном явлении.

Гегелевский анализ дихотомии «форма/содержание» отменял исторически традиционную философскую пару «форма/материя (вещество)», но, отменяя, не отбрасывал ее, а включал в себя, подчинял своей логике.

Понятие «материи» у Гегеля неустойчиво: с одной стороны, оно еще вполне традиционно — совпадает с понятием «вещество» и синонимично ему; с другой стороны, оно трактуется не просто как субстанция, подлежащая «оформлению», но как один из аспектов формы как таковой и, таким образом, сопрягается с понятием «форма» отнюдь не традиционно. В частности, Гегель пишет: «Форма содержит в самой себе устойчивость, или материю, как одно из своих определений»,¹¹ и далее еще раз подчеркивает, что явление обладает *формой* как своей собственной «существенной устойчивостью».¹²

Если понимать под «явлением» только нечто «вещественно» сущее, то действительно, именно *определенность* приданной такому явлению-предмету «формы» означает также и «существенную устойчивость» самого явления, его, так сказать, «явленность». Но если под *явлением* понимать (как это и трактуется у Гегеля) вообще всякую *кажимость* — в противоположность скрытой за нею *сущности*, в том числе и кажимость *духовного, умозрительного* порядка, то синонимичность понятий «устойчивость» и «материя» применительно к «форме» означает: (1) для явлений *вещественного* плана — что «материя-вещество» составляет один из компонентов, или атрибутов (по Гегелю — «определений»), их *формы*; (2) для явлений *невещественного* (духовного, идеального) плана — что «материя-форма» вообще *не есть* «вещество», а есть именно и только указываемая и подчеркиваемая Гегелем *определенность отношения* явления с собой, иначе говоря — *устойчивое тождество его самому себе*. Конечно, такое тождество явления себе еще не есть *вся* форма явления, но *без* этого тождества себе нет самого явления как некоей *единичности*, нет, следовательно, *никакой* формы.

Но не только понятие «формы» (по Гегелю) — также и понятие «содержания» нетривиально соотносится с понятием «вещества (материи)».

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 297.

¹² Там же. С. 298.

О *содержании*, в этой связи, разъясняется следующее: «...нет бесформенного содержания, точно так же как нет бесформенного вещества: отличаются же они (содержание и вещество, или материя) друг от друга тем, что вещество, хотя оно в себе и не лишено формы, однако в своем наличном бытии обнаруживает себя равнодушным к ней; напротив, содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму».¹³ Иначе говоря: вещество (материя) одинаково *проникает собой* и «форму», и «содержание», но в то же время и одинаково *«равнодушно»* к ним обоим; оно *объективно* наличествует в данном явлении, но *само по себе* не есть *ни форма* явления (напротив, должно само обрести форму, чтобы *стать* явлением, а значит — соотнестись с формой как фактор *устойчивой тождественности* явления с собой), — *ни содержание* (которое вообще *не есть* «вещество (материя)»).

«При рассмотрении противоположности между формой и содержанием, — повторяет Гегель свою мысль, — существенно важно не упускать из виду, что содержание не бесформенно, а форма в одно и то же время *и* содержится *в самом содержании*, и представляет собой нечто *внешнее* ему».¹⁴

Далее Гегель говорит об «удвоении формы», но трактует этот вопрос, с нашей современной точки зрения, слишком отвлеченно, или, выражаясь его собственным языком, спекулятивно — в плане «саморефлексии» идеи. Однако в примерах, *иллюстрирующих* отвлеченные логические выкладки, встречаются у него необыкновенно тонкие различия и нюансы, схватывающие некоторую *суть* проблемы.

«Мы находим, — замечает он, — <...> что форма бывает равнодушной к содержанию и его внешнему существованию <...> Возьмем, например, книгу: для ее содержания, конечно, безразлично, написана она или напечатана, переплетена она в картон или в кожу. Но это отнюдь не значит, что (если отвлечься от такой внешней и безразличной формы) само содержание книги бесформенно. Существует, разумеется, достаточно много книг, которые справедливо можно назвать бесформенными также и со стороны их содержания. Но здесь имеется в виду, однако, не отсутствие всякой формы, а лишь отсутствие *надлежащей* формы. <...> Эта надлежащая форма так мало безразлична для содержания, что она, скорее, составляет само это содержание».¹⁵

¹³ Там же. С. 298–299.

¹⁴ Там же. С. 298.

¹⁵ Там же. С. 299.

И тут же следующий пример, прямо относящийся к нашей области: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника как такового служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства».¹⁶ И завершая эту свою мысль, Гегель конкретизирует ее двумя примерами из истории литературы: «Можно сказать об “Илиаде”, что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла; это дает нам всё и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает “Илиаду” “Илиадой”, есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание. Точно так же содержанием “Ромео и Джульетты” является гибель двух любящих вследствие раздора между их семьями; но это еще не бессмертная трагедия Шекспира».¹⁷

Отсюда видно, что содержание — по крайней мере, применительно к произведениям искусства — бывает, по Гегелю, *двоjakим*: внутренним и внешним. *Внутреннее* содержание — это та *смысловая* целесообразность его формы, которая *имманентно* присуща только данному единичному произведению. *Внешнее* его содержание — это *предстоящая* ему действительность, в нем *отражаемая* и тем самым в него *привходящая, превращающаяся* в его *внутреннее* содержание.

Сам Гегель отмечает и этот нюанс, но не в разделе о категориях формы и содержания, тем более не в связи с проблемами искусства, а при анализе категории необходимости. Если предмет мысли полагать *необходимо* сущим, пишет он, то «мы имеем здесь содержание, которое по форме удвоено в самом себе: оно, во-первых, есть содержание предмета, о котором идет речь, и оно, во-вторых, есть содержание разрозненных обстоятельств», которые сначала «являются как что-то положительное и <...> имеют значимость как таковые», но «превращаются <...> в свое отрицательное и становятся, таким образом, содержанием предмета».¹⁸ Иначе говоря: собственное (внутреннее) содержание предмета принимает в себя (в снятом виде) содержание порождающих его обстоятельств (внешнее содержание). Так, согласно Гегелю, *становится* содержание всего сущего — в процессе

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 323.

и в результате (само)возникновения и (само)развития каждого явления (предмета). Если же говорить о вещах, возникающих не самопроизвольно, а вследствие *целесообразной деятельности*, то, указывает Гегель, «здесь в лице цели мы имеем содержание, которое известно уже заранее», ибо «цель есть вообще то, что действует как в себе и для себя определенное, определенное еще до того, как получается результат, так что результат соответствует тому, что было известно и желаемо заранее».¹⁹

Это последнее гегелевское замечание имеет прямое отношение к нашей теме, так как всякое произведение искусства есть, безусловно, результат *целесообразной деятельности* художника-творца (индивидуального или коллективного, как в фольклоре, зодчестве и зрелищных искусствах), — но ни в коем случае не спонтанное явление, возникающее стихийно, независимо от воли и сознания людей. Однако следует сказать, что общие положения гегелевского философского анализа категорий формы и содержания, хотя и сохраняют всё свое принципиальное значение при любой конкретизации проблемы (в том числе и при переводе ее в область теории искусства), все-таки не исчерпывают самой этой проблемы, и во всяком случае оказываются далеко не достаточными для понимания сущности и характера взаимодействия художественной формы и художественного содержания в произведениях искусства.

3

Когда мы говорим о *художественной форме* и *художественном содержании*, мы вольно или невольно подчеркиваем два момента:

во-первых, то, что речь идет о форме и содержании *в границах* именно и только *искусства* ('художественный' в этом случае значит: 'относящийся к области искусства', 'принадлежащий искусству');

во-вторых, то, что речь идет о *специфической* форме и *специфическом* содержании, которыми обладают только произведения искусства и *никакие другие* произведения целесообразной деятельности людей ('художественный' в этом случае значит: 'эстетически своеобразный').

В обоих указанных отношениях *форма* и *содержание* проявляют себя в искусстве (соотносятся друг с другом, взаимно переходят друг

¹⁹ Там же.

в друга) иначе, чем во всех других областях целесообразной человеческой деятельности.²⁰

Вообще целесообразной человеческой деятельностью (не только производственной, экономической, но и интеллектуальной, научно-познавательной) руководят всякого рода *прагматические* цели (личные или общественные), а произведения труда (как физического, так и умственного) *прямо* отвечают некоторому *утилитарному* назначению, т. е. *потребляются*: либо материально — съедаются, изнашиваются, ветшают и т. д., либо — если это знания, концепции, учения — осваиваются технологически или идеологически. В *искусстве* же любые возможные прагматические побуждения к творчеству (успех, слава, материальное вознаграждение и т. п.) лежат *вне содержания* собственно *творческих* усилий и устремлений человека, а *результаты* творчества (произведения искусства) предназначаются отнюдь не для «использования» их в каких бы то ни было *посторонних* самому *искусству* целях, но исключительно для *эстетического восприятия* их и безотносительного к какой бы то ни было практической «пользе» *эстетического наслаждения* ими.²¹ Иначе говоря: *продуктами* художественного творчества, как и во всех других сферах производительной деятельности человека, оказываются *предметы* (*материальные композиции*) — вещественные или акустические, пространственные или временные, статичные или динамические, моносоствбнные или

²⁰ Говоря обо *всех* других областях целесообразной деятельности людей, мы имеем в виду не только то, что каждая из таких областей соотносима с искусством (и противостоит ему) отдельно и особо, но и то, что искусство составляет некий противоположный всем им в совокупности.

²¹ Так называемые *прикладные* цели, руководящие творческим процессом в рамках отдельных *видов* искусства (таких, как декоративно-прикладное искусство, дизайн) либо отдельных *жанров* внутри неприкладных видов искусства (напр., политическая карикатура или плакат в графике, политическая сатира или памфлет в литературе), достигаются — и *в принципе* могут быть достигнуты — только *эстетическими* (художественно-выразительными) средствами, а потому они не являются целями, *посторонними* *искусству*. *Прикладное* назначение одних обеспечивается такими их *предметными свойствами*, которые *сами по себе* не обусловлены никакими собственно художественно-эстетическими задачами, а отвечают именно и исключительно утилитарно-прагматическим целям — действительно *посторонним* *искусству* (в случаях с посудой, мебелью, одеждой); *прикладное* использование других, напротив, *вообще неотделимо* от авторской *художественной воли* и *полностью* ею обусловлено (в случаях карикатур или памфлетов).

многокомпонентные (синтетические), чье *потребление* носит сугубо *духовный, созерцательно-эмоциональный* характер. Говоря еще проще: каждое произведение искусства создается затем (так сказать, «прагматическая» цель), чтобы литературное произведение — *читать*; картину или рисунок — *разглядывать*; музыкальное произведение — *слушать*; спектакль или кинофильм — *смотреть* и *слушать*; т. е. каждым из них — *любоваться* и *наслаждаться*, — разумеется, в меру, с одной стороны, нашего личного интереса, желания и способности к такого рода времяпрепровождению, а с другой стороны, в соответствии с собственными достоинствами самих произведений.

Несомненно, существует специфическая общественная потребность, удовлетворению которой отвечает именно и только искусство как особая отрасль продуктивной творческой деятельности людей. Эта потребность и эта деятельность называются *эстетическими*. Столь же несомненно, что удовлетворение эстетической потребности составляет подлинную *цель* художественной деятельности человека. Более того, согласно гегелевской логике, именно эта целеполагающая «прагматика» художественного творчества и выступает в искусстве — в превращенном (снятом) виде — как его *действительное содержание*. Но парадокс в том, что это *общее* содержание *всего* искусства ни в коем случае не является *художественным* содержанием какого бы то ни было *отдельного* произведения искусства: каждое из них имеет свое собственное — особое и единственное в своем роде — содержание, в котором как раз и заключается уникальная неповторимость данного произведения. Таким образом, целеполагание художественного творчества обращено *вовнутрь* создаваемых произведений искусства, тогда как общественная целесообразность искусства в целом, обращенная *вовне*, не различает в этом монолите его отдельных составляющих — произведений искусства, с их уникальной *ценностной* неповторимостью.

Из этого вытекает вывод принципиальной важности. В предметах утилитарного назначения их форма — по отношению к своему содержанию — *разомкнута* *вовне*, поскольку содержанием таких предметов оказывается та или иная комбинация реальных человеческих потребностей (индивидуальных или коллективных), которым эти предметы должны удовлетворять (и действительно удовлетворяют) как форма. Напротив, в произведениях искусства *художественное* содержание *имманентно* форме каждого, *замкнуто* в ней. Чтобы *воспринять* произведение искусства, а следовательно, *понять* его *художественное* содержание, — нужно *проникнуть* *вовнутрь* произведения, воспринять его как *художественно целесообразную* форму.

Здесь никакие *внешние* (общественно-исторические) условия и обстоятельства, в которых протекает творческий процесс, — даже те, которые прямо или косвенно запечатлеваются в произведениях искусства, — не становятся непосредственно и прямо содержанием этих последних. Они всего лишь *отражаются* в произведениях искусства, т. е. *трансформируются* (каждый раз отдельно и особо) в некое *художественное* содержание — *превращаются* в новую, *духовную* реальность, но ни в коем случае не остаются *эмпирической* реальностью общественных отношений и общественного сознания. Другое дело, что произведения искусства, будучи созданными и обнародованными, сами становятся эмпирической реальностью общественной жизни (каждое в своей собственной индивидуальной целостности и полноте, а вовсе не одним только своим «содержанием»), — но уже как факты *искусства*, и притом лишь в меру своего идейного воздействия на общественное сознание.

В первом случае, как видим, дается *содержание* (назначение предмета), помогающее оценивать предмет как *форму* (степень его соответствия своему назначению); во втором — дается *форма* (произведение искусства как объект восприятия), *содержание* которой (целесообразность) открывается воспринимающему сознанию как *система ее имманентных смыслообразующих значений* (образно-эмоциональных и мировоззренчески-оценочных).

Поэтому в мире потребительской прагматики форма предмета тем полнее отвечает его назначению (совпадает со своим содержанием), чем менее она «затрудняет» пользование предметом, чем менее, следовательно, она замечается пользователем. Напротив, в искусстве художественная форма как раз и должна быть заметной, или, как говорят исследователи, *ощутимой*, должна именно «затруднять» восприятие, задерживать внимание на себе, чтобы превратить *наслаждение собой как формой — в понимание себя как выраженного смысла*.

Имманентная замкнутость художественного содержания в автономных границах художественной формы ведет к тому, что взаимопереход формы в содержание и содержания в форму в произведениях искусства совершается не в виде однократного скачка, а ступенчатым образом — с задержкой на промежуточном уровне перехода, который по отношению к внешней форме произведения является уже содержанием, но по отношению к глубинному содержанию того же произведения остается все еще формой. Такая — *ступенчатая* — структура взаимосвязи между формой и содержанием наблюдается *только в искусстве* и составляет его *специфическое своеобразие*.

Ступеней перехода, собственно, всего три, но наличие промежуточного уровня при переходе формы в содержание (или содержания в форму) *структурно удваивает* оба полярных уровня — и форму, и содержание. Поэтому в произведениях искусства выделяются не просто форма и содержание, но непременно **два уровня формы** и **два уровня содержания**. Это придает как форме, так и содержанию произведений искусства некое особое свойство *художественности*, которое (повторим еще раз) следует понимать прежде всего именно как *свойство*, т. е. вне зависимости от его эстетической полноценности или ущербности в том или ином конкретном произведении.

Уровни *художественной формы* именуется **внешней** и **внутренней** формой; уровни *художественного содержания* — **образным** и **идейным** содержанием.²²

4

Внешняя форма художественного произведения — это не что иное, как **само произведение во всей его целостности и полноте**, но взятое как **объект чувственного восприятия**. Иначе говоря, это то в произведении, что составляет его *материальную пластику* — предметную²³ или акустическую,²⁴ статичную²⁵ или динамическую²⁶ — и что мы воспринимаем зрительно, либо на слух, либо так и этак одновременно.

Однако *чувственно* (зрительно и на слух) человек воспринимает все же не *форму* произведения как таковую, а именно и только *фактуру* тех физических материалов, из которых произведение сформовано, и его внешние *параметры*. Между тем эту пластически сформованную конструкцию нужно еще *осмыслить* в ее *системной* (*функциональной*)

²² Следует заметить, что терминологическое различие «внешней» и «внутренней» формы не вызывает в науке возражений и может считаться общепринятым, но вопрос о терминологическом обозначении художественного содержания и разных его аспектов остается дискуссионным — в силу коренной мировоззренческой разноречивости, свойственной различным теоретическим трактовкам главных проблем эстетики, прежде всего вопроса о сущности и назначении искусства.

²³ В архитектуре, скульптуре, изобразительных и декоративных искусствах, а также в хореографии и пантомиме; кроме того, это зрительный ряд в театральном представлении и кино- видеofilmе.

²⁴ В поэзии и музыке.

²⁵ В архитектуре, скульптуре, изобразительных и декоративных искусствах.

²⁶ В поэзии, музыке, хореографии, театре и кино.

целесообразности, чтобы она стала восприниматься как *форма*, т. е. как нечто *внутренне содержательное*.

Если содержательные значения пластической формы произведения почему-либо оказываются для нас закрытыми, безразличными или невразумительными, то и произведение в целом остается попросту невоспринятым либо воспринятым искаженно, неполно, неточно. А ведь *чувственно* мы получаем не просто какое-то, но *полное* впечатление от произведения, которое, однако, не становится впечатлением *художественным*, поскольку остается для нас *бессодержательным*.

Этот переходный рубеж, когда материальная *пластика* произведения *превращается* в его художественную *форму*, — рубеж, непосредственно *разделяющий* внешнюю форму произведения и выражаемое ею содержание, — с наглядной очевидностью проступает в словесном (поэтическом) искусстве. Здесь (и в тех видах искусства, которые включают языковые тексты в компонентный состав своих произведений) самый материал искусства — язык — уже является носителем значений, т. е. некой содержательной формой, воспринимаемой именно в этом ее качестве *до* и *независимо* от тех *добавочных* значений, которые выражает языковой текст как *поэтическое* произведение. Писатель, собственно, и «работает» с языком в том смысле, что оперирует его *языковыми значениями* — лексическими, этимологическими, образными, грамматическими, интонационными, стилистическими, экспрессивными, имитационными и т. д., лишь изредка и по мере необходимости видоизменяя сами *языковые* формы. Поскольку литературное произведение — это всегда языковой текст, то человек, не владеющий данным языком, уже в силу этого не способен элементарно воспринимать его — прежде всего как языковое *сообщение*, а затем (и вследствие того) как текст *художественный*.

Скажем, для человека, не понимающего по-немецки, безусловно недоступен гётевский «Фауст»,²⁷ но не потому, что это сложное и глубокое поэтическое произведение, а просто потому, что это — произведение на немецком языке. Если тот же человек, предположим, услышит актерскую декламацию из «Фауста», для него все равно окажется непреодолимой грань между *слышимым звучанием* чужой речи и собственным *непониманием* ее, невосприятием ее *содержания* — прежде всего *языкового*, а затем (и в силу этого) также и *художественного*. Единственное, что он воспримет в последнем случае, так это

²⁷ Трагедия в стихах «Фауст» (1 ч. — 1808; 2 ч. — 1831) немецкого поэта И. В. Гёте (1749–1832) — одна из вершин мировой литературы.

интонационную выразительность и эмоциональный накал речевой декламации, которые в своем *конкретном* содержательном наполнении все равно останутся неясными для него.

Напротив, человек, владеющий языком, склонен просто не замечать этой переходной грани от *знака* (текста) к *значению* (сообщаемой текстом информации) — грани, с которой вообще *начинается* восприятие произведения искусства как такового, и не только литературного.

В других видах искусства — в особенности там, где материал, из которого komponуется произведение, сам по себе не несет собственных *смысловых* значений,²⁸ — восприятие содержательных значений внешней формы основывается на разных психофизиологических механизмах и потому протекает по-разному, но *начинается* всегда с того же принципиального момента: с превращения *конструкции* — в *форму*, т. е. с *осознания* произведения как *знаковой системы*, или, говоря иначе, *выраженного смысла*.

Легче, проще — незаметнее для воспринимающего сознания — этот скачкообразный переход от *знака* (*формы*) к *значению* (*содержанию*) происходит в изобразительных искусствах, потому что способность зрительного распознавания предметных форм внешнего мира дана нам как природная способность нашего организма. Причем применительно к произведениям скульптуры, живописи, графики этот навык действует тем более автоматически, чем стилистически «жизнеподобнее» выглядят те или иные художественные решения. Но и в случаях стилистически «условных» решений (вплоть до их демонстративной «беспредметности», «абстрактности») распознавание различного содержания таких изображений (вплоть до вывода об отсутствии такового) происходит на основании и в пределах того же жизненно-реального зрительского опыта.

Совсем иначе обстоит дело в музыке, и понятно почему: музыкальные звучания извлекаются из специально создаваемых инструментов и не идентичны никаким реальным (естественным) звучаниям (даже человеческий голос как музыкальный инструмент — это отнюдь не то же самое, что он же в процессе речевого общения; здесь это — специально поставленный *певческий* голос). Конструктивными

²⁸ Кроме *языка* (в виде ли письменного текста, или живой речи), это *все* другие материалы всех остальных видов искусства. — О понятии *материала* в искусстве, а также о разнице между свойствами конкретных материалов, из которых создаются произведения искусства, и тех *идеальных* материалов, которые ведут к различению *видов* искусства, см. предыдущий раздел настоящей главы.

формами в музыке оказываются темпо-ритмические и ладово-мелодические комбинации музыкальных звучаний, которые воспринимаются как *эмоционально* содержательные. Очевидно, что психофизиологической основой для превращения слухового (музыкального) впечатления в реальность эмоционального (эстетического) переживания является соматический механизм влияния эмоциональных состояний человека на кровеносную и дыхательную системы его организма. Музыка воздействует на человека посредством того же механизма, но, так сказать, в обратном направлении: ее темпо-ритмические, интонационно-мелодические, ладово-гармонические и тембровые формы «настраивают» (подчиняют себе, воздействуют на) механизмы дыхания и кровообращения, провоцируя возникновение соответствующих эмоциональных состояний, которые, не будучи вызванными извне ничем иным, как только музыкальными впечатлениями, вследствие этого и *осознаются* как *музыкально-содержательные*.

Другие механизмы восприятия, качественно отличные от этих, задействованы в искусстве танца, иные — в искусстве пантомимы; сложные комбинации этих и других механизмов действуют в многосоставных искусствах, таких как театр или кино, причем в каждом из разновидностей театрального искусства — вариативно разные.

5

В качестве *внешней формы* художественное произведение представляет собой не что иное, как некий определенный *материальный конструкт*, который поддается всякого рода измерениям, констатациям и характеристикам, количественным и качественным. В свою очередь, все измеримые параметры художественного произведения — а также все композиционные, фактурные, изометрические и ритмические соотношения и соответствия между этими параметрами или их деталями — только тогда и постольку воспринимаются как *содержательные* (т. е. *выражающие смысл*), когда и постольку воспринимаются как *атрибуты внешней формы*.

Совокупность смысловых значений внешней формы составляет в произведениях искусства их **образное**, правильное — **образно-тематическое содержание**.²⁹

²⁹ Традиционное название — *образное* содержание. Мы будем пользоваться принятым ныне уточненным термином, поскольку он предупреждает от выборочного (и зачастую произвольного) отыскивания в *целостном* художественном

Образно-тематическое содержание *непосредственно* выражается произведением как материально-конструктивной формой и наряду с внешней художественной формой является средоточием его *художественности* — тех уникальных ценностно-эстетических свойств, которые индивидуально присущи каждому отдельному произведению искусства.

Поскольку образно-тематическое содержание точно так же *конструируется* художником, как и материальная форма произведения, оно поэтому точно так же *пластично*. Разница в том, что со стороны внешней формы это пластика *материально-фактурная* и *материально-конструктивная*, а со стороны образно-тематического содержания — *мотивно-композиционная* и *мотивно-тематическая*, *мотивно-образная*.

При этом *характер* образности и тематизма в произведении разных видов искусства существенно различен — в зависимости от материальных форм их выражения.

содержании произведения «образов» в каком-нибудь специальном смысле слова (искусствоведческом, литературоведческом и т. д.) и, следовательно, изъятия отсюда «необразных» компонентов как «посторонних» или «чужеродных» ему. Например, в текстах литературных произведений всегда важно (и нужно) видеть наличие или отсутствие форм так называемой *языковой образности* — *тропов* (слов и словосочетаний, употребленных в переносном значении) и *фигур речи* (синтаксических конструкций, повышающих смысловую или эмоциональную выразительность речи); по сравнению с языковыми формами такого рода все другие (отвечающие литературной норме или же нормам иных функциональных стилей языка) следует признать *безобразными*. Но это не значит, что и вообще всё *образное содержание* литературных произведений ограничивается исключительно областью *языковой образности*: *образом* в искусстве слова является всегда и прежде всего само *произведение*, коль скоро хоть какие-нибудь свои смыслы оно выражает *иносказательно*, при этом с помощью *любых литературных*, а не только специфически *языковых* средств... Точно так же нередко в текстах литературных произведений присутствуют сентенциозные высказывания, а то и целые отвлеченные рассуждения на темы политики, религии, философии, эстетики и т. д., принадлежащие либо автору (напр., в романах Филдинга, Теккерея, Чернышевского, Л. Толстого), либо персонажам, одному или нескольким (напр., в романах Сервантеса, Стерна, Гёте, Лермонтова, Гончарова, Достоевского, Горького, Роллана, Т. Манна). Все такого рода высказывания, рассуждения, размышления, речи и проч., бесспорно, являются *прямым заявлением мысли*, а не *иносказанием* («образом» в узком смысле слова), однако они необходимо входят в структуру *художественного* содержания произведений, в которых встречаются, и наравне с прочими — так называемыми «образными» — компонентами этой структуры являются ее неотъемлемой составляющей.

Так, в изобразительных искусствах *образ* — нечто сугубо наглядное, непосредственно запечатлеваемое в линиях и цвете, тогда как *тема* — нечто умопостигаемое.

Например, на полотне А. Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис»³⁰ зритель без всяких затруднений распознаёт *три человеческие фигуры на фоне пейзажа* — основные интегральные образы произведения. Разумеется, это возможно потому, что все *компонентные детали* каждого из них: пол, возраст, позы персонажей, их взаимное расположение, телесный облик, ракурс изображения; особо — черты лица и мимика, выражение глаз, губ; отдельно — предметы реквизита (дудка, лира), драпировки, локальные детали пейзажа и т. д. — всё это тоже распознаётся однозначно и сразу, причем любая деталь — и сама по себе, и во всех тех комбинациях, в которых она способна выступать. Но всё: и персонажи, и фон, и любая деталь тех и другого, и все их значимые сочетания — всё это здесь *образы* в самом конкретном (предметном) и в самом прямом смысле слова. *Тема* же картины подсказывается зрителю художником прежде всего, конечно, ее *названием*. Но и не будь его (или не знай мы его), мы всё равно по совокупности увиденного («образов» в предыдущем смысле) могли бы догадаться, какой *генерализующий мотив* придаст всей этой композиции *тематическое единство* — мотив *совместного музицирования*. Если зритель достаточно сообразителен, то по характеру пейзажа, драпировок, предметов реквизита он может, далее, догадаться, что изображенная сцена должна принадлежать, скорее всего, *эпохе античности*, причем, по-видимому, античности легендарной — *мифологической*. Если, наконец, зритель достаточно компетентен в истории собственно античного искусства и помнит хотя бы самые прославленные

³⁰ Картина А. А. Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831–1834, ГТГ) написана на тему из античной мифологии: Аполлон — бог покровитель искусств; Гиацинт и Кипарис — двое его любимцев, с каждым из которых связана легенда о происхождении соответствующих цветка и дерева. А. Иванов не использует каких-либо сюжетных мотивов, восходящих к этим легендам; более того, он самостоятельно и совершенно независимо от легенд разрабатывает характеристику обоих персонажей из окружения Аполлона, придавая одному облик ребенка, другому — подростка, тогда как в мифах повествуется о «юношах». Своеобразная «бессюжетность» ивановской трактовки темы превращает его картину в произведение уникального жанрового звучания, в один из поздних (вершинных и в то же время «потолочных», исчерпывающих ресурсы жанра в пределах «академической» стилистики) шедевров, завершающих классическую традицию «антикизированной» («мифологической») живописи.

из выдающихся его памятников, то в повороте головы, чертах лица, общем ракурсе изображения центральной мужской фигуры в группе он безошибочно узнбет *прототип*, послуживший художнику моделью для этого персонажа, — всемирно известную статую Аполлона Бельведерского.³¹ После этого для него не составит труда догадаться (или навести справки) об *именах* остальных персонажей. И хотя мальчик и подросток, изображенные на картине, весьма далеки от своих мифологических прототипов, но их больше не с кем идентифицировать... Таким образом, внимательный зритель способен вполне самостоятельно постигнуть *тему* данного живописного полотна в той степени конкретности, какую имел в виду автор.

Рассмотренный пример показывает, насколько *умопостигаемой* может оказываться *тема* в произведениях изобразительного искусства. Однако, при всей «умозрительности», *изобразительный* тематизм ни в коем случае нельзя считать *отвлеченным* — оторванным от *образности* конкретного произведения, так сказать, *привносимым* в него из области наших умозрений, а не *выражаемым* этой образностью.

Кроме того, рассмотренный пример показателен еще и в том отношении, что демонстрирует зависимость *уровня дистанцирования* воплощаемой изобразительными средствами *темы* от *предметно изображенного*. В исторической, мифологической, религиозной, батальной, жанровой (бытовой) живописи, в иллюстративной (не только книжной, но и станковой) графике и т. п. это несопадение одного с другим, *движение от* одного *к* другому обязательны и ощутимы. Гораздо более «размытой» и «короткой» эта дистанция оказывается в живописи пейзажной, причем отчетливее в пейзажах-картинах и неуловимее в пейзажных этюдах (где схватываемый «образ», или «мотив», идентичны «теме»). И принципиально неразличимы «образ» и «тема» во всех разновидностях натюрморта.

Напротив, в музыке *тема* — это всегда конкретный мелодический звукоряд, тогда как *образ* — нечто бесконтурное, хотя и эмоционально конкретное; иначе говоря, *образ* и *тема* здесь диаметрально меняются местами по сравнению с тем, как их соотношение выглядит в изобразительном искусстве.

Даже само понятие «образа» имеет в музыке метафорический смысл, поскольку здесь только *имитацию* некоторых реальных звучаний

³¹ Так называется мраморная римская копия не сохранившегося бронзового древнегреческого оригинала, датируемого 2-й половиной IV в. до н. э.; хранится в Бельведерском дворце Ватикана, откуда ее название.

(щебетание птиц, голос кукушки, рык льва, удары грома во время грозы, завывание ветра, шелест листвы и т. п.), воссоздаваемых с помощью музыкальных инструментов, можно в прямом смысле слова называть *образами*, но это составляет весьма периферийную сферу музыкального выражения. Главная же область смысловых значений всех без исключения музыкальных форм — это *беспредметный мир эмоциональных состояний* человека, которые сами по себе отнюдь не проявляются в каких бы то ни было звучаниях.

Не случайно в музыковедческих анализах термином «образ» почти не пользуются. Его точным аналогом — сравнительно с изобразительными искусствами — является понятие *темы*. Именно оно применительно к музыке конкретно и неметафорично, поскольку это всегда некий мелодический звукоряд, зачастую далее неделимый (например, начальная тема 5-й симфонии Бетховена — «тема судьбы», состоящая из четырех нот,³² или популярная со времен Шумана и Листа тема ВАСН — *имя* композитора Иоганна Себастьяна Баха, которое *читается* как буквенное обозначение нот: си-бемоль — ля — до — си³³). Музыкальной темой может быть, конечно, и полноценная

³² Л. ван Бетховен (1770—1827) — немецкий композитор, один из величайших композиторов мира. Симфония № 5 до минор завершена им в 1808 г. Словами: «Так судьба стучится в дверь» — определил образный смысл начальной темы этой симфонии сам композитор.

³³ И. С. Бах (1685—1750) — немецкий композитор, органист и клавесинист, один из величайших музыкальных гениев мира, глубокий новатор в области инструментальной, оркестровой и кантатно-ораториальной музыки. В его творчестве энциклопедически полно представлены все музыкальные жанры, существовавшие к тому времени (за исключением оперы), и многим из них именно он придал высшую степень художественной зрелости, многие преобразовал так, что они обрели новую жизнь. В истории музыкального искусства творчество Баха стало вершиной полифонического стиля. Однако при жизни Бах был известен главным образом на родине и только как виртуоз-органист и клавесинист, его композиторское творчество оставалось неизданным, а после его смерти вообще забытым. Известность, признание, слава пришли к Баху спустя столетие — в эпоху романтизма, когда в 1829 г. в Берлине, по инициативе и под руководством Ф. Мендельсона-Бартольди (1809—1847), прозвучала оратория «Страсти по Матфею» (1729); затем, в 1850 г., в Лейпциге, было основано Баховское общество, провозгласившее своей задачей изучение и издание сочинений композитора. Одним из инициаторов его создания был Р. Шуман (1810—1856), один из крупнейших немецких композиторов-романтиков и замечательный музыкальный критик. На тему ВАСН Шуман создал три органные фуги (1846). Ф. Лист (1811—1886) —

мелодия, т. е. тема, обладающая художественной выразительностью и законченностью, закругленностью (например, в инструментальных и оркестровых вариационных циклах; еще обязательно — в вокальной музыке), но в особо сложных композиционных формах (например, полифонических — многоголосных, таких как fuga) или сложно разработанных жанровых формах (таких, как сонатное аллегро, увертюра, симфония, симфоническая поэма, инструментальный концерт и т. д.) темы не могут, да и не должны быть слишком распространенными, развернутыми, мелодически закругленными, ибо им предстоит многообразно трансформироваться и сочетаться друг с другом, а для этого от них требуется известная компактность.

Слушатель не может опереться при распознавании специфически *музыкального* тематизма на свой, так сказать, житейский опыт, потому что музыкальные звучания не имеют *прямых* аналогов себе в окружающем реальном мире: человек должен *научиться слушать* музыку — как говорится, «натренировать» ухо, — чтобы стать способным улавливать непосредственно на слух музыкальные темы в любом данном произведении, распознавать их, при всех их видоизменениях, в качестве, так сказать, «строительных кирпичиков», из которых складывается конкретная музыкальная композиция.

Зато *образ* в музыке — это ни в коем случае не *тема* сама по себе. *Мелодия* — т. е. тема особого эстетического качества — *это образ*, а просто тема, любая тема — еще не образ. *Образный смысл* в музыке получает только тема, подвергающаяся музыкальной *разработке*, т. е. *тема-инвариант* (и лишь в силу этого также отдельные ее наличные варианты). И далее значение *образа* в контексте музыкального произведения обретают всевозможные более крупные *тематические комплексы* — вплоть до *произведения как единого и целостного образа*.

Особо следует подчеркнуть при этом, что *образное содержание музыки в принципе не поддается адекватному словесному формулированию*. Всякого рода словесные формулировки, касающиеся образности того

выдающийся венгерский композитор и прославленный писанин-виртуоз, один из крупнейших деятелей европейского музыкального романтизма, его «Фантазия и fuga на тему ВАСН» (1862) создана в фортепианной и органной транскрипциях. Названные сочинения Листа и Шумана, а позднее — органная «Фантазия и fuga на тему ВАСН» немецкого композитора Макса Регера (1873—1916) были отголоском того восторженного, единственного в своем роде пиетета, которым романтики — первооткрыватели творчества Баха окружили его имя.

или иного конкретного музыкального произведения, описывают лишь *интерпретационное истолкование* его содержания, но не самоё это содержание, поскольку только произведение является *действительным носителем* собственных образных смыслов.

В противоположность рассмотренным выше «крайним» типам взаимоотношений между темой и образом в произведениях изобразительного искусства и в музыке, *образ* и *тема* в произведениях литературы оказываются *функционально равнозначными*. Те и другие одинаково обнаруживаются как на уровне элементарных языковых значений поэтического текста, так и на интегральном уровне художественно-содержательных значений целого произведения.

Дело в том, что в самом языке имеются *особые формы образности* — так называемые *тропы*. Это слова (реже словосочетания), употребленные в переносном значении. Слова и словосочетания, употребленные в своих прямых значениях, являются — в языковом плане — *безобразными*. Между тем, и те и другие лексические компоненты речи одинаково могут выступать в художественном тексте в качестве *мотивов* — минимальных тематических или образных смысловых единиц, участвующих в построении образно-тематического содержания произведения. Подчеркнем: и слова-«образы», и слова-«необразы» *могут* становиться мотивами, но могут и не становиться ими, а лишь участвовать — как значимые компоненты языка — в *разработке* тех или иных мотивов, в *построении* сложных образных либо тематических смысловых комплексов произведения. Иначе говоря, слово-*троп* и слово-*нетроп* — это компоненты текста-*формы*, а слово-*троп-мотив* и слово-*нетроп-мотив* — это уже компоненты текста-*содержания*.

Например. Стихотворение Пушкина «19 октября» (1825) открывается следующим пейзажным описанием:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за грань окрестных гор...

Курсивом мы выделили слова-*тропы*. ‘Роняет’, ‘сребрит’, ‘проглянет’, ‘скроется’ — *метафоры одушевления*³⁴ (одушевляются последовательно лес, мороз, день). ‘Убор’ — просто *метафора* (значение:

³⁴ *Метафора* (греч.: «перенесение») — перенос значения слова *по сходству*. *Метафора одушевления* — особая разновидность метафоры, когда *признак* переноса подразумевает или указывает на сходство с чем-то, что свойственно

‘нарядная одежда, украшения’). ‘Увянувшее’ — *метонимия*³⁵ (вянет не поле, а растения на нем). Слова ‘лес’, ‘багряный’, ‘мороз’, ‘поле’, ‘день’, ‘окрестный’, ‘горы’ — не являются в данном тексте тропами, потому что употреблены в своих прямых словарных значениях. Слово ‘поневоле’, тоже не будучи тропом по значению, выступает, однако, в роли *эпитета*³⁶ при глаголе ‘проглянет’ и, следовательно, контекстуально составляет вместе с ним единую *метафору одушевления*. Слово ‘грань’ несколько иначе обыгрывается здесь поэтом: в этом

только живому. Указание на «сходство» как на характерное именно для метафоры основание переноса восходит еще к Аристотелю. Это всегда некий признак, который — по впечатлению говорящего — является сходным у того, о чем говорится, с тем, чему он на самом деле принадлежит. Так, выражение: ‘мороз *свербит* поле’ — означает: ‘поле *сверкает* инеем»; между тем серебро и иней — не имеют ничего общего друг с другом, в том числе даже и *сверкают* они по-разному; но какому-нибудь *говорящему* сверкание инея может *напомнить* блеск серебра, и тогда он вправе (как это и делает Пушкин) «переименовать» ‘иней’ — в ‘серебро’. Добавим, что у Пушкина слово ‘свербит’ является *двойной* метафорой: 1) *простой*: ‘иней’ = ‘серебро’ — по сходству сверкания; 2) *метафорой одушевления*: ‘мороз’ выступает не просто причиной ‘серебрения’, но и ‘серебряных дел мастером», действующим лицом.

³⁵ *Метонимия* (греч.: «переименование») — перенос значения слова *по смежности* (такое обозначение *признака* переноса тоже восходит к Аристотелю): между *называемым* и *переименовываемым* существует какая-нибудь *объективная связь*.

³⁶ *Эпитет* (греч.: «приложенный») — «называемый признак, сопутствующий какому-нибудь слову» (ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. *Стилистика*. Л., 1983. С. 195). Обычно имеет форму определения, чаще всего простого грамматического (прилагательное или причастие при существительном; существительное-приложение при существительном; но также: качественное наречие при глаголе; сказуемое — краткое прилагательное при существительном, реже при местоимении-подлежащем). Эпитетами не являются лишь так называемые *логические определения*: слова, указывающие признак *для выделения предмета или явления из ряда однородных*, не обладающих данным признаком (‘деревянный’ дом — в отличие от ‘каменных’, ‘кирпичных’, ‘блочных’ и т. д.). Во всех остальных случаях определения-эпитеты указывают *признак, который сам выделяется из массы прочих признаков данного предмета или явления*. В зависимости от речевого контекста слова-эпитеты могут быть употреблены в *прямых* или *переносных* (метафорических, метонимических) значениях, могут служить *описанию* либо *характеристике* предмета (явления, лица), а могут выражать *отношение* (оценочное или эмоциональное) говорящего к предмету (явлению, лицу). В связи с этим в науке (и справочной литературе) существует большой разницей в классификациях эпитетов по типам, разрядам и разновидностям.

слове, благодаря словосочетанию, в котором оно участвует («грань... гор»), контекстуально проявляется *корневое* (этимологическое) значение: 'грань' — 'граница' — 'контур', — а это, заметим, еще один прием создания *языкового* образа.

Однако ни одно слово этого пушкинского четверостишия не является самостоятельным *мотивом*: они все вместе лишь *разрабатывают* мотив, который *словесно* обозначен раньше этого, в названии стихотворения — «19 октября». Картина *осени*, рисуемая здесь, и есть развертка тематического мотива названия.

Однако если посмотреть на само это название как на *целостный начальный мотив* стихотворения, то окажется, что он внутренне разноречив. По составу (структурно) это *словосочетание* (т. е. нечто сборное, разложимое на отдельные лексические единицы); но по значению это *нерасчлененная* смысловая единица — *дата*, которая, в свою очередь, указывает на некое *событие* как на *сквозную тему* всего произведения. Таким образом, *мотив названия* — это отнюдь не «октябрь» (*слово-мотив* в названии), и даже не «осень» (*метонимическое* расширение мотива «октября»), но нечто *словесно не формулируемое* — «лицейская годовщина». Подразумеваемое событие *эмблематически* замещено его точной датой (еще одна разновидность *метонимии*) — и название-мотив оказывается *мотивом-образом*. Какую при этом *разработку* этой темы предложит автор, читателю не дано предвидеть заранее — тем самым художественный масштаб заявляемой темы предельно универсализуется. Вероятность разработки собственно *пейзажной* темы (октябрь — *осень*) также присутствует, но где-то совсем *на периферии* образных значений главной темы.

Возвращаясь к цитированному началу пушкинского стихотворения, можно, далее, заметить, что рисуемая здесь *картина* осени — это, конечно, *образ*, но опять-таки не *мотив*. Это образ, *мозаически* складывающийся из последовательного накопления (линейной развертки) отдельных *мотивов-слов* (как *образных*, так и *безобразных*). В свою очередь, этот — первый в тексте стихотворения — локальный *образ* получает значение частной поэтической *темы*, поскольку *композиционно* — открывает собой разработку всех главных тематических линий произведения, а *содержательно* — вписывается в структуру образа *лирического героя*, мотивируя настроения и эмоциональные порывы последнего, связанные и с его индивидуальным переживанием *осени* вообще, и с обостренным чувством своего тоскливого *одиночества* — вследствие вынужденного *затворничества*, *лицейских воспоминаний* и восторженно-возвышенного чувства к *друзьям*...

Как видим, мотивы, участвующие в разработке художественного содержания литературного произведения, могут быть *элементарными* (функционально однозначными), оставаясь при этом либо *образными*, либо *безобразными*; а могут быть *тематическими* (подлежащими развертке), оставаясь при этом в свою очередь либо только тематическими — когда указывают на *макротему* (структурный компонент *тематической композиции* произведения), либо образно-тематическими — когда указывают на *макрообраз* (структурный компонент *образной системы* произведения). Особо важные мотивы обычно *полифункциональны*, т. е. могут выражать несколько разных смыслов и выполнять несколько разных задач.

6

Образно-тематическое содержание отнюдь не является в произведениях искусства их *конечным* содержанием — это всего лишь **изобразительный**, или **предметно-информативный** содержательный план. Он сам, в свою очередь, **служит способом выражения неких глубинных смысловых значений произведения**, а именно **его концептуально-мировоззренческого, оценочно-идеологического содержания**. В ступенчатой структуре *перехода* художественной формы в художественное содержание образно-тематическое наполнение произведения есть тот *промежуточный* уровень, который лишь *по отношению к внешней форме* — выступает как *содержание*, но *по отношению к актуальному мировоззренческо-идеологическому содержанию* произведения — оказывается его *целесообразной формой*, которую, в отличие от *внешней* формы произведения, принято называть **внутренней формой**.³⁷

Если *образно-тематическое* содержание произведения искусства *иллюзорно* — сочинено, сфантазировано, вымышлено художником, то *актуально-мировоззренческое* его содержание *достоверно* — является *фактом общественно-идеологической реальности* своего времени,

³⁷ Понятие *внутренней формы* восходит, как мы ранее видели, к Гегелю, но в эстетике оно утвердилось благодаря *лингвистической* теории «внутренней формы слова», которую разработал выдающийся русский филолог А. А. Потебня (1835–1891) в своем главном труде по лингвистике «Мысль и язык» (1862). См.: ПОТЕБНЯ А. А. *Слово и миф* / Сост., подг. текста и примеч. А. Л. Топоркова. М., 1989; в особенности глава VII: Язык чувства и язык мысли (Там же. С. 88–105); а также примеч. комментатора к с. 97 (Там же. С. 589–590).

поскольку выражает *индивидуально-личную* и в то же время *типизированную, общественно-репрезентативную авторскую позицию* по отношению к окружающей действительности, причем в ее множественных аспектах и ракурсах — бытовых, социальных, национальных, психологических, политических, религиозных, философских и т. д.

При этом нельзя думать, что только внешняя форма и образно-тематическое содержание (внутренняя форма) произведения искусства обладают (в той или иной степени) свойствами художественности и замкнуты в границах произведения, а его идеологически-мировоззренческий смысл (идейно-оценочное содержание) выходит за эти границы и напрямую сопрягается с идеологическими реалиями своего и последующих времен; иначе говоря — что оно (идейно-оценочное содержание художественного произведения) относится к области тех мировоззренческих универсалий, носителем которых является непосредственно сам художник — как человек, гражданин, мыслитель, и что они лишь присутствуют, так сказать проявляются, в его произведении.

В действительности всё гораздо сложнее. Мировоззрение художника как фактор, *объективно определяющий* его творческие устремления и свершения, конечно, существует *до* них и (в этом смысле) *независимо* от них. Но то же самое мировоззрение, будучи *выраженным* в произведении художника, во-первых, *конкретизировано* в нем; во-вторых, *скорректировано* в процессе творческого акта, и не только применительно к индивидуальным идейным задачам произведения, но и по существу — поскольку само пребывает в состоянии эволюционного движения; наконец, в-третьих (и главное), выражено здесь в формах, *не переводимых* (по крайней мере, в адекватном смысловом объеме) на язык *словесных* (понятийно-однозначных) *формулировок*.

Поэтому *содержательные значения внутренней формы* в каждом произведении искусства точно так же *имманентны* произведению, как и сама эта форма, и составляют в нем особую область его *художественного содержания*, которое не может быть *отчуждено* от произведения (или извлечено из него) как нечто *безразличное* ему. Поэтому же особо деликатный характер имеет вопрос о *терминологическом* обозначении этого — конечного, глубинного, реально-мировоззренческого — *содержательного уровня* в произведениях искусства.

Традиционно (в критике, публицистике, академической науке) этот содержательный план произведений искусства назывался (и называется) *идейным* содержанием. Однако в современной эстетике

чаще используется уточненный термин — **идейно-эмоциональное содержание**,³⁸ который хорош тем, что позволяет избегать вольных или невольных упрощений в истолковании самого феномена *художественной идейности*.

Ведь понятие «идеи» неизбежно вызывает представление о принадлежности того, что обозначается этим словом, к области *рационального сознания*, следовательно — о возможности, а то и обязательности непременно *словесного* формулирования идеи. Идея и вправду есть нечто *отчетливо мыслимое* и потому обычно выглядит как *отвлеченное* (общее) *высказывание* — но *искусство* составляет в этом отклонение характерное.

Во-первых, *идеи, высказываемые словесно*, вообще присутствуют в искусстве неповсеместно — лишь в некоторых *видовых* художественных формах, но никак не во всех, а именно только в *литературе* и тех видах искусства, которые включают словесные (речевые) тексты в свой компонентный состав. Во-вторых, даже и здесь *словесно* выраженные идеи отнюдь не исчерпывают ни *идейного содержания* произведения в целом, ни даже *своих собственных* концептуально-мировоззренческих смыслов в контексте данного произведения — поскольку такого рода высказывания, сколь бы ни были сами по себе идеологически полноценны, ни в коем случае не охватывают той *целостной идеи*, которая *выражается всем произведением искусства*.

Действительно, в структуре литературного произведения (в иерархии переходов поэтической формы в поэтическое содержание) идейно акцентированные высказывания являются разноплановыми *конструктивными компонентами* его художественно значимой *формы*: с одной стороны — *внешней* (поскольку представляют собой отдельные фрагменты *текста*), с другой стороны — *внутренней* (поскольку представляют собой фрагменты *образно-тематического состава* произведения). В структуру же собственно *идейного содержания* произведения они включаются отнюдь *не сами по себе* — не как идейные значения, но *опосредованно* — как *носители* этих значений, причем значений всегда *контекстуально обусловленных*, а не обособленно выраженных только данным высказыванием.³⁹ Собственное идейное содержание высказывания как такового и его идейно-художественное

³⁸ Обоснование термина см.: ГОРАНОВ К. *Содержание и форма в искусстве*. М., 1962. С. 130–145.

³⁹ Ср.: «...художественная идея не исчерпывается политическими, моральными и другими идеями, хотя она включает и “несет” их в себе» (Там же. С. 141).

содержание в контексте произведения как целого — несопоставимы между собой ни по объему, ни по смыслу, и различие между ними требует зачастую весьма глубокого анализа, чтобы быть выявленным. Но такое различие всегда важно делать и всегда обязательно иметь в виду.

Между тем именно применительно к художественной литературе — вследствие то ли теоретической неосмотрительности, то ли прямолинейности мышления — сплошь и рядом допускается *отождествление* присутствующих в тексте произведения *идеологем* (открытых высказываний идейно-оценочного порядка) с так называемой *авторской идеей*.

Иногда этого рода отождествления кажутся правомерными — когда контекст произведения позволяет считать содержание такого текстового фрагмента совпадающим с основным содержанием реальной мировоззренческой позиции автора. Например, так обстоит дело в лирической поэзии, особенно медитативной.⁴⁰

Действительно, скажем, лермонтовская «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье...», 1839), с ее публицистически открытым лирическим пафосом и пусть пессимистически мрачным, но личностно исповедальным авторским самоосуждением, звучит как *прямое идейное высказывание самого поэта*, причем это тождество автора и его лирического героя в данном случае воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Однако же, подчеркнем: это так *в данном случае*, поскольку такова *авторская творческая установка* и поскольку контекстуальное смысловое расширение значений отдельных локальных высказываний поэта — лирического героя ведет лишь к *усилению* их смысловой экспрессии, но не к их содержательной трансформации. Это, следовательно, особенность *данного* лирического текста, а не лирики как таковой (хотя бы и только медитативной).

Возьмем другой пример — медитативную философско-публицистическую миниатюру позднего Тютчева (1866):

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная статья —
В Россию можно только верить.

⁴⁰ *Медитативная лирика* (лат.: «размышление») — «жанр лирической поэзии, передающий раздумья поэта о тех или иных жизненных вопросах...» (*Словарь литературоведческих терминов* / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 204).

Первый и последний стихи отсюда довольно часто цитируется (к месту или не к месту) как некая *самодостаточная сентенция* о России (особенно в последнее время, когда судьба России, отношение к России приобрели в нашем обществе острую актуальность). При этом ощутимо комплиментарный авторский тон цитируемых стихов часто ведет к пародийно-юмористическому, а то и пародийно-глумливому применению цитаты.

Между тем что значит *само по себе* заявление: «Умом Россию не понять... В Россию можно только верить»? Слово ‘ум’ здесь употребляется в одном из своих словарных значений: ‘рассудок, рациональное сознание’. Всё высказывание, таким образом, словно бы демонстративно выражает абстрактную антитезу «ума» и «веры» — так сказать, *рационального* и *иррационального* подходов к осмыслению феномена России. И это, конечно, весьма далеко от подлинного содержания тютчевской мысли.

Если сообразить *контекст* всего *четверостишия* (которое при цитировании *усекается* до двух обрамляющих стихов), то нельзя не увидеть следующее.

Крайние стихи — *вне* целостного контекста — действительно заявляют антитезу «ума» и «веры». Более того, как *словесно-понятийная* антитеза, она играет в стихотворении роль его *базовой* смысловой структуры. Но в контексте *полного* четверостишия она отнюдь не означает нелепой идеи об «иррациональности» России, идеи, которая вольно или невольно *приписывается* поэту, коль скоро игнорируется *настоящий* смысл данного поэтического высказывания.

Между тем нетрудно увидеть, что у Тютчева заявлены не одна, а *две* антитезы. Вторая — в средних стихах четверостишия: «...Аршином общим не измерить: У ней особенная стать...» Что касается этой, второй антитезы, то она существенно отличается от первой: здесь противоположность понятий «общее» и «особенное» слишком *логически отвлеченна*, а противоположность понятий «аршин» и «стать» — слишком *алогична*, чтобы *порознь* иметь хоть какой-нибудь художественный смысл. Значение антитезы получают, следовательно, только сами *словосочетания* ‘аршином общим’ и ‘особенная стать’, в которых соотносительные между собой эпитеты (‘общим’, ‘особенная’), соединяясь с несоотносительными между собой определяемыми словами (‘аршином’, ‘стать’), превращаются в некие особые *понятия*, сохраняющие, однако, *образную* природу, поскольку соответствуют нескольким (и разным) *отсутствующим в тексте* лексическим аналогам. Эти-то — иносказательные — их значения и составляют в стихотворении

главную идейную антитезу, которая словесно как раз не выражена (точнее — невыражена), но в которой одной сосредоточен авторский проблемный смысл всего произведения.

В самом деле, если «особенная статья» принадлежит России, то кому не дано «понять» ее своим «умом»? И чей «общий аршин» неприменим к ее «статье»? Очевидно, антиподом России выступает Некто (или Нечто), кто (или что) соразмерен России геополитически и сомасштабен ей по духу. Это ему — историческому недругу России — принадлежат характеристики-атрибуты, на которые указывает поэт как на сущностные его приметы-свойства: «ум» (*гордыня ума*) — в противоположность «вере» (*смирению духа*); «общий (один для всех и в этом смысле отвлеченный, безличный и обезличивающий, а значит, и единственный — только свой собственный) аршин» — в противоположность «особенной статье» России (*недоступной пониманию этого претендента на мировую «всеобщность»*). Ясно, что это — Запад, и конечно же, подразумеваемая Тютчевым (и главная в контексте четверостишия) антитеза имеет в виду мировоззренчески и политически судьбоносное тысячелетнее противостояние России — Западу и Запада — России. Так что смысл даже только цитируемой тютчевской сентенции (первого и последнего стихов четверостишия) отнюдь не сводится к абстрактной антитезе «ума» и «веры». Поэт на самом деле говорит о невозможности понимания России с позиций западного «ума», кичливо утверждающего себя в качестве «общего аршина» для всех иностранных народов. Но этот «ум» особенно враждебен именно России, потому что она одна в мире и способна, и готова понимать и уважать «особенную статью» всех и каждого, в том числе и народов разноплеменного Запада...

В еще более глубоком смысловом подтексте стихотворения содержится уже вовсе невинная и неприемлемая для Запада (потому что напроочь чуждая и онтологически враждебная ему — носителю и крестоносцу католико-протестантского индивидуалистического «христианства») идея православно-христианской укорененности России — именно в этом и состоит, по Тютчеву, ее «особенная статья»: в Россию можно только верить, потому что она сама крепка (*держится в мире и в истории*) своей правой верой; «верить в Россию», следовательно, доступно вообще только православно верующим, т. е. русским по духу людям. А им поэт напоминает, что стоять в вере во Христа — значит верить и в Россию; людей же, настроенных прозападнически (хоть бы и русских по рождению), он предупреждает от непонимания (а значит, и неприятия) России, от безумной (читай: безбожной, антихристианской, сатанинской) вражды к ней...

Таким образом, тютчевская оскопленная сентенция: «Умом Россию не понять <...> В Россию можно только верить» — означает вовсе не то, что Россия якобы вообще *не поддается* пониманию, поскольку-де *иррациональна* по своей сути, но то, что *вера в нее* составляет необходимое условие ее понимания...⁴¹

Рассмотренный пример, как представляется, достаточно убедительно показывает, насколько *идея художественно выраженная* нетождественна *идеи словесно сформулированной*. Между тем поучительными, а то и курьезными примерами подобных отождествлений буквально пестрит история художественной критики и литературоведения (академического и в особенности «школьного»). А всё дело в том, что применительно к литературе всегда выглядит более или менее заманчиво *напрямую* приписать автору «мысль», в виде цитаты изъятую из его произведения, тогда как всякая попытка такого рода всегда является более или менее натяжкой, ибо в многосложном *образно-смысловом* контексте поэтического произведения *художественная* функция любой сформулированной «мысли» бесконечно богаче ее *изолированного* содержания.

К числу показательных примеров такого рода можно отнести хорошо известный факт превращения в «девиз и лозунг» афористической сентенции одного из героев пьесы М. Горького «На дне» (1902): «Человек — это звучит гордо!» (сентенцию вынесли на транспаранты не раньше конца 1920-х, а скорее всего в 1930-х годах, уже после смерти писателя). В пьесе эти слова произносит *краснобайствующий алкоголик* Сатин — уже после финальной катастрофы III действия и исчезновения странника Луки, о котором он как раз и вспоминает здесь и чью *сострадательную* позицию по отношению к «слабому человеку» *оспаривает* в этом своем отчасти косноязычном, отчасти патетическом монологе. В устах Сатина эта «горьковская» сентенция имеет ярко выраженный *нищиеанский* смысл! К тому же Сатин, бормочущий о «Наполеоне... Магомете...», заставляет вспомнить об *идейном убийце*

⁴¹ Как видим, тютчевскую *мысль* — после того как мы ее осознали в авторской форме ее выражения — вполне возможно формулировать и «рационально», т. е. уже необязательно тютчевскими *словами*, лишь бы *наше* словесное выражение *его* мысли отвечало ее действительному содержанию... Однако, как ни близко *сказанное нами по-своему* будет совпадать с *подлинной мыслью поэта*, оно никогда не будет — даже и по смыслу! — *тождественно* ей. Сочини мы хоть целый *трактат*, мы не скажем *именно* того, *только* того и *всего* того, что так ёмко сказалось в *четверостишии* поэта.

Достоевского Раскольникове — и автор, тем самым, вводит в подтекст своей философской драмы весь *православно-полюемический антииндивидуалистический* идеологический контекст великого романа, принадлежащего перу обличителя и критика русского «гордого человека»!.. Конечно, Горький, пожалуй, относился к *идеалу* «гордого человека» не совсем так, как Достоевский (и даже, может быть, совсем не так!), однако же его понимание этого идеала наверняка не сводилось к сатинской сентенции. *Художник* мыслит *бесконечно богаче* «мыслителя» — и именно тогда, когда тот и другой совмещаются в одном лице.⁴²

Все это происходит потому, что **идейное содержание художественного произведения** — это не совокупность (сколь угодно полная) *высказываемых* в нем или *подразумеваемых* (иносказательно выражаемых, образно формулируемых) идейных положений, но **вся совокупность оценочных значений его внутренней и внешней формы.**

7

В связи с этим следует вернуться к вопросу о *характере взаимозависимости* тех *трех ступеней перехода* формы в содержание в произведениях искусства, которые до сих пор рассматривались порознь.

Наличие *промежуточной* ступени перехода (когда образно-тематическое содержание произведения оказывается в свою очередь его внутренней формой, выражающей авторскую концептуально-мировоззренческую оценку окружающей действительности) способно внушать ложное представление, будто существует некая *последовательность* перехода, а именно: *сначала* — переход внешней формы в образно-тематическое содержание; *потом* — переход уже этого содержания (ставшего тем самым внутренней формой) в содержание идейно-эмоциональное. Ложная иллюзия, возникающая вследствие раздельного *теоретического рассмотрения* этих *качественно различных*

⁴² В науке существуют убедительные аналитические и конкретно-исторические исследования по проблеме художественно-контекстуального функционирования рационально-логического слова в литературе. См., например: ВЕТЛОВСКАЯ В. Е. *Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. Л., 1976. С. 52–142 (глава «Отношение автора к словам героя»); РУДЕНКО Ю. К. *Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод*. Л., 1979. С. 39–60 (глава «Художественный смысл оценочных определений героев»).

фаз перехода, состоит в том, что обе фазы мыслятся также и как *разномоментные* — последовательно *сменяющие* друг друга, а значит, и *самодостаточные* порознь друг от друга. Это неверно.

Хотя внешняя и внутренняя форма художественного произведения *между собой* соотносятся по *противоположности* — как «форма» и «содержание», они *в совокупности* составляют некую **целостную художественную форму**, которая не только придает каждому отдельному произведению искусства неповторимую, ему одному свойственную *эстетическую ценность*, но и заключает в себе некое **целостное оценочно-мировоззренческое содержание** — *неисчерпаемо богатое* и притом принципиально *не переводимое* на язык рациональных (понятийно-логических) умозаключений.

Внешняя художественная форма является в произведении искусства *единственной непосредственно данной* (и потому непосредственно созерцаемой) *формой целого*, а не одного только образно-тематического содержания произведения. Ее выразительные возможности ведут к возникновению в произведении *двух* существенно разных художественно-содержательных составов. Образно-тематическое содержание — лишь один из них. Второй — это те *эмоционально-оценочные* впечатления и переживания, которые вызываются собственно *материальной* пластикой произведения — всеми его объемно-пространственными, линейно-колористическими, цвето-световыми, композиционно-ритмическими, эвфоническими-речевыми, темпометрическими, музыкально-тембральными, ладово-мелодическими, статуарно-кинетическими и прочими *фактурно-конструктивными* свойствами и характеристиками.

Если в построении *оценочно-идеологических* значений произведения внешняя форма участвует *опосредованно* — *через* внутреннюю форму, то в построении его *эмоционально-оценочного* содержания она участвует *непосредственно* — *минуя* внутреннюю форму. Ее *эмоционально-заразительная* активность отнюдь не только «сопровождает» или «окрашивает собой» образно-тематический содержательный состав произведения, но оказывает на человека, воспринимающего произведение, особое — *независимое от образной пластики* (и часто вступающее с нею в сложные контрапунктические отношения) — *ориентационно-оценочное воздействие*, которое *напрямую* входит в состав идейно-оценочного содержания художественного произведения, *насквозь* проникая собою всю его системную целостность, *органически* сопрягаясь с нею и придавая ей тем самым особое качество *художественности*, означающее не что иное, как *индивидуально-*

универсальную оценочно-мировоззренческую всеобщность смысловых значений произведения. Никакой иной *идейности* в искусстве не существует.

Идейно-эмоциональное содержание, в отличие от содержания образно-тематического, является по природе своей сугубо *умопостигаемым*, поскольку и выражается *иносказательно* (всем произведением искусства в неповторимом своеобразии его образного строя и материальной пластики), и сознается как *авторское отношение* к реальной действительности — как *позиция*, а не что бы то ни было *предметно воображаемое*. Но оно при этом никогда не есть *готовая мысль*, тем более *отвлеченная идея*. Умопостигаемый характер художественной идеи отнюдь не переводит ее из области *эмоционального переживания* в область *рационально-логического мышления*.⁴³ Более того, само ее *постижение* (способ осознания) протекает *полностью* в границах *чувственного* восприятия, оставаясь не чем иным, как **интимным эмоционально-оценочным переживанием** человека, осмысляющего произведение.

В каждом из *видов искусства* характер *художественной идейности* существенно трансформируется сравнительно с прочими видами искусства, но при этом не меняется главное — *эмоционально-оценочная* природа этой идейности. Меняется (и притом существенно) другое — *соотношение составов* эмоционально-оценочных значений внешней формы и идеологически-оценочных значений внутренней формы (образно-тематического содержания).

Один тип такого соотношения представлен в *поэзии* (словесном искусстве) и всех видах искусства, включающих *поэтическое слово* (или *слово* вообще) в свой фактурный состав: в *вокальной музыке* (исключая собственно вокализы — пение без слов), в большинстве разновидностей *театра* (кроме хореографического и пантомимы), *кино* (включая также и *немое кино*, поскольку оно не обходилось без *словесных титров*), а также в *видеокино* и *видеотеатре* (с теми же исключениями, что и для традиционного театра), в *изобразительных искусствах* — там, где используются *надписи* (словесные тексты,

⁴³ Мы не утверждаем, что человек не может иметь рациональных суждений о произведении искусства без того, чтобы не испытать живого наслаждения им. *Какие-нибудь* суждения о том или ином произведении можно иметь на основании *чего угодно*, в том числе и не вникая в произведение и не получая решительно *никакого* впечатления от него. Мы говорим о *нормальной* ситуации *адекватного* произведению восприятия его и, следовательно, о суждениях, *вытекающих* из такого восприятия, а не посторонних ему.

коррелирующие с изображением ⁴⁴). Роль *слова* и его соотношение с *идеями* во всех этих видах и родах искусства родственна той, какова она собственно в поэзии: ⁴⁵ почти такая же в некоторых жанрах вокальной музыки (например, в песне, романсе, хоровом сочинении — кантате, оратории и др.), в некоторых разновидностях театра (драматическом, музыкально-драматическом, музыкальном); существенно более локальная или почти прикладная — в других перечисленных видах и родах искусства.

Совсем другое дело — *бессловесные, бестекстовые* виды искусства: архитектура, скульптура, живопись, садово-парковое искусство, все разновидности графики, прикладное искусство, дизайн, инструментальная, инструментально-ансамблевая и оркестровая музыка, хореография, балетный театр, пантомима, видовое кино и др. В каждом из них — своя норма и мера, свой строй и характер не только *выражения* идейно-концептуальных и оценочно-эмоциональных художественных значений, но также и *взаимодействия* этих двух составов единого идейно-эмоционального содержания в рамках отдельного произведения.

Например, в *архитектуре* даже *образный* строй любого сооружения (или комплекса сооружений — ансамбля) носит сугубо *символический* характер и только таким способом выражает свои *конкретно-идеологические* содержательные значения. Эти последние, однако, имеют столь высокую степень обобщения, что *сами по себе* не способны выразить хоть сколько-нибудь *индивидуализированное* (*едилично-неповторимое*) художественное содержание. Отсюда определяющая роль *стиля* в архитектуре, где под стилем понимается не вообще некоторая системная совокупность художественных принципов, организующих произведение как целое, ⁴⁶ но еще и набор определенных нормативных требований и ограничений, обязательных для исполнения при решении задач организации и проработки пространственных объемов и плоскостей, а также их декорировки. Собственно, не столько произведение как индивидуальное строение, но прежде

⁴⁴ Ср. *надписи* на иконах, являющиеся *необходимым структурным компонентом* *изобразительного ряда* иконы как таковой — и, в противоположность этому, авторские *подписи* (автографы, даты, указание места исполнения работы) на полотне или рисунке, *не входящие* в изобразительный ряд произведения.

⁴⁵ См. выше, предыдущий раздел.

⁴⁶ В этом смысле понятие *стиля* распространяется на всю область искусства, на все без исключения его виды.

всего его архитектурная *стилистика* (т. е. та *системность* художественно выраженных *значений*, которая *приносится* в произведение за счет его архитектурно-декоративного *стилевого* облика) выражает *главные концептуально-мировоззренческие идеи*, в нем запечатленные. Но в таком случае эти идеи известны заранее и, следовательно, не *выясняются* из каждого данного произведения, а лишь более или менее *просматриваются* в нем. *Своя собственная* (т. е., во-первых, эстетически неповторимая, а во-вторых, уникальная по смысловому качеству и объему) *художественная идейность* каждого *отдельного* архитектурного сооружения возникает в нем *преимущественно* за счет *эмоционально-значимых* воздействий на зрителя (1) его *конкретных* форм и пропорций, (2) *непосредственно наблюдаемых* фактурных свойств материалов, использованных при его строительстве и декоративном оформлении, наконец, (3) *ракурсных* отношений между зрителем и сооружением, сооружением и окружающим ландшафтом. Эти воздействия в разных случаях — даже при наличии стилевой идентичности разных сооружений — будут вызывать совершенно различные впечатления эмоционально-оценочного плана: впечатления величия или камерности, великолепия или скромности, пышности или простоты, торжественности или умиротворенности, праздничности или умиления и т. д. и т. д. Эти и другие *слова*, которыми зритель или аналитик-исследователь может воспользоваться, всегда (и притом лишь *приблизительно*) обозначают уже *полученные* впечатления, а не *полноту* той эмоционально-оценочной *реальности*, которой является само *воздействие* сооружения на зрителя, тогда как именно оно и есть не что иное, как *собственное идейно-художественное содержание* данного архитектурного сооружения (или ансамбля) как произведения искусства.

Сродни архитектуре в этом отношении *музыка*. Ее *образность* тоже в своем роде *символична*, но в отличие от архитектурной символики, которая *традиционна*, символика музыкальная всегда *эмпирически первична* и *однократна*. Она лежит не в области *стилевой общности* конкретно различных музыкальных произведений или форм, а возникает исключительно как *образное содержание* каждой отдельной музыкальной темы, мелодии или композиции (произведения), потому что любая музыкальная *тема* есть не что иное, как образ некоторого *эмоционального состояния*, любая музыкальная *композиция* (произведение) — образ некоторого *комплекса эмоциональных состояний* в динамике их *личностного переживания*. Их *образное содержание*, следовательно, *сугубо* эмоционально, но каждая такая эмоция *беспредметна*

в том смысле, что ее *знаковый носитель* (тот или иной музыкальный звукоряд — тема, мелодия, произведение) выступает для слушателя не *объектом* переживания, а лишь его *акустическим возбудителем* — и только в этом смысле *образным аналогом*. В музыке любые ее *реальные звучания* (голосовые, инструментальные, хоровые, оркестровые, смешанные) изначально *эстетически упорядочены*. Ведь *петь* — не то же самое, что говорить; *мелодия* — не то же самое, что интонационные повышения и понижения голоса в обыденной речи; и даже просто *звук* музыкального инструмента — не то же самое, что звуки, возникающие естественным образом (все равно, природного или техногенного происхождения). Поэтому *все без исключения* музыкальные звучания — от элементарной темы до полноценной мелодии и от мелодии до законченной композиции — в качестве своего *художественного содержания* предлагают слушателю *эмоциональный «импульс», «состояние», «переживание»* либо целый контрапунктический букет из многообразных «переживаний», «состояний», «импульсов» и т. д.

Как видим, *доля* эмоционально-оценочного компонента в составе идейно-эмоционального содержания произведений архитектуры или музыки несравненно обширнее и, если можно так выразиться, *весомее*, чем в произведениях тех видов искусства, где *образность* носит *предметный* (а не символический) характер.

Таковы прежде всего произведения всех разновидностей *изобразительного искусства*. Здесь вообще лишь *условно* можно разделить эмоциональное воздействие собственно *образа* (который, напомним, именно в изобразительных искусствах обладает *предметной наглядностью*) и *материальной фактуры* произведения — например, *красочного слоя* и его *линейно-колористической структуры* (в живописи), *графической техники* (в графике), *объемной формы* (в скульптуре). Дело в том, что *образ* здесь именно благодаря этой *фактуре* в значительной мере и создается. Но, с другой стороны, в смысловом составе самого *образа* более важное значение имеет *стилистика* различного решения, чем *предметное* (конкретно-фигуративное) *содержание* изображенного.

Скажем, *сам по себе* не имеет *идейного* смысла тот факт, изображены ли человек или животное, мужчина или женщина, ребенок или старик, портрет ли то или сцена (бытовая, историческая, мифологическая, религиозная), пейзаж или натюрморт. Идейно-оценочные, концептуально-мировоззренческие *значения* придаются чему угодно изображенному прежде всего и главным образом за счет того, в каком *стилистическом ключе* решено каждое данное изображение —

в стилистике ли *идеализации*⁴⁷ «нормативной», или «академической», «барочной», «маньеристской», «романтической»; либо, напротив, в стилистике *типизации*⁴⁸ «реалистической» или «натуралистической» либо, наконец, в *манере* «символизма», «фовизма», «кубизма», «сюрреализма», «гиперреализма» или «попарты» и т. д., вплоть до *отказа* от принципа «изобразительности» вообще в различных течениях «абстракционизма».⁴⁹ Лишь *добавочные* идеологически-оценочные

⁴⁷ Понятие *идеализации* в искусстве восходит к понятию *идеала* — совокупности представлений о должном и прекрасном (точнее — о должном-прекрасном или прекрасном-должном). *Идеализация*, следовательно, это изображение *сущего как должного* или же *должного как прекрасного*. При этом должное и прекрасное могут мыслиться (и изображаться) по-разному: (1) как *иерархически нормативное* (в искусстве Древнего Востока); либо (2) как *норма сущего* (у родоначальников древнегреческой скульптурной «классики» — Мирона, Поликлета, Фидия [V в. до н. э.]); либо (3) как *духовно сущее* (с одними мировоззренческими смыслами — в византийской и православно-русской иконописи, с другими — у итальянских маньеристов [XVI в.], в живописи Эль Греко [1541—1614; Испания], в барочной скульптуре Бернини [1598—1680; Италия] и живописи Маульберча [1724—1796; Австрия]); либо (4) как *образцово нормативное* (в искусстве Ренессанса, классицизма, Просвещения, в академизме XIX в. с их — каждый раз иначе понимаемой — ориентацией на античность); либо (5) как *индивидуальный абсолют* (в романтизме XIX в.).

⁴⁸ Понятие *типизации* восходит к понятию *типа*, как оно разработано классицистами XVII в.: тип — это *характер*, в котором *доминирует* какое-нибудь *одно* свойство человеческой природы (глупость, скупость, невежество, кротость, жеманство, алчность, простота, бахвальство, мизантропия, чревоугодие и т. д.). Но современное понимание типизации восходит к эстетике и художественной практике *реализма* XIX в., когда *типическое* стало *обобщением индивидуального*, выявлением в индивидуальном — *характерного* и в то же время *социально-обусловленного*. Отличие натуралистической типизации от реалистической состоит в замещении примата «социального» — «биологическим» и в гипертрофии принципа изобразительного «жизнеподобия» — в противоположность реалистическим принципам «жизненной правды» и единства истины, добра и красоты как главного *нравственного идеала*, к которому «нормально» стремится человек.

⁴⁹ Теоретики абстракционизма любят подчеркнуть, что *изобразительность*, де, «устаревший» принцип в искусстве и что только «беспредметное» («заумное», «конструктивное», «интуитивное» и т. д.) искусство обнажает самую его «сущность» и т. д. В действительности всё строго наоборот: как раз принцип «беспредметности» оказывается крайне примитивным *частным случаем* всеобщего и бесконечно богатого принципа *образной предметности*, который является *центральным конституирующим принципом* искусства и как особой формы человеческого мышления, и как специфической сферы творческой деятельности людей.

акценты возникают при этом, если изображаемые персонажи, сцены, ландшафты, интерьеры, драпировки, аксессуары и проч. отсылают к какому-либо конкретным религиозным, мифологическим, историческим или литературным источникам, культурно-историческим или географическим реалиям.⁵⁰ Наконец, идеологически-оценочный смысл может получать самый *характер изобразительного тематизма* — сами

⁵⁰ Таковы, например, концептуально-мировоззренческие функции человеческих фигур в пейзажах французских художников Н. Пуссена (1594—1665) и К. Лоррена (1600—1682) — родоначальников классицистического стиля в европейской живописи. Люди здесь как будто только «оживляют» пейзаж, почти не отвлекая на себя внимание зрителя и, казалось бы, только «гармонируя» с пейзажем; зачастую они даже и присутствуют где-нибудь на периферии композиции, а если на переднем плане, то лишь подчеркивая характер самого пейзажа, но не свое «участие» в нем. Такова роль любовной пары ближнего плана и мужской фигуры на дальнем плане в картине Пуссена «Пейзаж с Полифемом» (1649; ГЭ, СПб.) или (аналогично) в картине Лоррена «Асис и Галатея» (Галерея старых мастеров, Дрезден). Оба художника, каждый по-своему, использовали один и тот же мифологический сюжет, восходящий к единому литературному источнику — XIII-й книге «Метаморфоз» древнеримского поэта Овидия (43 до н. э. — 17 н. э.). Но если бы полотна не имели названий, то, пожалуй, распознать в людских фигурах обоих пейзажей именно нимфу Галатею и ее возлюбленного юношу-пастуха, а также именно циклопа Полифема мог бы только зритель, который до деталей знает и помнит Овидия... И парадокс заключается в том, что для полноценного восприятия *идейного пафоса* данных произведений оказывается как раз неважно, знает ли зритель мифологию, помнит ли нужный сюжет, потому что мифологические фигуры здесь выполняют особую художественную роль: они *эмблематически* — так сказать, своим *присутствием* — придают всему изображению статус *культурно-исторического* пейзажа, а это, совершенно очевидно, служит не чему иному, как именно *концептуально-оценочной* (т. е. *идейной*) ориентации зрителя. Созданные художниками пейзажные *образы* и *без* этих фигур имеют *те же самые* эмоционально-оценочные значения, что и с ними. Фигуры, и притом *эти* и *такие* фигуры, вносят лишь определенный ориентационный *акцент* в понятный и без них идейно-мировоззренческий смысл чисто пейзажных авторских решений. Таким образом, *наличие* культурно-исторических фигур в пейзаже становится, с одной стороны, *принципом стиля*, с другой — одним из осознанно используемых *приемов выражения* авторской *идейной позиции*. Кстати, это ярчайшим образом иллюстрируется известным толкованием данной картины Лоррена как выражения «золотого века», «чудного сна, высокого заблуждения человечества» — в романе «Подросток» (1875) у Достоевского (см.: ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полн. собр. соч.*: В 30-ти т. Л., 1975. Т. 13. С. 375).

жанровые или стилистические предпочтения художника (или группы художников, школы, течения, направления), если они в той или иной мере *нетривиально* соотносятся с господствующими жанровыми и стилевыми системами и традициями.⁵¹

В изобразительном искусстве, как видим, непосредственно эмоциональные оценочно-ориентационные импульсы, исходящие от фактуры произведений, во-первых, не легко и не всегда *вычленяются* из комплекса идейно-ориентационных значений произведения в целом, во-вторых, вообще *поддаются* такому вычленению, только если автор специально *предусматривает* это, и все равно лишь в *обязательном соотношении* с идейно-мировоззренческой концепцией каждого данного произведения.⁵²

Еще более сложно и разноаспектно выглядит рассматриваемая проблема в границах *зрелищных искусств*, поскольку свойственная им материальная *многосоставность* позволяет проявляться в границах одного произведения всем рассмотренным выше типам соотношения *прямых* идейных и *эмоционально-оценочных* значений в составе целостного идейно-эмоционального художественного содержания.

⁵¹ Например, французские импрессионисты — К. Моне (1840–1926), А. Сислей (1839–1899), К. Писсарро (1830–1903), О. Ренуар (1841–1919) и др. — демонстративно отвернулись от таких традиционных жанров живописи, как историческая, мифологическая и жанровая (в узком смысле слова) картина, как парадный портрет и портрет на заказ, ограничив свои творческие интересы исключительно пейзажем, натюрмортом и ню (обнаженная натура), иногда — камерным (непарадным) портретом. И это выражало, не только объективно, но и согласно собственному их намерению, *идейно-мировоззренческую манифестацию* с их стороны, что вполне органично корреспондировало с их еще более манифестированным новаторством в области живописной техники, которая, как известно, радикально видоизменила весь *колористический строй* их живописи, а вместе с тем и саму *фактуру живописного слоя* на их полотнах. Однако *чувственно-эмоциональная* активность импрессионистической техники живописи получает в их творчестве известное *идейно-эмоциональное звучание* лишь в силу того и постольку, поскольку их *жанровый репертуар* был заявлен ими (и соответственно воспринят публикой) как *концептуально-эстетический* выбор и манифест.

⁵² Именно такую степень активности и такой концептуальный вес имеет живописная техника не только у импрессионистов (см. выше: предыдущее примеч.), но своя — у пуантилистов Ж. Сёра (1859–1891) и П. Синьяка (1863–1935), своя — у В. Ван Гога (1853–1890), своя — у П. Гогена (1848–1903), своя — у М. А. Врубеля (1856–1910) или Н. К. Рериха (1874–1947).

Например, *статуарность* и *декорированность* актера на сцене несет в себе все возможности эмоциональной выразительности, которой обладают *скульптурный* и *живописно-графический* образы, но к этим возможностям добавляются и с ними органически взаимодействуют те, которые возникают в силу *подвижности* актера («временной» принцип структурной организации произведения), что роднит *зрелищный* сценический образ с образами *поэтическими* и *музыкальными*, наделяя некоторыми свойствами этих последних *телесную пластику* актерской игры.

8

В заключение нам следует задуматься над некоторыми принципиальными выводами, вытекающими из всего выясненного.

Первое. В прошлом (как отдаленном, так и сравнительно недавнем, главным образом советском) нередко можно было встретить выражения «безыдейное искусство», «безыдейный художник», «безыдейное произведение». Такие выражения нельзя понимать буквально. Даже и тогда, когда они были в ходу, было очевидно, что речь идет вовсе не об *отсутствии* идейности, но лишь о *неприемлемой* идейности.

Действительно, с эстетической точки зрения, «безыдейность» — термин *бессмысленный*, сродни термину «бессодержательный». Ведь если мы имеем форму, то она — так сказать, по определению — содержательна, и вопрос заключается лишь в том, можем ли мы (умеем ли, удастся ли нам) эту ее содержательность осознать и интерпретировать. Если же что-либо — в качестве художественной формы — невнятно со стороны своего содержания, то оно в той же самой степени и *бесформенно*. В лучшем случае это поделка, *подражающая* (удачно или неудачно) чему-то другому, чья форма отчетливо содержательна, либо (ловкая или неловкая) *имитация* его. Истинная цель создания такого рода имитационных или подражательных «форм» состоит, конечно, в достижении соответствующего эффекта (демонстративно выпячиваемого или прикровенного), а далее — в чем-то, ради чего предпринимаются все эти усилия и труды. Ни одна из таких целей не имеет ничего общего с настоящим содержанием «образцовой» формы; зато именно эти цели и оказываются *подлинным содержанием* «бессодержательных» поделок подражателя или имитатора.

Аналогично обстоит дело и с «безыдейностью». Как мы видели, *идейность* в искусстве — это не *суждение* о чем бы то ни было «идейном» и не *декларация* чего бы то ни было откровенно «идейного»; это

идеологически-оценочная и эмоционально-оценочная *содержательность* произведения искусства как *выразительной художественной формы*. При всей своей автономной замкнутости в художественных рамках каждого отдельного произведения, именно *идейно-ориентационная* содержательность произведений искусства превращает их в *идеологически значимые* общественно-исторические реалии и включает (хочет того или нет сам художник) в никогда не стихающую идеологическую борьбу — «за» или «против» каких угодно политических, социальных, нравственных, правовых, философских, религиозных, национально-ментальных и прочих идей и идеалов. «Безыдейность», следовательно, это *идеологический жупел*, которым пользуются в *политических целях*, но это ни в коем случае не *научный термин*, которым можно пользоваться при исследовании художественных явлений и процессов.

Второе. Следует четко уяснить себе, что так называемое *образно-тематическое содержание*, будучи *промежуточным* уровнем перехода вообще так называемой *художественной формы* в так называемое *художественное содержание*, и наоборот, является сугубо *внутренней* субстанцией в произведениях искусства: это всегда их *внутреннее содержание*, предстоящее созерцанию не само по себе, а только как произведение-*форма*; и это всегда их *внутренняя форма*, имеющая резон только в меру своей собственной *смысловой* выразительности — не как совокупность значений (образно-тематических), но как *носительница* значений (идеологически-ориентационных). Отсюда — *структурная неадекватность* этой *переходной* ступени ни (1) внешней форме произведения, которое, будучи *всё в целом* этой самой формой, *богаче* значениями, чем та их *неполная* совокупность, из которой слагается его собственно образно-тематическое содержание; ни (2) идейному содержанию произведения, которое — как *художественно выраженное* содержание — тоже *богаче* значениями, чем совокупность их, выражаемая лишь образно-тематическим составом произведения. Только *целое произведение* адекватно как *форма* самому себе как *содержанию*; следовательно, *структурно* адекватны между собой только *внешняя* форма и *идейное* содержание, поскольку они объективно *совпадают* с произведением как *цельм* и объективно *ограничены* его материально-параметрическими рамками. Как *содержание* — образно-тематическое наполнение художественного произведения *уже* его целостного содержательного объема; как *форма* — оно *пластически беднее* целостной художественной формы, включающей *весь* образно-тематический состав в свою *двухуровневую* структуру как *один* из них.

Это и следует постоянно иметь в виду, чтобы не впасть в одну из крайностей: 1) не игнорировать *идейной природы* искусства и 2) не вульгаризировать идейных значений, выражаемых художественными произведениями, путем их *прямолинейного* «перевода» на язык слов либо путем их *упрощения* (опять же за счет *произвольных* «интерпретаций»).

Наконец, *третье*. Рассматривая проблему формы и содержания в искусстве *теоретически*, мы постоянно подчеркивали, что быть *идейным* — *неотъемлемое* свойство искусства. Но одно дело — искусство вообще, искусство в его совокупной целостности и эстетической специфичности, другое дело — каждое отдельное произведение искусства. *Практически* человек всегда общается только с отдельными произведениями, и при этом с каждым из них особо. А в разных произведениях искусства идейность не только *проявляется* по-разному, но и *достоинства* бывает самого разного: то, что необычайно глубоко и важно у одних художников, то плоско и банально у других. Можно даже сформулировать по этому поводу довольно очевидную *закономерность*: чем произведение *художественно* ярче, тем *содержательнее* в нем его идейные значения; и наоборот, чем оно *художественно* слабее, тем и в идейном отношении *банальнее*. В произведениях важна — или, напротив, не важна — их *индивидуальная* идейность, которую мы *ощущаем* каждый раз *до* всяких размышлений о ней и *независимо* от них. При этом ощущаем мы *художественную* идейность либо (1) как нечто напрямую *идеологически* весомое, нуждающееся в осмыслении и понуждающее к нему; либо (2) как нечто *пластически* непосредственное, не поддающееся рациональному истолкованию и не нуждающееся в нем; либо, напротив, (3) как *общее место* — как нечто поверхностное и тривиальное, *независимо* от чего, а то и *вопреки* чему произведение всё же имеет некоторый *художественный интерес*.

Поскольку *выяснение* идейной содержательности произведений требует каждый раз специального *анализа*, то и предпринимать его имеет смысл только тогда, когда необходимо либо обследовать *действительную* глубину мировоззренчески-концептуальных идейных значений произведения, либо (как это сплошь и рядом случается в художественной критике) когда необходимо просто *оценить* произведение — не важно, с какой точки зрения: как факт самого искусства или как факт общественных умонастроений. В последнем случае идейная банальность, пошлость авторской мысли или ее претенциозность, вычурность — с одной стороны, и ее глубина, самобытность, идейная зрелость и новизна — с другой, одинаково важные

резоны для внимательного разбора и интерпретационного анализа произведений несопоставимо разного художественного достоинства.

Искусствоведение же почти всегда имеет дело с произведениями, уже прошедшими испытание временем, уже завоевавшими право на постоянное внимание потомков, ставшими тем, что обозначается ёмким словом *классика*. Это только *современникам*, которым искусство *адресуется*, даны право и привилегия *не понимать, отвергать* в нем всё что угодно. Для всех последующих поколений непонимание классического искусства прошлого есть уже *их собственная* проблема: не искусство должно искать контакта с ними, но они сами должны прилагать необходимые усилия, чтобы понять, освоить его, войти с ним в контакт.

ЖАНРОВАЯ ФОРМА И ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Выражение «жанровая форма», вопреки своей кажущейся непритязательности, с трудом поддается даже и описательному определению, не говоря уже о терминологически точной дефиниции. Это действительно не термин, а терминологическое словосочетание, как раз и удобное тем, что увязывает друг с другом столь разноплановые и весьма сложные понятия, как «жанр» и «форма», которые в разных эстетических концепциях могут наполняться различным содержанием и, следовательно, по-разному соотноситься между собой. Но выражение «жанровая форма» в любых случаях сохраняет между тем некоторую смысловую стабильность. А именно:

во-первых, оно приложимо только к отдельному произведению, но не к их множеству;

во-вторых, оно трактует жанр произведения как атрибут (или компонент) его формы, но не содержания;

в-третьих, оно указывает на форму произведения в ее целостности, но не в ее полноте, или неповторимой уникальности, или функционально-содержательной многозначности;

наконец, оно заставляет видеть форму единичного произведения не как имманентно-замкнутое целое, но как контекстуально разомкнутый в литературном процессе дискретный момент его исторической эволюции.

Таким образом, анализ *жанровой формы* произведения предполагает анализ как его собственного эстетического своеобразия, так и определенных связей этого произведения с литературой предшествующей и современной. И это именно связи *жанровые*. И результаты подобных анализов в конечном итоге будут зависеть от того, как понимается *жанр* вообще и — вследствие того — как общие теоретические представления о жанре воздействуют на уровень историко-литературной интерпретации текста.

Развернутой *теории жанров*, как известно, до сих пор не существует. Понятие *жанра*, с тех пор как оно возникло, традиционно

увязывалось и продолжает увязываться с более общими понятиями литературных *родов* и *видов*. С развитием литературы, по мере паде-ния в ней господствовавших ранее принципов нормативной эсте-тики, нарастал и усиливался процесс так называемого «смещения жанров». Соответственно в литературной критике повсеместно па-дал интерес к жанровой форме произведений, и их эстетическая, а тем более идейно-публицистическая оценка переставали зависеть от места произведения в жанровой иерархии искусства. На первый план выдвинулся критерий индивидуально-стилистической уни-кальности писателей и их произведений, и в эту же плоскость пере-местился вопрос о качестве и характере внутрилитературных «вли-яний» и «взаимодействий». Жанровая терминология стала играть подчас сугубо вспомогательную роль необязательных словесных обозначений, которыми удобно пользоваться — и не более того; до-статочными уже с давних пор стали признаваться самые общие тер-мины типа «роман», «рассказ», «повесть», «комедия», «драма» и даже просто «пьеса» или «стихотворение».

Ситуация, надо признать, вполне закономерная и в этом смысле нормальная. Но именно поэтому она предельно обострила проблему литературоведческого анализа конкретных произведений, ибо если утрачивается четкость очертаний предмета анализа, то и пути анали-за оказываются размытыми и цели анализа не очень ясными.

* * *

Действительно, как, например, определяется понятие *жанра* в литературоведении XX в.? ¹

В широко распространенном учебном пособии Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы» *жанрами* именуются литературные *роды*, а литературные *виды* — соответственно *жанровыми формами* ²

¹ Мы будем рассматривать только концепции, получившие не просто хождение в науке, но признанные и по большей части зафиксированные в учебной и справочно-энциклопедической литературе. Это не только пра-вомерно, коль скоро речь идет о категориальном анализе конкретного науч-ного термина, но и методологически правильно, поскольку имеющееся на-лицо множество так называемых точек зрения по любой проблеме, как правило, никогда не выходит за рамки немногих основных дефиниций, ко-торые одни только и подлежат анализу в случае, аналогичном нашему.

² См.: ТИМОФЕЕВ Л. И. *Основы теории литературы*. 4-е изд., испр. М., 1971. С. 354–355.

...и всё! Никаких, так сказать, «сложностей»!.. Вопрос о жанре как особей и специфической категории теории и истории искусства (литературы в частности) просто-напросто *снят*, и притом *чисто словесным образом!* Произведена *подмена понятий* — вопреки всем очевидностям литературного процесса и в странном пренебрежении реальной проблематикой литературоведения...

Но несколько не лучше — не тоньше, не точнее, не глубже, даже и не иначе — выглядит трактовка вопроса также и в наиболее авторитетном на Западе учебном пособии по «Теории литературы» — Р. Уэллека и О. Уоррена. У них литературные *роды* остаются *родами*, а *жанрами* именуются — *виды*³ ...и тоже всё! И хотя — в противоположность нашей «ясности» и «простоте» — там всё весьма зыбко и многосложно, исполнено академического пиетета к бессвязной пестроте научных позиций и их оттенков, однако проблема, как видим, в конечном итоге тоже *снимается* с помощью той же словесной манипуляции с *подменной терминов!*..

Но, быть может, и в самом деле успешная разработка подлинной теории жанров недостижима без создания новой — «не гегелевской» — концепции литературных родов? Попытки в этом направлении предпринимались как у нас, так и на Западе, и ни к чему не привели. Впрочем, не потому ли, что были либо эмпирически беспомощны («здесь», у нас), либо отвлеченно схоластичны («там», на Западе)? Какая разница, в самом деле, считать ли «роман» или «сатиру» — особыми «родами» литературы,⁴ или «видами», или «жанрами», или еще чем-нибудь, если от этого решительно ничего не меняется в понимании самой литературы и глубинных ее процессов? И точно так же, какую важность для истолкования литературной эволюции или отдельных ее этапов и достижений может иметь установление аналогии (даже если в этом есть смысл, что очень проблематично!) между эстетической категорией литературного рода и грамматической категорией глагольного времени?⁵

Между тем, не следует ли двигаться путем логической индукции — от фактов к абстракциям 1-го, 2-го и т. д. порядков, — а не ломать или

³ См.: УЭЛЛЕК Р., УОРРЕН О. *Теория литературы*. М., 1978. С. 244, 246.

⁴ См., напр.: ДНЕПРОВ В. Д. *Проблемы реализма*. М., 1960; ЭЛЬСБЕРГ Я. Е. *Вопросы теории сатиры*. М., 1957.

⁵ Об этом см., напр.: УЭЛЛЕК Р., УОРРЕН О. *Теория литературы*. М., 1978. С. 244–245 (со ссылкой на имена Джона Эрскина и Романа Якобсона); или: ХАЛИЗЕВ В. Е. *Род литературный* // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. Стлб. 320–321 (со ссылкой на Эмиля Штайгера).

схематизировать факты, сочиняя тощие дедуктивные построения в отрыве от живой истории литературы.

Я имею в виду именно *теоретическое* выяснение проблемы жанров и, далее, *видов и родов* литературы, а не их историческое изучение. Чтобы что-либо исследовать исторически, необходимо четко определить, *что* подлежит исследованию и *каким образом* оно может исследоваться. Иначе говоря, *понятие* предмета должно быть установлено *до* и *независимо от* конкретного исследования предмета. Напомню, что этот методологический принцип в свое время убедительно сформулировал и обосновал В. Я. Пропп.⁶

Не случайно именно у него в работах, казалось бы строго локализованных специфическим материалом фольклора, находим мы замечательные по точности и лаконизму *научные определения* понятия жанра:

«В широком смысле этого слова жанр может быть определен как *ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы*».⁷

Или: «Под “жанром” мы будем понимать *совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы*, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя».⁸

Сам В. Я. Пропп по поводу второго определения разъяснял, что указываемые им здесь различительные классификационные признаки обязательны, когда исследуется собственно фольклор, и, как правило, все, кроме первого, излишни при изучении письменной литературы.⁹

Для сравнения приведу несколько других определений, встречающихся в нашей научной и справочной литературе (не всегда, впрочем, отвечающих условиям научной дефиниции терминологических понятий).

У И. П. Ерёмина читаем: «*Жанр* есть некая исторически сложившаяся и относительно устойчивая *система* тех или иных *взаимосвязанных*

⁶ См.: ПРОПП В. Я. 1) *Морфология сказки*. 2-е изд. М., 1969. С. 10–11, 20–21; 2) *Структурное и историческое изучение волшебной сказки* // ПРОПП В. Я. *Фольклор и действительность: Избр. статьи*. М., 1976. С. 139, 148.

⁷ ПРОПП В. Я. *Принципы классификации фольклорных жанров* // ПРОПП В. Я. *Фольклор и действительность: Избр. статьи*. М., 1976. С. 36 (здесь и далее курсив в цитатах везде мой. — Ю. Р.).

⁸ ПРОПП В. Я. *Жанровый состав русского фольклора* // Там же. С. 46. (Обе цитируемые статьи относятся к 1964 г.).

⁹ Там же.

элементов художественной структуры произведений искусства; <...> определяя жанровую природу того или иного произведения, необходимо учитывать все жанрообразующие элементы его художественной структуры в их единстве».¹⁰

При точности и полноте этого определения, заметим сразу же, чем оно отличается от определений В. Я. Проппа.

Не своим содержанием. И не характером понимания явления. Но тем, что имеет, так сказать, «онтологический» вид: жанр — хотя и «исторически...», однако все-таки уже «...сложившаяся» система и т. д. Явление берется как бы в статике; его историческая эволюция фиксируется, но само оно мыслится несколько внеположным любому данному произведению.

Я, конечно, утрирую, но только для того, чтобы выявить один теоретически важный акцент, сознательно делаемый В. Я. Проппом и невольно опускаемый И. П. Ерёминим.

По Проппу, *жанр* — это прежде всего «ряд или совокупность произведений», а «общность» их «поэтических систем» — *рядопологающий признак*. По Ерёмину, *жанр* — это прежде всего «общность поэтических систем», а соответствующие таким общностям «ряды» произведений — историческое *следствие* активности жанровых образований в литературном процессе.

С историко-литературной точки зрения эта почти неразличимая перестановка акцентов совершенно несущественна, но с точки зрения теоретической, напротив, принципиально существенна.

Из чего исходить, что брать за отправную точку — произведение или предшествующую ему традицию?

Если *произведение* с его невообразимо множественными взаимосвязями внутри литературного процесса, которые исследователь должен проследивать и учитывать, то каждый *жанр* — это колеблющийся *инвариант*, в любой данный момент исторического развития литературы представленный в ней в виде «ряда произведений» и никак иначе.

Если же отправляться от «общности поэтической системы», то ни одно конкретное произведение не может воплощать ее в себе ни полно, ни одинаково, ни тем более в «чистом» виде, и тогда *жанр*

¹⁰ ЕРЕМИН И. П. *Жанровая природа «Слова о полку Игореве»* // ЕРЕМИН И. П. *Литература Древней Руси. (Этюды и характеристики)*. М.; Л., 1966. С. 150. (Статья относится к 1956 г.).

превращается из внутренней *меры*, имманентно присущей произведению, во внешнюю *мерку* — некий *нормативный эталон*, существующий словно бы *помимо* произведения и весьма удобный тем, что позволяет априорно *привязывать* произведение к более или менее произвольно выявленному «ряду» и выносить о нем часто бессодержательные, а порой и весьма превратные суждения...

Но вернемся к имеющимся определениям жанра.

Л. И. Тимофеев, основная суть концепции которого уже изложена выше, откровенно и недвусмысленно признается: «Понятие, которое бы обозначало членение внутри вида (жанр в узком смысле слова), представляется слишком дробным и излишним».¹¹ Это логично, если принять во внимание, что даже литературные *роды* различаются здесь как «три типа *композиционной организации произведения*», которые, в свою очередь, тем только и разнятся между собой, что им присваиваются «родовые» имена «лирики», «эпоса» и «драмы»!¹² Не удивительно, что в «Словаре литературоведческих терминов», одним из редакторов-составителей которого значится Л. И. Тимофеев, мы обнаруживаем, наконец, и прямое *определение* жанра («в узком смысле слова»), которое именно так и трактует вопрос: «...Под *жанром* понимается повторяющееся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы *единство композиционной структуры*, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника».¹³

Насколько ёмки и точны чеканные определения В. Я. Проппа или И. П. Ерёмкина, настолько же неточно это вялое, путаное *квазиопределение*, эклектически отдающее сразу и «формализмом», и «вульгарным социологизмом», лишённое реального смысла, поскольку *ни к одному исторически существующему жанру не приложимо* ввиду указываемых здесь «обусловленностей»!..

В. В. Кожин, автор статьи о жанре в «Краткой литературной энциклопедии», никакого *единого* определения термина *вообще не предлагает*. Вполне в духе так называемой «московской школы» литературоведения он лишь *описывает* термин, а уж читатель, коли хочет, пусть

¹¹ ТИМОФЕЕВ Л. И. *Основы теории литературы*. М., 1971. С. 355.

¹² Там же. С. 354.

¹³ КАЛАЧЕВА С., РОЩИН П. *Жанр* // Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 82.

сам «собирает» определение из «кусочков» предлагаемой ему «мозаики». Но читатель (отметим сразу) будет биться напрасно.

Так, в статье В. В. Кожина сначала отмечается, что *жанр* — это «исторически складывающийся *тип литературного произведения*»; затем поясняется: «...в теоретическом понятии о *жанре* обобщаются *черты, свойственные более или менее обширной группе произведений* какой-либо эпохи, данной нации или мировой литературы вообще». ¹⁴ Какого рода эти «черты», по каким признакам или качествам они узнаваемы, в каком отношении находятся между собой, — всё это не конкретизируется и не оговаривается. Зато указывается нечто вроде критериев, на основании которых жанры *выделяют*... (Попутно обратим внимание на это замечательное словечко: жанры не существуют сами по себе — их «выделяют!»). Итак, на основании чего? —

а) «на основе принадлежности к тому или иному литературному роду»;

б) «по преобладающему эстетическому качеству» (несколько ниже оно будет названо «эстетической “тональностью”»);

в) «третий принцип — объем и соответствующая общая структура произведения» (непосредственно далее уточняется, что «третий принцип», то есть пункт «в», по первой своей составляющей — «объему» «во многом зависит» от «а» и «б»). ¹⁵

(Опять же попутно нельзя не заметить странное и неверное по существу «соответствие» «общей структуры произведения» его... «объему!»).

Логически завершает всю эту прихотливую характеристику понятия следующая констатация: «неясен иногда (?) сам вопрос о том, является ли жанр категорией содержания или (!) формы». ¹⁶

И лишь после этого (!), наконец, возникает необходимое и важнейшее разъяснение: «Каждый жанр есть не случайная совокупность черт, но проникнутая достаточно определенным и богатым художественным смыслом система компонентов формы». ¹⁷ Итак, все-таки формы, а не содержания!..

Из предложенного краткого, но, впрочем, представительного обзора видно, что в нашей теории литературы отсутствует, увы, прежде всего... теоретическая логика! В сущности, можно было спокойно

¹⁴ КОЖИНОВ В. В. *Жанр* // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1964. Стлб. 914.

¹⁵ Там же. Стлб. 914–915.

¹⁶ Там же. Стлб. 915.

¹⁷ Там же.

ограничиться одним только определением В. Я. Проппа, ибо оно не просто удовлетворительно по точности, но вообще, на мой взгляд, безукоризненно. И если уж входить в «историю вопроса», то следовало бы напомнить имя другого советского ученого, который задолго до Проппа давал аналогичное, и даже более развернутое, истолкование проблемы и понятия жанра. Это — Б. В. Томашевский.

Он, еще в своем вузовском учебнике конца 1920-х гг. «Теория литературы: Поэтика», предложил (правда, в научных терминах того времени) подлинно теоретическую разработку вопроса. Именно он впервые подчеркнул, что *жанры* есть не что иное, как «*классы произведений*», дифференцирующиеся в литературном процессе в зависимости от особых — слагающихся в устойчивые, узнаваемые *системы* — «приемов, организующих композицию [каждого] произведения»; знаком принадлежности к такой системе является та *доминантная роль* отдельных «приемов» и их совокупной «группировки», которая позволяет им «подчинять себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого». «*Совокупность доминант*, — заключает Томашевский, — и является определяющим моментом в образовании *жанра*»; они же суть «*признаки жанра*».¹⁸

Итоговая дефиниция, как бы даже и не подчеркиваемая ученым, а лишь напоминаемая в связи с проблемой жанровых классификаций, выглядит (если придать ей «начальную» грамматическую форму) следующим образом:

*Жанр — это «генетически определяющееся обособление литературных произведений, объединяемых некоторой общностью системы приемов с доминирующими <...> приемами-признаками».*¹⁹

Как видим, В. Я. Пропп вполне мог позволить себе не разъяснять, что такое в его словоупотреблении «*общность поэтической системы*», создающая единство жанрового «ряда» произведений. Это — согласно Томашевскому — система «*ощутимых*» (или, иначе, *узнаваемых*) *структурных доминант* произведения. И это — в пору научной молодости обоих ученых — вполне отчетливо изложено одним из них... в учебнике для студентов! Жаль, что от всей этой столь широко известной когда-то — школьной — концепции задержалось в научной фразеологии позднейших теоретиков литературы одно только словечко «композиция» — самое неудачное здесь у Б. В. Томашевского, ибо

¹⁸ ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. *Теория литературы: Поэтика*. М.; Л., 1927. С. 158–159.

¹⁹ Там же. С. 162.

употреблялось им за отсутствием в тогдашнем научном обиходе понятия «структура» (соотносимого, как известно, с понятием композиции, но отнюдь не сводимого к нему). У Л. И. Тимофеева же и его последователей слово «композиция», продолжая участвовать в описании явления по имени «жанр», не только не расширяет своего терминологического значения, но утрачивает и то традиционное, которое всегда имело и должно иметь. Странно, однако, что и западные референты, казалось бы, добросовестно регистрирующие все и всякие точки зрения по той или иной проблеме, тоже не знают если не Б. В. Томашевского (которого не числили в авторитетах ни В. Б. Шкловский, ни Б. М. Эйхенбаум, ни Р. Якобсон, авторитетные для них), то хотя бы В. Я. Проппа (которого, уже как классика науки, оспаривал «сам» К. Леви-Стросс)..

* * *

Мы, в свою очередь, можем теперь конкретизировать и уточнить понятие *жанровой формы* произведения. Это — не малосодержательная (формальная, внешняя) «привязка» данного произведения к тому или иному литературному *виду* либо дробной его *разновидности*.²⁰ Это — некий *структурный архетип* (иногда получающий «имя» в истории литературы, а иногда и не получающий его²¹), который определенным образом *организует* произведение как художественное целое и *доминирует* в нем, тем самым включая его в некоторый *ряд* предшествующих ему произведений. Такая включенность произведения в исторический ряд означает соотнесенность и соотносительность произведения со всем данным множеством, то есть с полной *генеалогией*

²⁰ Ср., напр.: «роман» — *видовая* форма «эпоса»; и роман «плутовской», «исторический», «приключенческий», «психологический», «автобиографический», «семейный», «роман-хроника» и т. д. — *разновидности* «романа».

²¹ Ср., напр.: роман «стернианский», «гофмановский», «тургеневский» — *жанровые формы* романа, которые в истории литературы *приближаются* по степени распространенности к *разновидностям* романа (т. е. каждый уже положил начало «своей» *жанровой традиции*); но *пушкинский* «роман в стихах», *гоголевская* «поэма», *лермонтовский* «роман о герое времени» (= «сборник повестей» = «психологический» роман = «философский» роман = и т. д.) и некоторые другие *великие и величайшие* романы XIX—XX столетий — остаются, в сущности, «безымянными», поскольку *в своей собственной уникальности* не положили начало каждый — «своей» особой непосредственно жанровой (в «узком» смысле) традиции.

жанра, иначе — с жанровой традицией. Поскольку жанровая традиция не есть абстракция суммы, но сама эта сумма, то и соотносительность с традицией проявляется в каждом отдельном произведении как качественно определенная взаимосвязь с конкретными другими произведениями «своего» ряда, причем с каждым особо и отдельно, непосредственно или путем дискретных опосредований.

Так что, анализируя произведение, мало установить и доказать наличие соотносительности с традицией какого-либо жанра; необходимо разобраться в индивидуальном характере выявленных взаимосвязей, в степени их непосредственности или опосредованности, в их неповторимой функционально-содержательной значимости для целостной идейно-художественной концепции анализируемого произведения. И тогда обычно обнаруживаются *многосоставность* жанровых соответствий, *многослойность* и *разноликость* жанровой формы произведения. Она лишь в одном определенном отношении, лишь по одной совокупности доминантных признаков такова; в другом отношении и по другой совокупности иначе «ощутимых» в этой же структуре доминант она может быть и иной, и третьей, и какой-нибудь еще.

Если в эпохи *нормативного* художественного мышления такого рода феномены возникают в литературе *спорадически*, то в эпохи *антинормативного* художественного мышления *контаминация жанровых традиций в рамках отдельного произведения* становится *одной из главных тенденций литературного процесса и каждое произведение обретает совершенно уникальную жанровую форму*.

Нормативность, впрочем, всегда довлеет только художникам вторых и третьих планов — так сказать, «продолжателям» и «последователям» литературных корифеев; художники-творцы, художники — родоначальники и первооткрыватели, всегда по-своему и органически антинормативны. Поэтому уровнем и характером нормативности / антинормативности господствующих эстетических систем разнятся между собой литературные эпохи, но не их признанные или непризнанные *корифеи*.

Вот почему методологически важно исследовать не только и не столько *жанровую форму* произведения, сколько его особый и уникальный *жанровый состав*, то есть *весь комплекс жанровых традиций, к которым данное произведение структурно отсылает* за счет многообразно присутствующих в нем акцентированных доминантных систем, реминисцентных планов и мотивов. Ибо если в жанровой форме как таковой ее отсылочные значения представлены обычно

полным набором доминантных признаков, то еще чаще встречаются в произведениях отсылки редуцированные, неполные, лишь фрагментарно намекающие на возможность связи с традицией и тем не менее достаточно «ощутимые», чтобы участвовать в структурообразовании, а значит — и в сложении жанровой формы произведения.

Таким образом, *жанровая форма*, с одной стороны, лишь *внешняя* оболочка структуры произведения в целом, ее *исходный* облик, порой мистификационный. Но, с другой стороны, постепенно развертывающийся, пополняющийся и меняющийся *жанровый состав* произведения вступает с нею в сложные взаимодействия, часто «противореча» ей и тем «взрывая» изнутри, преобразая и наполняя новыми — не «традиционными» — эстетическими значениями. И в конце концов *действительная жанровая форма* произведения *оказывается тем, во что ее «трансформировал» жанровый состав* произведения, то есть и равной, и как бы далеко уже не равной самой себе в своих «традиционных» жанровых значениях.

Таким представляется механизм реальной «жизни» *жанра* в литературном процессе.

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СКАЗА

Известно: чтобы пользоваться термином, следует строго оговорить его значение. Относительно термина «сказ» приходится констатировать, что, несмотря на его употребительность в современном литературоведении, сама *проблема сказа* теоретически разработана недостаточно и неполно.

История вопроса, в сущности, вся исчерпывается ранними, относящимися к 1920-м гг. работами Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова и М. М. Бахтина.

Первое — и до сих пор единственное — научное определение понятия сказ было предложено Б. М. Эйхенбаумом в статье 1925 г. «Лесков и современная проза». Оно широко известно: «Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика».¹ В этом определении, как видим, сказ специфицируется по *двум* генетически различным признакам, которые во взаимодействии друг с другом и создают эту «особую форму повествовательной прозы». Первый из них — *лингво-стилистический*: это «установка на устную речь»; второй — *образно-композиционный*: это персонификация носителя повествовательной речи — «*рассказчика*» — в отличие от реального автора текста.

Действительно, каждый из этих признаков может проявляться в словесном искусстве вполне самостоятельно.

Так, в стилистике «устной речи» выдержаны все без исключения фольклорные прозаические жанры, а не только тот из них, чье жанровое имя заимствовано литературоведением для обозначения рассматриваемого феномена.² Однако в структуре фольклорной

¹ ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Литература*. Л., 1927. С. 214.

² Заимствование принадлежит собственно Лескову, который использовал редкий в фольклоре жанр и художественно усложнил, обогатил его (ср.:

поэтики отсюда отнюдь не вытекает неизбежность возникновения двуплановой повествовательной формы, позиционно разделяющей рассказчиков реального и номинального.

С другой стороны, именно в фольклоре исторически возник и широко используется композиционно-архитектонический прием «рассказа в рассказе», но его применение тоже не влечет за собой здесь даже зачаточных попыток стилистически дифференцировать повествовательную речь сказителя и монологическую речь персонажей. Четкая и строгая поэтико-стилистическая дифференциация художественной речи имеет в фольклоре только *межжанровый* смысл.³

Точно так же в литературе наличие в произведении рассказчика — как «другого» (сравнимого с реальным автором) повествователя — совсем не требует обязательной установки на стилистическое оформление речи автора или хотя бы рассказчика как *устной* (разговорной). Повествовательные формы Ich-Erzählung (переписка, дневник, мемуар, автобиография) прямо исходят из установки на *письменную* речь. Эта же установка действует и в других архитектурных формах, предполагающих (либо допускающих) появление одного или нескольких рассказчиков (рассказ в рассказе, вставная новелла, цикл повестей, роман-цикл), причем она действует даже в тех случаях, когда художественно мотивируется ситуация устного рассказывания. Иначе говоря, в литературном произведении может присутствовать сознательная и стилистически безукоризненно решаемая автором установка на воссоздание *устной* речи героя-рассказчика, но при этом совершенно отсутствовать *сказ*. И наоборот, несомненно сказовые черты могут несколько даже неожиданно и вопреки установкам самого жанра обнаруживаться в *письменной* речи героя-рассказчика (например: тип *несказовой устной речи* рассказчика — повествование Максима Максимыча о Печорине в «Бэле» Лермонтова; тип *сказовой письменной речи* героя-рассказчика — эпистолярный «слог» Макара Алексеича Девушкина в «Бедных людях» Достоевского).

«Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе», 1881); Эйхенбаум же лишь теоретически осмысляет и обобщает сделанное Лесковым. Нелишне заметить, что в самом фольклоре понятие *сказа* весьма локально (см. об этом: ПРОПП В. Я. *Жанровый состав русского фольклора* // ПРОПП В. Я. *Фольклор и действительность*. М., 1976. С. 52) и не имеет ничего общего с тем, как оно стало трактоваться в литературоведении.

³ См.: ПРОПП В. Я. *Принципы классификации фольклорных жанров* // ПРОПП В. Я. *Фольклор и действительность*. М., 1976. С. 34–45.

Так что предложенное Эйхенбаумом определение сказа нельзя считать ни точным, ни достаточным. С одной стороны, оно трактует сказ *слишком расширительно*, поскольку сама по себе «установка на устную речь рассказчика» далеко не всегда сопрягается с подлинно сказовой повествовательной стилистикой и, значит, сказ *не вызывается* указанными здесь условиями. С другой стороны, оно же трактует сказ *слишком ограничительно*, поскольку отчетливо сказовый характер может носить и сугубо *авторская речь* при отсутствии в произведении какого бы то ни было персонального «рассказчика», а также безо всякой стилистической ориентации на формы устной речи.

Сказ, следовательно, есть нечто принципиально иное, чем то, как его трактует Эйхенбаум, хотя и то, в чем усматривает его он, имеет к проблеме сказа отношение самое непосредственное, но описывает лишь *частный случай*, одну из форм сказа как *особого типа авторской речи*.

Поэтому прав был В. В. Виноградов в своей попытке оспорить и скорректировать трактовку проблемы, выдвинутую Б. М. Эйхенбаумом.⁴ Главное, на чем он настаивал, это что *сказ* — явление не *поэтики* литературных произведений, а прежде всего *художественно-речевой литературной стилистики*. Указывая на необходимость различать «сказ» и «устную речь» (поскольку последняя может существовать в литературе без первого) и предлагая целую типологическую классификацию «монологов» из области «бытового говорения»,⁵ Виноградов трактует *сказ* как *особый тип сообщающей (повествовательной) монологической речи*: «Сказ — это своеобразная комбинированная форма художественной речи, восприятие которой осуществляется на фоне сродных конструктивных монологических образований, бытующих в общественной практике речевых взаимодействий. Сказ

⁴ См.: ВИНОГРАДОВ В. *Проблема сказа в стилистике* // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. [Вып. I.] Л., 1926.

⁵ А именно: 1) «монолог убеждающей окраски — примитивная форма ораторской речи», 2) «монолог лирический как языковая форма изъявления эмоций», 3) «монолог драматический как сложный вид речи, в которой язык слов является лишь как бы аккомпанементом другим системам психических обнаружений — путем языка мимики, жестов, пластических движений и т. п.», 4) «монолог сообщающего типа» (ВИНОГРАДОВ В. В. *Проблема сказа в стилистике* // ВИНОГРАДОВ В. В. *Избранные труды: О языке художественной прозы*. М., 1980. С. 47).

<...> представляет <собой> эстетическую надстройку над языковыми конструкциями (монологами), которые сами воплощают в себе принципы композиционно-художественного оформления и стилистического отбора».⁶ К сожалению, дальше этих описательных заявлений своей точки зрения Виноградов не пошел и не предложил ни тогда, ни впоследствии никакого терминологически строгого определения понятия сказа.⁷ Между тем, в той же самой статье, непосредственно предшествуя вышеприведенным дефинициям, содержится замечание принципиально иного характера: «...сказ — это реальность индивидуально-художественных построений, которая имеет свой соответствия в системе языка»,⁸ но, очевидно, автор не придал ему должного значения...

Важным, хотя и невольным *комментарием* к проблеме сказа в статье Виноградова является тот ряд писательских имен, в чем повествовательном стиле Виноградов усматривал *преимущественное проявление* сказа: это — А. Белый, А. Ремизов, Б. Пильняк, Е. Замятин, К. Федин «и др.».⁹ Ряд замечателен тем, что все эти писатели ни в каком смысле не ориентируют свой стиль (причем у каждого существенно своеобразный) на «устную речь» и не передоверяют свою авторскую речь никакому «рассказчику».

И в этой связи следует вновь обратиться к определению сказа, данному Эйхенбаумом. Не в цитированной статье его о Лескове (где окончательно формируется концепция ученого по проблеме сказа, оспариваемая Виноградовым), а в другой, более ранней статье «Иллюзия сказа» (1918), где к этой проблеме еще только отыскивались подходы, у Эйхенбаума тоже содержался обширный историко-литературный экскурс — своего рода панорама сказовых проявлений в русской литературе. Уже там в качестве кульминационной фигуры указывался Лесков, но от него просматривались и ретроспективный, и перспективный историко-литературные ряды. Эти-то списки имен весьма показательны. Так, в ряду ретроспективном упомянуты:

⁶ Там же. С. 45.

⁷ Возможно, потому, что для различения в литературном произведении аспектов «рассказчика» и «автора» (чему посвящены работы В. В. Виноградова как 1920-х, так и 1950 — 1960-х гг.) вполне достаточно обозначившихся с самого начала подходов к проблеме.

⁸ ВИНОГРАДОВ В. В. *Избранные труды: О языке художественной прозы*. М., 1980. С. 45.

⁹ Там же. С. 28.

протопоп Аввакум, Гоголь («в особенности ранние циклы»), Даль («сказки»), Пушкин («Повести Белкина» — «двойной сказ»), Тургенев («живая интонация рассказчика, в особенности в повестях о любви» — «Ася», «Вешние воды» и др.), мелком — Н. Успенский и Достоевский. Из произведений Лескова выделены: «Запечатленный ангел», «На краю света», «Левша». Перспективный ряд представлен именами: Ремизова («прямой ученик Лескова» и вместе с ним представитель сказовой «орнаментики»), А. Белого («ломает письменный синтаксис», вводит «особую пунктуацию», «сохраняет все оттенки устного сказа»), затем — Замятина, Пильняка, Вс. Иванова, Зошенко («комический сказ»), К. Федина.¹⁰ Как видим, выделяемый Виноградовым ряд имен еще ранее полностью учтен также и Эйхенбаумом и лишь опущен им в более поздней статье о Лескове.

Зато в ней встречается важное уточнение, не введенное Эйхенбаумом в основное определение понятия сказа: «Для сказовых форм характерно пользование устной речью, имеющей *специфические социальные или профессиональные оттенки*».¹¹ В соединении с положением, что сказ, отходя от письменной речи, «делает рассказчика как такового реальным персонажем»,¹² указанное уточнение должно корректировать столь важный для Эйхенбаума принцип «установки на устную речь».

Ю. Н. Тынянов хотя и не занимался проблемой сказа специально, но однажды затронул ее — в статье, написанной еще до статьи Эйхенбаума о Лескове и посвященной новейшим литературным явлениям того времени.¹³ К ним он применяет то положение эйхенбаумовской концепции сказа, которое последний развернул в статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919) и терминологически обозначил как поэтику «акустического жеста».¹⁴ Именно в таком контексте

¹⁰ См.: ЭЙХЕНБАУМ Б. *Иллюзия сказа* // Книжный угол. 1918. № 2. С. 10–13.

¹¹ ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Литература*. Л., 1927. С. 220 (выделено мной. — Ю. Р.).

¹² Там же. С. 214.

¹³ См.: ТЫНЯНОВ Ю. Н. *Литературное сегодня* // Русский современник. 1924. Кн. 1.

¹⁴ См.: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *О прозе*. Л., 1969. С. 306–326. Заметим, что теория «акустического жеста» подсказана Эйхенбауму работами немецких ученых, родоначальников школы так называемой «слуховой филологии», которых, впрочем, Эйхенбаум указал только однажды — в «Иллюзии сказа».

следует понимать широко цитируемое ныне положение Тынянова: «"Сказ" делает слово физиологически ощутимым <...> и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его».¹⁵

Сказано броско, но в действительности трудно вообразить себе, каким образом *читатель* может «играть» рассказ, при этом «интонируя, жестикулируя и улыбаясь»: если всё это совершается им *физически*, то почему так уж непременно; если *идеально* (в получаемом по ходу чтения *впечатлении*), то почему такого эффекта не достигают тексты *несказовые*?.. Эйхенбаум «физиологическую ощутимость» слова прямо выводил из превращения его в «акустический жест», но подобная метаморфоза могла мыслиться вообще только при абсолютном отрицании художественно-функциональной *содержательности* слова, что, как известно, и декларировалось корифеями русской «формальной школы». Но если стоять на методологических позициях, признающих диалектическое единство художественной формы и художественного содержания, то вся теория «акустического жеста» оказывается научной фикцией, а вместе с ней — и «физиологически ощутимое» слово как якобы специфическое свойство сказового стиля.

Это еще тогда же учел М. М. Бахтин, и потому в «Проблемах творчества Достоевского» (1929) — не касаясь общей теории сказа — дал принципиально важное теоретическое разъяснение насчет *функционально-содержательного* значения *устного* слова в *авторской* повествовательной речи: «...В большинстве случаев сказ вводится именно ради *чуждого голоса*, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору».¹⁶

Бахтин, казалось бы, принимает определение Эйхенбаума и лишь *дополняет* его нелишним уточнением, но в действительности это его комментирующее уточнение означает прорыв в *сущностную* сердцевину сказа как *особого стилистического феномена*.

И в этом-то необходимо разобраться.

¹⁵ ТЫНЯНОВ Ю. Н. *Литературное сегодня* // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 301 (выделено автором. — Ю. Р.).

¹⁶ БАХТИН М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд. М., 1979. С. 222 (выделено автором. — Ю. Р.).

* * *

Обязательно ли сказ вызывается авторской установкой именно на чужое и притом устное слово?

«Устное» — мы уже видели — нет; «чужое» — в каком смысле?

Между прочим, именно Эйхенбаум нашел и процитировал, но, кажется, не придал особого значения собственному признанию Лескова о характере его сказовой стилистики. А оно весьма многозначительно: «Я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи».¹⁶

Что понимает здесь Лесков под «чисто литературной речью»? — Очевидно, *авторскую* речь повествователя; но также и традиционный эстетический канон, требующий ее лексико-стилистического соответствия нормам *общелитературного языка*.

Далее. Было ли в русской литературе дотоле невиданным делом использование — и не с целью только стилизации и подражания! — «языка старинных сказок и церковно-народного»? — Нет, напротив. Уже Гоголь создал классические образцы художественно-идеологического освоения именно этих, пожалуй, пластов народного языка и народно-поэтической культуры и длительное время оказывал могучее влияние на русскую литературу и русское общественное самосознание.

Так в чем же видит Лесков *свое* принципиальное новаторство?

Вспомним: Гоголь либо выражал свою авторскую позицию через систему «рассказчиков» и тем мотивировал сказовую стилистику, например «Вечеров на хуторе близ Диканьки»,¹⁷ либо жанрово-тематически подкреплял уникальную, не имитационно-стилизаторскую, хотя и отчетливо народно-поэтическую стилистику, например «Тараса Бульбы» (которую, впрочем, никто еще, кажется, не решился характеризовать как сказовую¹⁸).

¹⁶ Цит. по: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Литература*. Л., 1927. С. 215.

¹⁷ См.: САМЫШКИНА А. В. *К проблеме гоголевского фольклоризма: (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»)* // Русская литература. 1979. № 3. С. 61–80.

¹⁸ Г. А. Гуковский вплотную подошел к этой проблеме, но все же самый термин «сказ» употребляет исключительно для указания на *субъективность* стилистики, свойственной повествовательным формам 1-го лица и *персонифицирующей* — всегда «рассказчика», а у зачинателей русского реализма Пушкина и Гоголя — иногда уже и *автора*, например в «Повестях Белкина» или в «Миргороде» (см.: ГУКОВСКИЙ Г. А. *Реализм Гоголя*. М.; Л., 1959. С. 199–235).

Лесков же пошел на отказ (заметим: в очень немногих своих вещах, но тем не менее сознательно и демонстративно) от всяких мотивационных обоснований той стилистической деформации *собственной* авторской речи, о которой и говорит. То, что до него требовало «рассказчика» или несло в себе реминисцентные отсылки к значимым литературным или фольклорным традициям, у него конструирует *индивидуальный авторский стиль повествования, не имеющих ни прямых, ни опосредованных аналогов в прошлом литературы*. Это и есть лесковский *сказ*.

Как видим, это ни в коем случае не «стилизация» подо что бы то ни было, но особый *принцип стилеобразования*. И отсюда — всего один шаг до его полной универсализации, поскольку он — именно как *принцип* — допускает уже не просто абсолютную индивидуализацию так называемых авторских «стилевых манер», но целых новых *стилевых систем*, равномасштабных не «чужим» или «другим» стилям, конституирующим себя на фоне литературной нормы, а самой этой норме и — наряду с ней, наравне с ней — вообще всем и любым исторически сложившимся стилиевым системам национального языка!

Несомненно, для Лескова «язык старинных сказок и церковно-народный» — отнюдь не «чужое» слово (в точном, бахтинском значении этого термина), оно именно «свое», *авторское*, оно не вступает ни в какие «диалогические отношения» с литературно-нормативным словом в составе авторской речи — оно *деформирует собой* самый этот состав и тем вообще *перестраивает* его, придавая ему как целому, как *стилевой системе* статус новой, иной, уникальной стилистико-языковой *нормы*, равновеликой и равнозначной действующей, общелитературной.

Так что для сказа *в принципе не обязательны* ни установка на «устное» или «чужое» слово, ни дистанцирование автора и «рассказчика». То и другое присуще не сказу как таковому, а лишь отдельным конкретным его *формам*, стремящимся выглядеть не слишком демонстративными. Всегда же и по существу, вне зависимости от форм проявления, *сказ* есть прежде всего *художественная* — и притом всегда *индивидуально-авторская* — *языковая система*, самоконституирующаяся как *особый конструктивный вариант литературного языка в целом*, не совпадающий с общепринятой литературной нормой и замещающий ее в художественно-эстетическом и философско-мировоззренческом контексте творчества писателя.

Но именно поэтому *сказ* — столько же явление *стилистики* литературного произведения, сколько и его *поэтики*, ибо *сказ деформирует*

не только привычные нормы языкового выражения, но и саму систему художественной образотворческой пластики, превращаясь в особый *художественный метод* отражения объективной — физической, общественной, психологической, идеологической — реальности. И как раз там, где такого рода деформации выступают наиболее рельефно, наиболее своеобразно и уже безо всяких традиционно-«реалистических» (т. е. применяющихся к бытовому, обыденному сознанию читателя) мотивировок, — как раз там и тогда сказовый стиль писателя начинает непосредственно восприниматься как художественно-пластическое выражение *бытийного* уровня человеческого мировосприятия и как философское прозрение в космогонию самого мироздания, где человек, сохраняя все свои атрибутивные свойства, оказывается носителем не только сегодняшнего, переходящего сознания, но также и сознания онтологически всеобщего, даже всемирного.

Наличие установившейся нормы литературного языка является, таким образом, тем неременным историко-литературным фактором, без которого сказ как специфический художественно-эстетический феномен вообще не может возникать в литературном процессе. Ибо все то, что *при* наличии литературной нормы оборачивается сказом — явлением художественно-эстетического порядка, *до* нее, то есть пока литературная языковая норма исторически еще не сложилась в своем общенациональном масштабе и значении, выступает как индивидуальный системно-целостный вариант языка, лишь по стечению всех прочих необходимых факторов не утверждающийся в качестве нормы. После же того, как сложение нормы происходит, дальнейшее индивидуальное рече- и языкотворчество протекает уже в ее рамках и под ее обязательным воздействием. *Сказ*, таким образом, всегда есть попытка отдельного художника самостоятельно и особо конституироваться в области *языка* — в противоположность действующей языковой *норме* и, следовательно, для выражения иных фундаментально мировоззренческих оснований, нежели те, которые акцентированы существующей нормой.

* * *

С тех пор как в литературоведение было введено понятие сказа и разработана его теория (рассмотренная выше), в самой литературе произошли существенные эволюционные сдвиги, которые, собственно, и требуют пересмотра прежней теории, поскольку не могут быть удовлетворительно поняты без ее уточнения.

Прежде всего это касается, так сказать, «именного» состава писателей XX века, чье творчество отчетливо окрашено сказовой стилистикой. Это не только художники рубежа 20–30-х гг. (чьи новации, как мы видели, были тогда же учтены пионерами теории сказа), но и ряд более поздних писателей высшего эстетического уровня и значения, которые настолько существенно преобразили стилистику и функции литературного сказа, что вся его предшествующая история ныне неизбежно предстает в новом свете.

Если раньше, применительно к проблеме сказа, центральной литературной фигурой правомерно оказывался Лесков, то теперь эта роль по праву должна быть отдана другому гениальному художнику, чья литературная судьба в некотором смысле сродни лесковской, — Андрею Платонову. Именно он создал, может быть, самый яркий и, безусловно, самый сложный в русской литературе сказовый стиль. Его сказ дышит какой-то неподдельной первозданностью творения и ритуально-важной значительностью текущих перед нашим духовным взором Деяний и Слов. Он начисто лишен той стихии наивно-лукавого простодушия, которая захватывает в гоголевском сказе, или той искромётной игры со словом, которой перенасыщен сказ лесковский. Но и с ремизовским «плетением словес» он не имеет ничего общего, нет в нем также ритмической геометричности рационально-иррационального сказа А. Белого или взрывной энергии спрессованного до плотности звездного карлика сказа Б. Пильняка и уж, конечно, комической характерологии сказа зощенковского. Но это всё — либо прямые предшественники, либо старшие современники Платонова, и его сказ и подготовлен, и обрамлен тем, что достигнуто или делалось ими. Однако — может быть, впервые в мировой литературе — сказ именно платоновский поражает своей величавой эпической и философской мощью, и тогда начинаешь понимать, что он рожден в живой, ненарушимой преемственности с той гигантской культурой мысли и слова, тем напряжением духовно-нравственного порывания к всечеловеческому идеалу «истины, добра и красоты», той «всемирной отзывчивостью» русского человека и русского национально-народного целого, которые так много обозначили и значат в современном мире. Платонов не случайно вырисовывается сейчас как в некотором смысле *кульминационная* фигура в ряду указанных выше имен: *рядом* с предшественниками и современниками он *новаторски* своеобразен; *после* него уже *собственно* и только *его* «влияние» (неважно, есть оно фактически или нет) отчетливо угадывается в сказовых чертах стиля сегодняшних (тоже, бесспорно, крупнейших)

русских писателей — А. Солженицына («Один день Ивана Денисовича») и В. Распутина («Прощание с Матёрой»).

Нужно решительно возразить против получившей широчайшее распространение удивительной фразы о платоновском «прекрасном косноязычии». Косноязычие — неумение сказать то, что ты хочешь сказать; о Платонове ли позволительно утверждать подобную несуразицу? Если он и «косноязычен», то не более, чем Гоголь, Достоевский или Шедрин! К ним он ближе всего и по характеру своей идейно-эстетической и нравственно-философской проблематики и по художническому масштабу.

Кстати, о Шедрине. Никто из писавших когда-либо о сказе и перебранных множестве всевозможных имен, великих и маленьких, ни разу не вспомнил о Шедрине. А между тем платоновский сказ (в частности, в «Котловане», но не только в нем) обнаруживает прямую преемственность по отношению к шедринским манипуляциям с казенно-бюрократическим языком и вообще со всеми и всякими идеологически клишированными речевыми образованиями. И, может быть, как раз благодаря Платонову нам наконец откроется именно сказовая природа шедринского стиля, который до сих пор всё ещё как-то загадочен для нас в своих осязательно-бездонных глубинах.

Многое из того, что конкретно уже исследуется в языке Платонова по отдельности — то как приемы его особой метафоризации и метонимизации, то как системное заполнение им «пустующих» в реальном русском языке лексических «ниш» творительного орудия или органа действия, то как понятийное отождествление единичного и родового, отдельного и собирательного, конкретного и абстрактного, то как лексико-синтаксический прием «стяжения», — всё это не увидено еще и, следовательно, не понято как *целостный сказовый язык* — не «нарушение» нормы нашей повседневной речи, а *иная языковая норма*, единственно и выражающая, с предельной точностью и лаконичной ясностью, не только и не просто *мысль*, а именно и прежде всего ее *оценочно-эмоциональную философско-мировоззренческую активность*, которая — в отличие от великой литературной классики XIX в. — *одинаково* проявляется через посредство создаваемого писателем так называемого «художественного мира» (категория, кажется, грозящая стать «модной») и непосредственно — в меру пластической деформированности самого авторского языка на всех без исключения его структурных уровнях. Никому не вздумалось, слава Богу, заговорить о «лирической прозе» Платонова, а между тем именно в его сказовом стиле мера идейно-эмоциональной значимости

текста как внешней художественной формы максимально приближена к той, которая веками культивировалась — и допускалась! — только в лирическом роде поэзии. Эпик — с лирической плотностью идейно-значимой языковой экспрессии!..

Если добавить к этому совершенно не изученную пока что поэтику платоновской символизации тематических мотивов с их многозначной сопряженностью и очень робкие подходы к выявлению реминисцентных отсылок и планов в его текстах, которые лишь констатируются без попыток какого-либо анализа (а исследовать их вообще можно только в *системе* и в конкретных функциональных значениях в каждом произведении особо!), — то начинает вырисовываться картина непомерной громадности тех нерешенных задач, которые успел — «надолго, навсегда» — загадать нам и человечеству этот сосредоточенный русский гений.

Думается, что если правильно увидеть подходы к его действительному постижению, то и задачи эти начнут быстрее и лучше решаться. Во всяком случае, представляется несомненным, что исследование закономерностей уникального платоновского сказа — это не *аспект* изучения (так сказать, наряду с возможными иными), а необходимое — и даже обязательное — *условие* успешного изучения всех аспектов как художественно-поэтической концепции А. Платонова, так и его философско-мировоззренческого космоса. И точно таких же исследовательских подходов к себе требует изучение стилистики и художественно-языковых идеологом А. Солженицына и В. Распутина.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ КАК ХУДОЖНИК: БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ 1840-х годов

Литература о ранних беллетристических опытах Чернышевского чрезвычайно скудна, к тому же последние из специальных работ, посвященных этой теме, относятся к первой половине 1950-х гг.¹ Советские авторы общих работ о творчестве Чернышевского обычно лишь упоминают главнейшие из этих опытов.² Между тем, текстуальное исследование ранних замыслов и сохранившихся фрагментов литературных произведений юноши Чернышевского приводит к неожиданным выводам, проливающим свет как на характер главных принципов художественного метода будущего романиста, так и на конкретные связи его зрелого творчества с проблематикой и художественными достижениями русской литературы 1840-х годов.

¹ См.: МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского* // Ученые записки Саратовского гос. пед. ин-та. Вып. V. 1940; МОРОЗОВ Б. С. *Юношеская повесть Н. Г. Чернышевского «Теория и практика»* // Известия Туркменского филиала АН СССР. 1950. № 4; НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского* // Ученые записки Тульского государственного педагогического института. Вып. 6. 1955. Статья А. П. Медведева, несмотря на свою обзорность, точна в наблюдениях и выводах, тактична в формулировках. Работы Б. С. Морозова и М. П. Николаева, хотя и весьма уязвимы с методологической точки зрения, сохраняют известное научное достоинство благодаря тому, что в них впервые поставлены некоторые важнейшие для изучения раннего творчества Чернышевского проблемы.

² См., например: СКАФТЫМОВ А. *Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского*. 2-е изд., испр. и доп. Саратов, 1947; ТАМАРЧЕНКО Г. *Романы Н. Г. Чернышевского*. Саратов, 1954; РЮРИКОВ Б. Н. *Г. Чернышевский: Критико-биографический очерк*. М.: Гослитиздат, 1961; ПОКУСАЕВ Е. *Н. Г. Чернышевский: Очерк жизни и деятельности*. 4-е изд., испр. и доп., Саратов, 1967.

Первой беллетристической пробой Чернышевского-студента является повесть «Пониманье», от которой дошел до нас маленький фрагмент начала.³ Источником для Чернышевского послужили

³ Есть основания считать, что если это только часть действительно написанного текста, то и все написанное было немногим больше сохранившейся части. Все зависит от датировки фрагмента. Иногда его прямо отождествляют с работой, которую Чернышевский, начиная с октября 1848 г. и вплоть до февраля 1849 г., писал для выступления на семинаре у проф. А. В. Никитенко. Так поступает Н. А. Алексеев и поэтому датирует текст 18 октября 1848 г. (см. его примечание к первой публикации фрагмента: Звенья. VI. 1936. С. 601). Внимательное изучение дневникового материала показывает, однако, что это неверно. Первоначально «статья» (как Чернышевский здесь называет ее) «об эгоизме Гете» включала рассказ о любви Гете и Лили лишь как эпизод, причем беллетристический характер этого эпизода (если таковой вообще был) в сознании Чернышевского противопоставлялся характеру работы в целом. Так, 9 ноября 1848 г. он записывает: «...дорогою вздумал писать рассказ о Лили и Гете, который ввел в то, что читал Никитенке, только в обширном размере романа» (ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Н. Г. *Полн. собр. соч.*: В 16 т. Т. I. М.: Гослитиздат, 1939. С. 166; в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте). То, над чем работал Чернышевский зимой 1848–1849 года, он ни разу не назвал в дневнике «повестью» и вообще никак ни разу не поименовал. После 1 февраля упоминания об этой работе в дневнике прекращаются. И лишь в записи от 14 июня (в той ее части, которая датирована 10 июня) говорится: «Да, в воскресенье или понедельник (т. е. 5 или 6 июня. — Ю. П.) начал было писать эпизод из жизни Гете (любовь к Лили) под названием “Пониманье”» (I, 285). Здесь все характерно: и упоминание о *начале* работы над «эпизодом из жизни Гете» (т. е. о начале новой работы над старой темой), и указание на кратковременность этой новой работы («начал было писать»), и впервые появляющееся название (вероятно, именно как название для новой вещи), и сама интонация воспоминания (о большой, длительной работе не забудешь, а тут о ней забыто дважды — первый раз в предыдущей записи, которая делалась как раз 6 июня). Таким образом, во-первых, необходимо согласиться с А. П. Медведевым, датирующим текст начала повести «Пониманье» июнем 1849 г. (см.: МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 166); во-вторых, необходимо подчеркнуть, что этот текст не может быть с достаточным основанием признан очередной попыткой литературной реализации замыслов, занимавших Чернышевского осенью и зимой 1848–1849 гг., а является началом новой работы, которая, по всей вероятности, и была лишь начата Чернышевским, так что имеющийся в нашем распоряжении текст — почти все (если не все), что было им написано в июне 1849 г.

мемуары Гете, что косвенно подтверждается дневниковой записью от 8 июля 1849 г. (I, 295). Однако «сохранившийся отрывок повести, — как справедливо указывает исследователь, — свидетельствует, что Чернышевский вовсе не предполагал только пересказать соответствующие страницы “Wahrheit und Dichtung”, он имел в виду свободно распорядиться материалом, соответственно своим целям. Правда, намеченные образы отца, матери, сестры Гете не расходятся с “Wahrheit und Dichtung”, вид франкфуртских домов и улиц тоже дан так, как сказано о них у Гете, и основной факт повести (любовь к Лили) тоже взят оттуда, но расстановка всех этих моментов у Чернышевского намечена иная».⁴

Какая же? Центральное место в дошедшем до нас фрагменте занимает развернутая характеристика сестры Гете. Сопоставление с соответствующими страницами мемуаров Гете показывает, что, сохраняя в целом и в деталях верность образу, написанному Гете, Чернышевский сознательно и целеустремленно добивается другого, чем у Гете, принципиального смысла характеристики.

У Гете смысл характеристики можно резюмировать так: сестра не была красива, чтобы нравиться молодым людям, но была достаточно умна, чтобы сознавать это, и мучилась тем более, что внутренние ее достоинства скорее отталкивали от нее окружающих, потому что «присутствие высокой природы заставляет» людей «замкнуться в самих себя».⁵ Духовность своей сестры Гете не осмысляет как красоту. Его характеристика конечна, лишена смыслового подтекста; все, что хотел он здесь сказать, им прямо высказано.

Чернышевский использует далеко не все детали внешнего портрета девушки, имеющиеся у Гете (см.: XI, 697–698). Ни в чем не отступая от источника, не внося от себя в портретный рисунок образа ни малейшего изменения, он в то же время полностью его переосмысляет. В его описании девушка — при тех же чертах внешности — определенно красива, даже и внешне, но больше всего красотой духовной. При этом ее красота и достоинства выступают у Чернышевского на фоне контрастирующего с нею, лишённого ее достоинств окружения. Каждая деталь характеристики получает смысловую двойственность, объемность: героиня у Чернышевского кажется некрасивой на взгляд

⁴ МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 166–167.

⁵ Ср.: ГЕТЕ И. В. *Собр. соч.*: В 13 т. Т. IX. М., 1935. С. 247–248.

окружающих — в действительности же она прекрасна; она умна, но для своего окружения — слишком умна; она кротка и беспретенциозна — поэтому тем более несчастна. Ее превосходство над окружением освещается у Чернышевского как качество, основополагающее для ее духовного самочувствия и даже больше — для всей ее судьбы. Характеристика тем самым осложняется концептуальным освещением личности и судьбы человека, что полностью принадлежит Чернышевскому.⁶

Эту концептуальную точку зрения юного автора можно выразить словами: несчастен человек, больше других достойный счастья. Она займет в художественных произведениях Чернышевского значительное место, хотя нигде не будет прямо сформулирована им. Здесь, в самом раннем своем художественном тексте, Чернышевский тоже ее не «проговаривает», а выявляет, окружая образ героини характерной семантической атмосферой: «грустная» жизнь, в которой «слишком много было монотонности, стеснения», в которой необходимо «слишком много сдерживать и подавлять» в себе и т. д. Это грустное впечатление от монотонной, безрадостной, стесненной жизни — как господствующая тональность, как тема или как один из ракурсов — при изображении Чернышевским судьбы и жизни женщины пройдет через все его последующее творчество, начиная с романа «Что делать?» (1883) и кончая «Отблесками сияния» (ок. 1879).

Кроме этого, нелишне заметить и следующее. В характеристиках сестры Гете Луизы, ее подруги Лили, а с другой стороны, отца Гете Чернышевский акцентировал и противопоставил друг другу: деликатность тонко чувствующей души, способной «слишком болезненно сжиматься при всяком соприкосновении с добродушно-эгоистической ограниченностью» (XI, 698), облагороженные образованностью ум и сердце — и филистерскую мелочность, идущую «не столько от эгоизма, сколько от чрезвычайной ограниченности» (XI, 699). Эта контрастная соотнесенность друг с другом характеристик героев выявляет с самого начала повести ее художественный конфликт, который хотя и имеет непосредственно ощутимую социальную окраску,

⁶ Наши слова об «отсутствии смыслового подтекста» у Гете нужно понимать в самом локальном смысле. «Поэзия и правда» Гете, произведение мемуарного жанра, является в то же время, как указывает В. М. Жирмунский, «воспитательным романом», следовательно, имеет свой, богатый и глубокий художественный подтекст, который, однако, выявляется не на «площади» одной какой-нибудь характеристики (см. предисловие В. М. Жирмунского в кн.: ГЕТЕ И. В. *Собр. соч.*: В 13 т. Т. IX. С. 5–7).

все же не поддается прямолинейному «социологическому» истолкованию, являясь конфликтом психологическим по преимуществу. Тот факт, что «социальное» и «психологическое» в тексте Чернышевского не противостоят друг другу, а возникают и проявляются в неразложимом единстве, свидетельствует об обретении Чернышевским своего собственного художнического сознания в самую раннюю пору его беллетристических исканий и проб.

2

Если о повести «Пониманье» нельзя сказать, была ли она написана в большем объеме, чем дошедшее до нас начало, то о двух других повестях Чернышевского этого времени определенно известно, что они были завершены им и что он предпринимал попытки их опубликовать.

От первой из этих повестей не сохранилось ни строчки, и даже остается неизвестным точное ее название: в дневнике Чернышевский ее называет то «рассуждением о воспитании», то «историей Жозефины».⁷ О главной мысли этого произведения — насколько о ней можно судить по дневнику юноши — современный исследователь говорит: «Вся ненормальность сексуальных отношений жизни в буржуазном обществе осмысляется Чернышевским как результат неправильного положения женщины в браке и ложного воспитания женской личности в условиях отсутствия ее равноправия с мужчинами. Одновременно Чернышевский считает неправильным привитие детям ложных представлений о сексуальной жизни человека вообще».⁸

В литературе, однако, остаются не отмеченными два факта творческой переключки между этим ранним замыслом Чернышевского и позднейшими его произведениями.

Во-первых, это тождество мыслей о воспитании, внесенных в дневник при первом обдумывании замысла повести о Жозефине, с содержанием рецензии Чернышевского на книгу Натаниэля Готорна

⁷ Работа над нею относится к январю — маю, последнее упоминание в дневнике — к июню 1849 г.

⁸ МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 170. См. также: НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 161.

«Собрание чудес» (Современник. 1860. № 6). Во-вторых, это совпадение той же идеи молодого Чернышевского с основной сюжетной коллизией романа «Повести в повести» (1863—1864), второго после «Что делать?» его большого романа, — коллизии, связанной с образом и темой главной героини этого романа, Лизаветы Сергеевны Крыловой.

Факт такого идейного и творческого постоянства показывает, что уже в самую раннюю пору своего литературного ученичества Чернышевский обращался только к таким темам и принимался за художественную разработку только тех идей, которые вполне для него прояснились, относительно которых он точно знал, что именно и зачем он хочет сказать.

Обратимся к самим дневниковым записям, фиксирующим ранние беллетристические замыслы Чернышевского. Эти записи особенно интересны тем, что они одни во всем литературном наследии писателя документируют наиболее ранние стадии его творческого процесса вообще.

Дневниковая запись от 13 января 1849 г. ясно показывает, в чем для Чернышевского заключался центр творческой проблемы при обдумывании темы. Так, вопрос «что писать?» не вызвал в нем особых размышлений. «Конечно, быть какую-нибудь», — замечает он. Подходящая «быль» тут же возникает в памяти: «...скорее всего... историю Жозефины, которую рассказывал мне Петр Иванович Швецов, — я и стал думать...» Так заключает Чернышевский первый этап своих размышлений. «Стал думать» — о чем же? Ориентация на «быль», т. е. на факт не сочиненный, а действительный, делает неважным, второстепенным вопрос о сюжете. Серьезному обдумыванию подлежит другое — принципиальный смысл самой этой были и, следовательно, жанровые возможности предзаданного сюжета.

«...Но вздумалось, — продолжает Чернышевский, — что ведь собственно эта история имеет для меня достоинство и интерес как доказательство того, что должно воспитывать детей не так, как теперь, а объяснить им все, все опасности... и все это самому показывать им в истинном свете, показывать средства избегать этих вещей, пагубность некоторых из них, настоящую роль в жизни, какую должны занимать другие из них... одним словом, что это доказательство всей пагубности настоящего образа воспитания; должно говорить детям все, должно быть товарищами во всей их жизни, должно быть с ними на такой же ноге, как товарищи их по летам, чтобы не было у них ничего от нас тайного, и чтобы не было и причин ничего скрывать от нас. Так вот, собственно, *эта повесть приобретает свое значение только*

оттого, что она истинна, а если должно будет писать как повесть, должно будет очерчивать характеры, из которых многие не очерчены в самом рассказе Петра Ивановича, — таким образом, характер судебным образом засвидетельствованного дела она потеряет, а характер истины поэтической, не знаю еще, успею ли я придать ей, — так собственно *это только важно для меня, как пример в доказательство общего начала, которое я хотел бы доказать*, — так и буду писать статью ученую или именно не повесть, а рассуждение» (I, 222–223; здесь и далее курсив мой. — Ю. Р.).

Через некоторое время, когда Чернышевский убедится в своей способности «очерчивать характеры», он станет писать все-таки «повесть» (см.: I, 243–244). Но дело не в этом. Здесь важно то, что четко сформулированное «общее начало» оказалось гораздо шире любой конкретной «истории» и позволяет, таким образом, «доказывать» себя самыми различными способами, при помощи самых разных «историй», допускает «продолжение» как в сторону теоретической разработки «вширь» и «вглубь» (что и сделано через одиннадцать лет в журнальной рецензии), так и в сторону самых прихотливых сюжетных «переодеваний» (что достаточно «экзотично» — в художественном плане — сделано через пятнадцать лет в романе). При этом знаменательны именно стабильность рано выработанного «общего начала», с одной стороны, и принципиальная инвариантность любых творческих разработок и воплощений его в конкретных произведениях — с другой.

От «факта» Чернышевский идет и в замысле своей следующей повести. В данном случае у него не было готовой «истории», как в повести о Жозефине, поэтому дневниковая запись от 13 октября 1849 г., в которой фиксируется рождение замысла повести «Теория и практика», позволяет отчетливо видеть, как Чернышевский конструировал сюжет будущей вещи, когда он не был дан ему готовой «былью».

«...Вечером я... лег раздумывать, — записывает он, — какую, т. е. о чем, писать повесть — вывести ли главным лицом Вас[илия] Петр[овича]⁹ и его характер и то, как подобным людям тяжело жить на

⁹ Лободовского, университетского однокашника Чернышевского; его женитьба весной 1848 г. настолько взволновала последнего, что послужила начальным импульсом к ведению знаменитых юношеских дневников Чернышевского. Подробнее см. в статье: РУДЕНКО Ю. К. *К вопросу о юношеских дневниках Н. Г. Чернышевского как литературном произведении* // Русская литература. 1968. № 4. С. 107–116.

свете, или о том, как вообще тяжела участь женщины, или, наконец, о том, как трудно всякому человеку следовать своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность, и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он должен отвергать его для общепринятых уже в свете правил и т. д. — Лежал и все думал и, наконец, выбрал последнее...» (I, 325).

Когда выбрана *тема*, начинается обдумывание сюжета, причем не конкретных положений или поворотов его, а *конфликтных узлов сюжета*: «Прежде всего родилось положение мужа к жене, как он не решается быть таким мужем, быть в таких отношениях к жене, как должен по своим убеждениям; также положение отца перед сыном: а) выбирающим род жизни, б) желающим жениться; и перед дочерью, желающею выйти замуж (а теперь вздумалось еще — желающею быть актрисою, это чудесно — или писательницею). Но это уже весьма поздний период жизни, а раньше должно изобразить важнейшие случаи жизни этого человека, — так как третье по времени — отношение к детям, второе — отношение к жене, первое — отношение к женщинам до женитьбы. И когда встал поутру, с тем, чтобы писать, только стал думать об этом первом периоде, и развилась мысль, что не женился, когда должен был жениться. Второе — из этого старается устроить женитьбу, которую по своему убеждению не должен был устраивать. Второе по времени должно быть раньше и лучше всего относиться к той же женщине. Между отношениями к жене и с детьми войдут какие-нибудь отношения служебные и светские. Так развивалось постепенно» (I, 325–326).

Обращает на себя внимание применяемый Чернышевским (и, вероятно, органически присущий его таланту) метод *фронтального обзора* всех предстоящих уму и логически систематизированных сюжетных возможностей, которые вытекают из избранной темы. Все это очень родственно методу логической дедукции: как будто вполне умозрительно выбирается тема; сюжет дедуцируется из темы и организуется, — в главном, в конфликтных узловых моментах, — тоже умозрительно; следующим шагом должно быть по необходимости... дедуцирование характеров из сюжета? С какого же момента начинается у Чернышевского *художественно-пластическое* решение темы?

В том-то и дело, что умозрительная логика в *обдумывании* темы, сюжета и т. д., которая одна и фиксируется Чернышевским в дневнике, с *самого начала* определяется параллельно сопровождающей ее

логикой художественно-пластического *отбора* конкретного образного материала. «...Ввести ли главным лицом Вас. Петр. и его характер и то, как подобным людям тяжело жить на свете...» — уже в постановке вопроса о теме сквозь умозрительную форму ее проглядывает некий образный комплекс, с которого Чернышевский и начинается. Другое дело, что его лично интересует больше полное разъяснение для себя «общего начала», лежащего в основе фактов и характеров, однако этот процесс саморазъяснения не отрывается от своих «образных предпосылок». Как начало дедуктивного размышления, так и его конец (казалось бы, столь «имманентно» выведенный) в равной степени погружены в конкретную «предысторию», которая и является образной плотью замысла.

В данном случае следует указать на связь сюжета повести «Теория и практика» с личным переживанием Чернышевского, тоже подробно зафиксированным в дневнике, только годом раньше (см. записи от 27, 28 и 29 октября 1848 г. — I, 156–159). Этого не отмечал никто из исследователей. А между тем смятение, вызванное в герое повести Серебрякове приступом «аневризмы» у старика Ясенева, мысли его о судьбе Марьи Владимировны и своих обязанностях по отношению к ней в случае смерти ее отца совершенно совпадают с тем, что пережил и отчасти передумал сам Чернышевский еще в октябре 1848 года: «Был Вас[илий] Петр[ович], говорил, что чувствует, что с ним чахотка. Тотчас у меня зародились мысли: как же это? что будет с Над[еждой] Ег[оровной]?¹⁰ что буду обязан делать после него я? должен поддерживать ее? как должен? Раньше у меня в этом случае выходило в мысль жениться на ней, теперь нет — разочаровался почти и вижу в ней... только весьма хорошую в сравнении с другими женщину...» и т. д. Нельзя не заметить, что это и есть та реальность, которая предстояла в сознании Чернышевского его размышлению над сюжетом повести «Теория и практика».

Так анализ ранних беллетристических замыслов Чернышевского позволяет заглянуть в его творческую лабораторию и увидеть некоторые существенные моменты его художественного метода. Важнейший из них заключается в том, что логичность осмысления собственной художественной работы не ведет Чернышевского к искусственной надуманности или беспомощной отвлеченности

¹⁰ Жена В. П. Дободовского, «героиня» первого дневникового мемуара Чернышевского (см. сноску 9).

конкретных беллетристических построений. Свои «общие начала» он не налагает извне на положения и характеры, а выявляет изнутри, как бы «высвечивает» в тех или иных положениях и характерах, но делает это *до* того, как взяться за перо: его реальный текст есть лишь «техническое оформление» задачи — *художественной задачи!* — принципиально решенной им еще в процессе осмысления замысла.

3

Единственный из ранних беллетристических опытов Чернышевского, от которого сохранилась достаточно значительная часть текста, чтобы позволить анализировать произведение как художественное целое, — это повесть «Теория и практика» (1849–1850).

Она открывается развернутой характеристикой центрального героя, принадлежащей некоему вымышленному рассказчику, который начинает ее прямой декларацией, содержащей *максимально высокую оценку* героя: «Из всех моих знакомых никого я так не уважал, как Андрея Константиновича Серебрякова. Не встречалось мне никогда человека, жизнь которого была бы так верна его убеждениям, который бы в такой степени неуклонно принимал в расчет то, чего требовала, по его мнению, справедливость, истина или обязанность. А правила его были самые высокие...» и т. д. (XI, 640).

В таком контексте дальнейшая характеристика героя приобретает значение мотивировки, аргумента, доказательства, и это является одним из конструктивных принципов, определяющих структуру образа героя. При этом Чернышевский нащупывает тот принцип, который и впоследствии останется определяющим в его художественном методе при создании им положительных героев. Всмотримся в него внимательнее.

Описание Серебрякова строится на контрасте между заявленным с самого начала и вновь постоянно заявляемым безусловно положительным отношением автора-рассказчика к нему — и такими «странностями» в нем, которые делают его смешным, а то и прямо нелепым в глазах читателя. Каждое из декларируемых положительных свойств героя поясняется примером, аналогией или сравнением, которые, не вступая в противоречие с положительным смыслом даваемой ему характеристики, в то же время снижают его образ. Например:

Декларация

«...если был человек, чуждый эгоизма, то это был Андрей Константинович».

«...ему дала природа склонность во всем тотчас находить серьезную, важную для кого-нибудь сторону,

Пояснение

«...отдавая чистить сапоги, он раздумывал, что в этот день при настоящем положении его и его лакея и их желаний принесет кому больше обременения: ему ли то, что у него не будут чисты сапоги, между тем как ему должно быть там-то и там-то, или его лакею то, что нужно будет употребить несколько минут времени на чищение их, и когда ему хотелось бы лучше употребить это время таким-то и таким-то образом, — и уж только рассчитавши, взвесивши все вероятности, убедившись, что в настоящем случае больше неприятностей ему иметь нечищенные сапоги, чем лакею чистить их, решал он, что вправе требовать от лакея услуги» (XI, 640).

как скупцам, например, дается склонность во всем тотчас замечать экономическую сторону; и в самом деле, сравнение со скупцами может пояснить эту черту в характере Андрея Константиновича: обыкновенный человек идет, например, и не думает о своей походке, выгодна ли

она для того, чтобы дольше носились сапоги, — это ему и в мысль едва ли когда придет» и т. д. «Тем-то отличается просто человек от скупца, что» и т. д.

«...так в Андрее Константиновиче была развита в инстинкт экономическая заботливость о том, чтоб его действие, какое бы оно ни было, приносило как можно меньше горя, неприятности, обременения людям, до которых коснутся его последствия или которые должны будут соучаствовать в его исполнении... и как можно больше радости, удовольствия, удобства. Мало того... тут он принимал в расчет и животных, и вообще все живые существа:

он, например, никогда не убивал клопа, если как-нибудь случилось ему поймать его на месте преступления, а просто отбрасывал его подальше от себя: «конечно, никак нельзя сравнить меня с клопом, а ведь что мне такая ничтожная вещь, что он снова может притти покусать меня, — да еще и придет ли? Да и заметно ли сколько-нибудь будет для меня, что одним из окружающих клопов стало меньше? А для него ведь тут вопрос о жизни и смерти».

«С этой всегдашней расчетливостью в Андрее Константиновиче была соединена необыкновенная верность в жизни своим убеждениям» и т. д. (XI, 641).

Снижающие моменты, как это видно из приведенных примеров, придают образу героя комический оттенок. Но они отнюдь не преследуют цели создать специально комический эффект. Комический контраст в описании Серебрякова служит наиболее удобной формой художественного доказательства «мысли», а именно — той общей положительной оценки героя, с которой рассказчик начал свое повествование. Подчеркиваемая *чужаковатость* Серебрякова выступает как прием, призванный *укрупнить* для читателя основные черты героя, его «особенность». Так, медлительность, «нерешительность» в самых мелких поступках — следствие исключительной последовательности в проведении главных принципов мировоззрения в жизнь; чудаческие раздумья о своем праве требовать услуги от лакея — результат полного отсутствия эгоизма; браминское отношение к клопу, пойманному «на месте преступления», — отражение «развитой в инстинкт» заботливости о людях. Все это — *забавное* продолжение *серьезных* принципов, результат своеобразного *ригоризма* в вопросе о взаимоотношении *мировоззрения* («теории») и поведения («практики») в жизни человека.

Как видим, уже в первом положительном герое Чернышевского появляется главная психологическая черта всех последующих его «особенных людей» — ригоризм поведения, а в методе изображения его — главный прием и принцип изображения почти всех положительных героев Чернышевского: выдвижение в них на первый план «забавного», смешного, нелепого, маскировка и одновременно демаскировка их этим «забавным» и нелепым. Это именно сразу и прием и принцип изображения. Это *прием* в той мере, в какой он служит целям иронической мистификации читателя и является средством заинтриговать его. Но соответствие внешнего и существенного, «забавного» и принципиального берется Чернышевским всерьез и *прямо* отражает действительность. Поскольку в ней и на самом деле нет ничего выше подобного ригоризма и поскольку писатель, не желающий для его изображения становиться на романтические ходули, не может вскрыть его настоящий смысл и показать его действительный масштаб иначе, чем доводя до степени «забавного» и нелепого, — постольку такой способ характеристики героя приобретает серьезный и глубокий художественный смысл. В произведениях Чернышевского — начиная с «Теории и практики» — этот способ характеристики выступает в качестве *главного принципа типизации* при создании буквально всех его «особенных» героев.

Вступительная характеристика Серебрякова позволяет также различить и объяснить непоследовательность и неполноту практического применения в ранней повести Чернышевского этого принципа типизации.

С первой же фразы описания производится настойчивое выделение героя из некоего ряда: «Из всех моих знакомых *никого я так не уважал... Не встречалось мне никогда человека*, жизнь которого была бы *так верна его убеждениям*, который бы *в такой степени неуклонно...*» и т. д.

Из какого же ряда выделяется герой? Оказывается, из ряда «благородных людей». Указание на этот счет, как часто у Чернышевского, дается как будто мимоходом, в попутном замечании, в обмолвке: «Он всегда действовал как нелицеприятный судья между собою и другими не только в немногих... важных случаях, таких, в которых беспристрастный в отношении к себе и своим выгодам поступок называется самоотвержением, — *к этому способны очень многие благородные люди*, — а точно так же...» и т. д. (XI, 640).

Серебряков одновременно характеризуется и как *тип* «благородного человека», и как исключительное, *особенное явление* в ряду «благородных людей». Типом он является в меру общего благородства своих принципов и своего поведения, т. е. благодаря тому, что вводит его в ряд «благородных людей». Напротив, его особенность трактуется в повести как нечто личное, единично-индивидуальное, вычлняющее этого героя из его типологического ряда. Типическое и индивидуальное, таким образом, в Серебрякове противостоят друг другу так, как в общефилософском плане противостоят друг другу категории общего и особенного.

Так выясняется главное противоречие художественной системы повести «Теория и практика». Принцип характеристики «особенностей» героя, примененный Чернышевским, заключает в себе, как мы говорили, контуры нового литературного типа, но в то же время здесь не эти «особенности» делают героя типом. Как раз наоборот: они делают его исключением в своем типологическом ряду. То, что объективно уже является принципиально-типовым признаком, в повести выступает еще как «индивидуализирующая» добавка, как единичная примета личности, как внешний аксессуар, художественная обязательность которого автором не осознана и потому не выявлена в дальнейшем тексте повести.

Нельзя не увидеть в этом зависимость начинающего писателя от современной ему литературы конца 40-х годов, у которой он невольно заимствует принцип типизации, характерный для «физиологии» и сделавшийся к тому времени уже привычной повествовательной манерой, широко освоенной. Специфическими жанровыми особенностями «физиологических очерков» следует считать, во-первых, понимание типического как массовидного; во-вторых, подбор таких составляющих данный тип черточек, которые представляют собою некоторую сумму «типического» и «индивидуального» — на фоне *проклассифицированного* понимания всего ряда однородных явлений; наконец — вследствие первых двух особенностей — близость задач художественного описания к задачам «научной» характеристики. У Чернышевского, конечно, нет «классификации» «благородных людей», но некое четкое представление на этот счет — и именно «классификационного» порядка — в повести есть, потому что «странности» Серебрякова, на которых автор заостряет внимание, ведут неизменно к тому качеству в его облике, которое и ставит его выше людей, способных на многое, дающее им право называться благородными, но не способных так же, как он, неуклонно следовать в практике жизни своим благородным убеждениям. Есть в повести и момент «научного» описания, так как этот оттенок стилю характеристики героя придают многочисленные «примеры», приводимые в подтверждение указанных его свойств, а также и характер некоторых из этих «примеров», являющихся подробными выкладками с цифрами и расчетами (см., например, рассуждение о скупцах на с. 641 или рассказ о состоянии Серебрякова на с. 643–644).

Чернышевский не стремится сознательно подражать в своем описании Серебрякова «физиологическому очерку», скорее он просто попадает в «сферу притяжения» этого жанра, прежде всего потому, что «физиологический очерк» по природе своей описательный жанр, но также и потому, что с ним ассоциируется принадлежность к целому литературному направлению — «натуральной школе», с ее тематикой, проблематикой и реалистическим художественным методом. Следы «физиологического» стиля проступают в ранней повести Чернышевского тем отчетливее, чем резче главная ее задача противоречит эмпиризму жанра «физиологии»: тип «благородного человека» ни в какой «физиологии» немислим! И если здесь это противоречие кажется простым следствием авторского непонимания тех возможностей, которые заложены как в изображаемом типе, так и в средствах его обрисовки, то дальнейшее художественное творчество Чернышевского

показывает, что это не совсем так. Впоследствии, уже осознав свои художественные принципы, Чернышевский сначала полностью реализует их действительные потенции и лишь затем начнет трансформировать сами эти принципы. Так, в «Что делать?» отделены друг от друга и противопоставлены резко обобщенное описание «обыкновенных новых людей» и столь же резко индивидуализированное описание «особенного человека» Рахметова. Прямым рецидивом «физиологического» стиля в этом романе является самый прием характеристики рядовых «новых людей», когда только «общее» в их описании имеет типобразующий характер, а все «индивидуальное» ретушируется, отодвигается на задний план, просто выводится за скобки типа как несущественное и «личное». В этом смысле роман «Что делать?» является единственным не только в ряду реалистических романов XIX века, но и в творчестве Чернышевского. В следующих своих произведениях он совершенно откажется от принципа обобщенной типизации героев, от разделения их на «обыкновенных» и «особенных», а их «особенность» осмыслит только как прием изображения (в «Алферьеве», «Повестях в повести», «Прологе» и т. д.).

5

В плане общей композиции повести вступительная характеристика героя играет экспозиционную роль. Она принадлежит рассказчику, образ которого Чернышевскому так и не удалось сделать сколько-нибудь выпуклым и о котором известно только, что ему в момент рассказа лет 30 (т. е. он лет на 10 старше реального автора). Из дневника известно, что эта экспозиция отсутствовала в первом варианте и создана при доработке повести (см. записи от 29 ноября и 16–17 декабря 1849 г. — I, 341, 343–344). Она понадобилась Чернышевскому для того, чтобы сразу ввести читателя в конкретный смысл проблемы, общая суть которой определена в названии повести. Теперь повесть прямо открывается характеристикой героя, а этот герой с первой же фразы оценивается «фортиссимо» — без подступов и подготовки, как положительный в превосходной степени. Это создает крайнюю напряженность читательского восприятия героя, которая приводит сначала к предчувствию, а потом и к сознательному уяснению того художественного конфликта, из которого возникает конкретная проблема повести. Декларируемая положительность героя заставляет ожидать ответа на вопрос: как стал таким этот человек? как можно стать таким

человеком? В экспозиции Чернышевский отвечает на эти вопросы в общей форме, а повесть в целом должна была явиться конкретным решением той же проблемы в форме подробного художественного исследования «частного случая».

Поэтому задуманный Чернышевским в «Теории и практике» образ положительного героя приобретает острый полемический смысл в контексте русской литературы 40-х годов. Центральным ее героем все еще продолжает выступать так называемый «лишний человек», дворянин, «страдающий эгоист», тоскующий неудачник, неудачливый романтик (Онегин, Печорин, Бельтов, Адуев-племянник, Тамарин, Гамлет Шигровского уезда и т. д.); если не романтик — то удачливый делец (Адуев-дядя) или и вовсе «подлец-приобретатель» (Чичиков); если не дворянин — то разночинец, переживающий пока стадию своего социального становления (Тихон Тростников), а то и прямо «маленький человек» (Поприщин, Акакий Акакиевич, Макар Девушкин и т. д.). Литература отделилась не то что от решения, но от самой постановки вопроса о положительном герое, казалось бы, на наибольшее расстояние. Но это-то и значило, что она максимально приблизилась к ней. И Чернышевский еще в 40-х годах первым в русской литературе делает попытку вновь поставить эту проблему и решить ее по-новому, в соответствии с духом и «понятиями» нового времени.

Его Серебряков — это человек, для которого не существует различия между словом и делом, между убеждениями и житейской практикой; шире — это тип, в котором сливаются «идеал» и «действительность». По романтической традиции это слияние могло быть воспринято лишь иронически, так как считалось уделом «пошлых» людей, меркантильных дельцов. Высокий романтический герой обладал сознанием резко нарушенного соответствия между действительностью и «идеалом», «мечтой», вынашивал в своей душе их конфликт, подтверждал своей личной судьбой их принципиальную несовместимость. Проблема «лишнего человека» в реалистической русской литературе 40-х годов именно к романтизму восходит генетически; восходит, может быть, не столько как художественная тема, как литературная традиция, сколько как наследие романтического мироощущения и мироотношения, с точки зрения которых в гармонии с действительностью находится все «недостойное», а все «достойное» кажется бессильным перед злом: перед «злом мира» — согласно чисто романтическому мировоззрению; перед социальным злом — согласно реалистической концепции действительности. Чернышевский пытается порвать *все* связи с романтизмом; носителем гармонии идеала

и действительности в его повести выступает «порядочный человек», стоящий на вершине современного научного мировоззрения. Умение человека идти вперед, в ногу с самой историей, умение освоить высшие научные достижения своей эпохи, но в то же время «принадлежать будущему» — вот, по Чернышевскому, предварительный фундамент, без которого человек вообще не может стать и остаться даже просто «порядочным человеком».

К тому времени в русской литературе уже возник прием характеристики героя через его мировоззрение. Пушкин в «Евгении Онегине», Герцен в «Истории одного молодого человека» и «Кто виноват?», подробно характеризуют героя или культурно-идеологические интересы героя, воссоздавали тип его мировоззрения, а этот последний оказывался существенно важным для уяснения его характера и жизненной судьбы. Подключаясь к этой традиции, Чернышевский подчиняет ее своим задачам. Мировоззрение в герое для него не краска, не деталь характеристики, пусть и важнейшая, а абсолютная доминанта образа героя: с точки зрения Чернышевского — автора «Теории и практики», охарактеризовать мировоззрение героя — вполне достаточно для того, чтобы о герое сказать самое главное как о человеке, чтобы «привязать» его к эпохе и ее проблемам, чтобы обосновать содержание и стиль его поведения. Содержание и характер мировоззрения героя Чернышевский изображает не как систему «мнений»; позицию героя, вытекающую из его мировоззрения, — не как систему «правил»; а то и другое — как движущуюся систему идеологической ориентации героя в окружающей его общественной среде, такую движущуюся систему, «правильность» которой постоянно проверяется и корректируется активным стремлением героя идти в своих «понятиях» в уровень с веком, ориентированностью идеалов героя на будущее, на недостигнутое, нерешенное, но возникающее сегодня и сейчас из уже достигнутого, решенного, завоеванного «наукой».

Так появляется в ранней повести Чернышевского неожиданный в 40-х годах и оригинальный мотив «отцов и детей», который, конечно, не предвосхищает освещения этой темы литературой 60-х годов, однако предсказывает те психологические формы и «уровни», в которые выльется и на которых будет протекать общественно-политическая борьба «детей» с «отцами» в 60 — 70-х годах.

Вот как это выглядит в повести. «... Наши понятия, — замечает рассказчик, — весьма о многом сходились, хотя, казалось, разница в 20 годах времени и должна была бы в этом отношении всего скорее дать себя почувствовать: *как все переменилось с тех пор, как он*

образовывался, к тому времени, когда образовывался я! Что казалось тогда парадоксом, теперь стало считаться между порядочными людьми истиной, на которой основано благо человечества; те люди, которых тогда считали слишком пылкими нововводителями в науке и литературе, теперь даже уж перестали быть главами движения, которое опередило их: новое поколение считало их отцами своими в умственном отношении, но уж не повторяло их, а только основывало на их трудах свои труды, самостоятельные, совершенно новые, о которых они и думать смели только еще не вполне, многие из этих великих людей теперь пережили свое время, стали к новому поколению сами в то же отношение, в котором стояли раньше к людям наполеоновского поколения, и недоставало у них уж сил и воли понять, что новое поколение, отвергая подробности их трудов, положительные выводы, ими сделанные, как неполные, недоведенные до конца, продолжает развивать их дух, что это они живут новою жизнью в своих преемниках, и они начали защищать букву созданного ими, бороться против духа, некогда так мощно говорившего их устами. *Нередко новое поколение отвечало на их нападения нападениями такими же резкими, на их укорины — укорины такими же горькими, на обвинения в желании все разрушить для своекорыстных целей или по мелким самолюбивым побуждениям — обвинениям в ренегатстве* по тем же личным своекорыстным побуждениям или из слепого самолюбия, в глубине которого лежит зависть, хоть бессознательная. Но чаще оно, признавая их заслуги, в самой борьбе уважало их, говорило с ними почтительно, хоть и решительно, но во всяком случае оно шло, шло вперед своим путем; они сами шли, хотя против воли, хотя только наполовину, увлекались движением, против которого протестовали, или подвергались его влиянию отрицательно, отступая под гнетом назад в своих идеях к тем понятиям, которые были некогда ими самими разрушены... Андрей Константинович был так счастлив, что тогда уже принял к душе сущность, а не внешнюю форму трудов путеводителей тогдашнего мира, понял, что труды их решали те вопросы, которыми занимались они; что идеи, которые развивали они, уже окончательно приобретены ими для науки, так что разработка этих вопросов и определение этих идей уже кончены, что будущность разовьет на основании решенных ими вопросов новые вопросы, из развитых ими идей разовьет новые идеи. И он всею душою слился с этим новым, рождающимся еще миром... принял к душе эти новые вопросы, не веря в дававшееся тогда решение их, а веря, что впереди еще это решение... *сам он тогда*

еще принадлежал будущему, и, изучая и любя настоящее, еще более симпатизировал будущему; вот почему он был сам современным человеком по своим понятиям, и мы сходились во взглядах почти на все то, что теперь занимает мир (XI, 644—645).

Из этого отрывка видно, в чем заключается неповторимое своеобразие постановки проблемы положительного героя Чернышевским в 40-х годах: взгляды, объединяющие «современных» людей, не составляют проблемы; проблему составляют возможность и необходимость быть верным своим взглядам в житейской практике. Такое несколько задорное противопоставление питается наивной иллюзией о якобы достижимом единодушии всех «порядочных людей» в вопросе «истины, на которой основано благо человечества». Но то же самое противопоставление свидетельствует и о том, насколько тесными и узкими казались молодому автору и проблематика, и ее художественные решения, дававшиеся русской реалистической литературой 40-х годов.¹¹

Нельзя не увидеть, что вопрос о том, как порядочный человек должен вести себя в критических ситуациях жизни, чтобы остаться порядочным человеком, как достигнуть в житейской практике гармонии убеждения и поступка, — *в непрямой форме* есть уже вопрос: *что делать?* И если в своем будущем романе Чернышевский сформулирует его специфически заостренно, то здесь, в ранней повести, эта проблема поставлена более обобщенно, более широко и, следовательно, более емко, перекликаясь не только с собственной проблематикой последующего творчества Чернышевского, но вообще с проблематикой новой литературной эпохи — эпохи 60-х годов.¹²

¹¹ Ср.: «В отличие от дворянской литературы о “лишних людях” для Чернышевского вопрос шел не об утрате способности к действию вообще, не о трагедии безволия человека, отягощенного противоречивыми мыслями, а о преодолении моральной уступчивости, о воспитании верности самому себе, о возможности твердого проведения в жизнь рационально выработанных целей, принципов и планов. Иначе сказать, в вопросе Чернышевского речь идет не о первоначальном формировании миросозерцания, определяющего программу поведения, а о реализации в своем непосредственном практическом поведении уже выработанных принципов» (МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 165).

¹² Ср., например, основную проблему и смысл образа князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» и отзыв об этом Салтыкова-Щедрина. Нужно добавить, что в 1860-х годах Чернышевский будет ставить вопрос о гармоническом человеке не только специфичнее, чем в 1840-х годах, но и глубже.

Возвращаясь к экспозиционной характеристике главного героя, нужно сделать вывод о том, что Чернышевский целеустремленно добивался здесь определенных художественных результатов и что эти его поиски и находки имели фундаментальное значение для всего его дальнейшего художественного творчества. Но при этом необходимо констатировать и тот очевидный факт, что в пору создания «Теории и практики» Чернышевский еще не осознал по-настоящему своих художественных принципов и применял их поэтому нечетко и непоследовательно. Сказывалась прежде всего литературная неопытность молодого автора и недостаточность его жизненного опыта.¹³ Так, некоторые детали в характеристике Серебрякова мелочно-автобиографичны и лишены художественного смысла,¹⁴ другие — неясны, так как смысловой акцент на них поставлен, но подтекст их остается совершенно темным для читателя.¹⁵ Есть и такие,

Увидев, что единство слова и дела есть не только акт индивидуальной воли человека, но и следствие определенной системы мировоззрения, направленного к практическому преобразованию социальной действительности, он свое главное творческое внимание отдал вопросу о способах художественной пропаганды такого мировоззрения, усложняя и углубляя в то же время изображение духовного облика своих героев. На современников произведет неизгладимое впечатление именно *мировоззренчески*-«прогрессивистская» заостренность проблемы гармонического человека у Чернышевского, и они будут противопоставлять ей «вечные», «общечеловеческие» решения той же проблемы как более «широкие», не подозревая, что Чернышевский такую «широту» понимания этих проблем преодолел еще в юности.

¹³ Ср. замечания на этот счет в работах: ТАМАРЧЕНКО Г. *Романы Н. Г. Чернышевского*. С. 9–10; НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 183.

¹⁴ Например, следующий пассаж: «Андрей Константинович был человек с любовью к лежачей, спокойной жизни, и если б можно было, он по целым годам не сделал бы ни шагу, не пошевельился бы, не встал бы с своего дивана, на котором лежал все время, когда было можно; он был ужасный сластолюбец и неженка, и самое сладкое препровождение времени было для него — лежа читать книгу и в то же самое время медленно, понемногу, микроскопическими приемами есть вареные в сахаре плоды; варенье он тоже очень любил, но оно представляло для него то неудобство, что требовало слишком много хлопот для того, чтоб есть лежа и не замазаться» (XI, 642).

¹⁵ Например, замечание о том, что «главное дело в жизни, по его понятию, — спокойствие», замечание, которое акцентировано тем, что именно в связи с ним даются подробные цифровые выкладки насчет состояния Серебрякова (XI, 643).

которые теряются в замкнутом художественном контексте данной повести и обретают свой настоящий смысл только в контексте дальнейшего творчества Чернышевского. К числу последних относится замечание Серебрякова, мимоходом брошенное рассказчику, о том, что «оно, конечно, *лучше было бы вам самому видеть меня на деле*, а потом, если угодно, спрашивать еще у меня комментариев к моим поступкам, — да как быть, *ничего важного не представляется покуда и, может быть, еще долго и не представится*» (XI, 648). Подчеркнутые фразы своим строем, своей характерной лексикой, совершенно тождественными будущей эзоповой манере Чернышевского, указывают на то, что и здесь речь идет по-видимому, о «деле», сродни будущим рахметовским «делам» и заботам.¹⁶ А между тем в тексте повести еще нет никакого «ключа» для такого понимания этого места.¹⁷

6

Сюжетное содержание повести противопоставлено Чернышевским экспозиционной характеристике ее главного героя. Если в экспозиции он представлен читателю действительным носителем достигнутой гармонии «теории» и «практики», то в собственном своем рассказе о себе Серебряков оказывается лицом к лицу с противоречиями жизни, далеким от желательного соответствия своих поступков своим «понятиям». Таким образом, декларированная в экспозиции идеальность героя остается заявкой, пробой, экскурсом в будущее,

¹⁶ Косвенно это подтверждается и дневником Чернышевского. В пору работы над повестью он пестрит записями, свидетельствующими о определяющих политических интересах Чернышевского. Так, 26 декабря 1849 г., когда впервые упоминается о начале работы над новой редакцией «Теории и практики» (I, 343), подробно записываются также известия о расправе над петрашевцами и специально отмечается, что в кружке И. И. Введенского «о возможности восстания, которое бы освободило их, и не думают» (I, 346). А 20 января 1850 г., когда работа над повестью была в полном разгаре, Чернышевский берется «очерчивать свой образ мыслей теперешний» и в разделе, касающемся России, записывает: «...неодолимое ожидание близкой революции и жажда ее...» (I, 356—357).

¹⁷ Может быть, поэтому в литературе до сих пор никто правильно его не прокомментировал. М. П. Николаев, единственный, кто обратил внимание на это место, истолковал его сбивчиво и, по существу, неверно (см.: НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 170—171).

которое одно может подтвердить эту декларацию, так как лишь в будущем могут возникнуть «важные» обстоятельства, способные показать героя «на деле». Но это не значит, что сюжет повести ставит под сомнение, нейтрализует содержание и пафос ее экспозиции. Чернышевский исходит из того, что самый важный шаг и самый незначительный поступок, самое крупное решение и самое незаметное побуждение — равноценны на весах принципа и убеждения, что человек един во всех проявлениях своей личности. Поэтому если пафос экспозиции заключается в утверждении возможности для человека достигнуть действенной гармонии «теории» и «практики», то пафос повести в целом — в утверждении необходимости строжайшего самоконтроля, беспощадной реалистичности во взгляде на себя, окружающих людей и окружающую жизнь; в конечном счете — в утверждении тождественности мировоззрения («теории») и поведения («практики»). Правильно понять принцип, руководящий в данных обстоятельствах твоим поступком, — это и значит обеспечить себе возможность поступить согласно своим убеждениям, а не противно им. Истинная «теория» обретается только как результат осмысления реальной «практики» жизни; но и «практика», достойная «порядочного человека», вырастает только на базе осознанного следования своим теоретическим убеждениям. «Теория» и «практика» в таком взаимоотношении равновелики: «теория» *извлекается* из «практики», а не привносится в нее откуда-то извне, и «практика», в свою очередь, *подчиняется* этой «теории», беспрекословно признавая ее верховную власть над собой.

Эта диалектическая игра понятий, вынесенных в заглавие повести, проходит через весь ее сюжет.

Впервые такая игра возникает еще в экспозиции, когда рассказчик признается Серебрякову, как высоко он думает о нем. «Хорошо же, — отвечает герой, — если я ваш идеал, если вы, как говорите, стараетесь во всем подражать мне, в чем я и не сомневаюсь, но только *в одном вы ошибаетесь, потому что по-настоящему вы вовсе не подражаете, а следуете просто внушениям своего характера*, который, конечно, в вас уж не подражание мне хоть по той одной причине, что вы имели его целых двадцать пять лет, прежде чем познакомились со мною, — итак, если я ваш идеал и имею на вас влияние, так не худо вам как можно лучше узнать меня. *Ведь чем ближе к истине, тем всегда лучше: заблуждение всегда ведет ко вреду, хотя бы, по-видимому, приносило нам пользу*; в этом мы с вами убеждены, хотя бывают случаи, для других сомнительные. Вот, например, хоть этот случай: я представляюсь вам

в более совершенном виде, чем на самом деле, — оно и кажется, что тем лучше: лучше ваш идеал, к лучшему следовательно вы стремитесь, и тем лучше для вас; — а на деле выходит не так; *представляя себе вещь лучшею, чем она есть, значит представлять себе <ее> в ложном виде; а если идеал ложен, то и стремление ваше к нему будет стремлением к ложному, усилия ваши будут направлены к тому, чтоб придать себе ложный, неестественный вид; человек стремится к чему-то неестественному, следовательно, пагубному для человека, невозможному для человека, — и человек портится, искажается; начало-то, кажется, хорошо, а конец выходит как нельзя хуже*» (XI, 64).

Здесь высказана основная «истина» всякой правильной позиции: «чем ближе к истине, тем всегда лучше» («*всегда ведет ко вреду!*»), «заблуждение всегда ведет ко вреду» («*всегда ведет ко вреду!*»). Но «истина» не отделена от «заблуждения», ее надо уметь распознать, и средством к ее распознаванию выступает умение логически вникнуть в смысл и суть реального факта, реального положения. Логическая истина тождественна истине объективной. «Теория» почерпнута из «практики», подтверждена ею — и в силу этого предписывает «практике», уверенно гарантируя ей достоинство правоты и пользы.

Но вот начинается рассказ героя о своей молодости, о страхе — в результате очень вероятной смерти отца Ясенева — оказаться в необходимости материально поддерживать его осиротевшую семью, о плане — во избежание этой перспективы — устроить женитьбу своего приятеля учителя гимназии Николая Федоровича на Марье Владимировне, дочери старика Ясенева. Недаром появляется здесь имя Макиавелли и слово «макиавеллизм». Понятие макиавеллизма, кроме объективно-исторического своего содержания, имеет также и некий общий смысл. «Макиавеллизм» — это притязание ума на абсолютное господство в человеке, и беспрекословное подчинение себе всех прочих сил его личности, это требование безусловного доверия к субъективной логичности рассудка, в конечном счете это самоослепление рассудка, уверенного в своей неограниченной власти, а на деле превратившегося в беспринципного лакея своекорыстного эгоизма или мелочного тщеславия. «Оно конечно, — говорит Серебряков, — если захотеть оправдать себя, так всегда много найдется оправданий, которые закрывают в некоторой степени безнравственность наших поступков и перед нами самими, а особенно перед другими, если они не смотрят на нас по личным отношениям неблагоприятными глазами или уж не расположены от природы видеть во всех поступках человеческих только дурное». Но, добавляет он, «*внутренний голос*

почти всегда отвергает эти оправдания: так, все это так, что вы говорите себе, *а все-таки сердце у вас как-то беспокойно и на душе нерадостно*» (XI, 657). И когда Серебряков оправдывал перед собою свою «истинно макиавеллическую мысль»: «женить скотину учителя на Марье Владимировне» (XI, 653), он не мог заглушить в себе этот «внутренний голос». «...*Все это была совершенная правда, да правда-то эта была выбрана по нечистым побуждениям...*» (XI, 658). Серебряков демонстрирует две противоположные возможности рассудка: сначала весь арсенал логической премудрости направляется на оправдание «нечистых побуждений», тем самым демонстрируется недостойная, унижающая разум лакейская роль его, связанная одновременно и с лишением разума его автономной самостоятельности, и с иллюзией его абсолютной самопроизвольности; но затем, подвергая точному логическому анализу свои действительные побуждения, Серебряков демонстрирует реальную силу и автономную верховность разума, не мнящего себя неограниченным самодержцем над всеми силами внутреннего мира человека. «Практика» не диктует «теории» своей воли, но и «теория» не диктует «практике» своих предписаний, они взаимно отражены в убеждениях и поступках человека: как человек поступает, так он и мыслит, и как он мыслит, так он и поступает.

Наконец, еще один случай. Николай Федорович так явно обнаружил перед Ясеновой мелочное самолюбие и душевную ограниченность, что невозможно стало Серебрякову заглушить в себе «внутренний голос». Он решается рассказать обо всем Марье Владимировне. Но дело зашло слишком далеко, а выбрать за человека, что ему лучше, так затруднительно, что и рассказать ему прямо о своих «макиавеллических» планах на его счет представляется невозможным. «Лучше всего, — думает он, — сделать ее саму судьей в ее же собственном деле: расскажу ей совершенно подобный случай, скажу, что я теперь в сомнении, что мне делать, и прошу у нее совета. Именно так и сделаю, это самое благоразумное. И в самом деле, я и теперь не умею сказать хорошенько: может быть, это и было самое благоразумное, что я мог сделать. *Только нет: делай, что должно, пусть будет, что будет, а всегда надобно напрямик действовать, а эти умные извороты, тонкие соображения, что окольная дорога лучше, — только самообольщение*» (XI, 686). Дошедшие до нас фрагменты повести не содержат того сюжетного материала, который показывал справедливость подчеркнутого соображения. Но и само по себе оно звучит как голос истинной «теории», противоположной не только «макиавеллическому» замыслу героя, но и вообще всякой логической изворотливости и сверхутонченности.

Противоречия «практики» могут вдруг так осложниться, что только доверие к истинности простых, бесхитростных разумных истин одно способно защитить достоинство и честь человека от падения.

Итак, развитие в сюжете повести мотива, вынесенного в ее заглавие, демонстрирует единство «теории» и «практики» уже не как идеал, не как желательную цель, а как наличный факт, как нечто существующее в действительности, и существующее всегда и безусловно. Дело только в том, что если «практика» всегда равна себе, то «теория» может или строго и трезво соответствовать ей, или расцветиваться самой лживой игрой ума, самой грубой логической фальсификацией реальной «практики».

Этим определяется композиционно-образная система повести.

7

Композиционная структура повести «Теория и практика» возникает в результате многократного применения одного и того же приема, который можно выразить формулой: «тезис — и подтверждающие его примеры». Мы уже видели, что экспозиционная характеристика центрального героя строится именно по этому стереотипу. Но затем сама она выступает в качестве наиболее общего «тезиса», покрывающего собою все содержание произведения и притягивающего к себе в качестве «примеров» все те эпизоды его сюжета, которые в рамках этого произведения являются отдельными «повестями». Если же посмотреть на развертывание действия в той «повести», отрывки которой мы имеем, то и в ней можно проследить то же соотношение частей.

Андрей Константинович задумал устроить сватовство Николая Федоровича с Марьей Владимировной. Описание Николая Федоровича, а затем и Марьи Владимировны, дается с определенной целью — доказать, «в какой степени нравственен и сообразен» с его убеждениями был план его действий (XI, 654). Но как ни важна в повести современная оценка героем своих прежних поступков, основная мысль произведения должна и сама выступать — независимо от теперешних оценок героя — в тогдашних событиях, само *действие* повести должно доказывать ее справедливость. Поэтому после рассказа о том, как ему удалось добиться, чтобы Николай Федорович стал своим в доме Ясеневых, Серебряков замечает: «Все мои труды венчались до сих пор самым лучшим успехом, дело шло вперед быстро. Однако, *частенько бывало мне тяжело или и совестно*, когда, бывало, завяжется разговор между Марьей Владимировной и Николаем

Федоровичем: так далеко она превосходила его умом и возвышенностью души! *Слушаешь и краснеешь за него и за себя... погляжу на них да сравню их — и возьмет стыд и раскаяние... бывали минуты, когда я решительно считал себя подлецом и негодяем...*

Вот я расскажу вам один из разговоров их с Марьей Владимировной, чтобы вы могли видеть, что в самом деле между ними была такая разница, что если справедливо мое убеждение о том, что женщина, которая чувствует, что муж ее ниже ее, должна быть несчастна, так доля Марьи Владимировны замужем за Николаем Федоровичем была бы не слишком весела» (XI, 667–668).

Далее следует один из важнейших эпизодов повести — эстетический спор между Марьей Владимировной и Николаем Федоровичем, который, при всей своей видимой теоретичности, раскрывает — и по мысли автора, и объективно — в этих героях их действительное человеческое содержание. Но любопытно, что и внутри этого эпизода возникает тот же композиционный ход. Николай Федорович, чтобы показать, что его предпочтение «повестей, в которых действующие лица взяты из высшего круга», повестям, «в которых они из среднего общества», «происходит не от капризов... личного вкуса», а оттого, что «в высшем круге страсти более сильны, более благородны, чем в нашем», тоже рассказывает «два-три случая (XI, 673, 674). Этот его рассказ разоблачает его суть в глазах читателя вернее и несомненнее, чем любые самые проницательные характеристики «со стороны».

Таким-то образом движется сюжет повести: «теоретическая» мысль влечет рассказ об эпизодах из «практики» жизни; «практика» же питает свою «плотью» дальнейшее развитие внутренней, «теоретической» идеи произведения. «Теория» и «практика» не изолированы в повести и не противопоставлены, но они и не просто подтверждают друг друга. Они *суть одно и то же* и лишь в нашем представлении оборачиваются то как «теория», то как «практика». Композиционный принцип, организующий структуру повести, как раз и овеществляет в себе мысль о существенном единстве этих двух категорий.

Этот принцип таит в себе и другие возможности. Дело в том, что он допускает неограниченное продолжение повествования в рамках избранной темы. Об этом свидетельствует, в частности, и приводившаяся нами дневниковая запись, в которой зафиксирован процесс рождения замысла произведения (см.: I, 325, 326). Повествованием о некотором определенном событии с «замкнутым» сюжетом, в свете этого композиционного принципа становится каждый отдельный эпизод повествовательного действия, являющийся в то же

время этапом внутреннего становления центрального героя, например тот «Рассказ первый. Отношения Андрея Константиновича к Марье Владимировне, до смерти ее отца» (XI, 649), который был написан Чернышевским и отрывки которого дошли до нас. Другими такими «повестями» должны были явиться — если судить по дневниковой записи о замысле произведения — следующие за этим первым эпизоды из жизни героя. Произведение же в целом (в случае полной реализации замысла) должно было стать чем-то вроде «собрания повестей», имеющих единого героя и единую тему, следовательно, изменить свой жанровый облик — превратиться в «свободный» роман, т. е. «разомкнутое» повествование, не связанное никакими предстоящими автору традиционными стилистическими, жанровыми, сюжетно-тематическими и прочими требованиями.

Так впервые в творчестве Чернышевского возникает та композиционно-жанровая структура, которая окажется в центре его художественных исканий в пору творческой зрелости («Повести в повести», 1863—1864; «Книга Эрато», 1867—1871; «Вечера у княгини Старобельской», 1882).

Нужно обратить внимание и на то, что действие повести не таит в себе для читателей никаких сюжетных неожиданностей: окончательный исход внутреннего конфликта в душе центрального героя известен из экспозиционной его характеристики; сюжетная, «счастливая» для героя и героини развязка всей повести оказывается известной читателю раньше, чем он доходит до ее завязки. Такой метод сюжетно-тематического построения произведения, который, как видим, вполне проявился в первом художественном опыте Чернышевского, свойствен и роману «Что делать?». Как здесь, так и там он помогает Чернышевскому переключить внимание читателя на основной конфликт произведения, за которым у него непосредственно стоит ведущая проблема, представляющая собой главный идеологический нерв произведения.

8

Философской значительности идеологических «тезисов» в «Теории и практике» противостоит, казалось бы, камерность ее сюжета и ее образной системы.¹⁸

¹⁸ Органичность для Чернышевского-романиста решения самых широких философско-теоретических проблем на «пространстве» чрезвычайно «узких»

Действительно, в той части повести, которая была написана, всего три действующих лица и два внешних происшествия — знакомство Николая Федоровича с семейством Ясенева и предложение, сделанное им Марье Владимировне.¹⁹ Но эта скудость внешнего действия уравнивается в повести богатством внутреннего психологического движения.

Психологический анализ был сознательной заботой молодого автора, который заявлял тем самым о своем сочувствии наиболее авангардным художественным поискам тогдашней русской литературы.²⁰ Направление исканий Чернышевского в этом отношении показательное и оригинальное. Он старается добраться до психологических первооснов теоретических убеждений человека, уловить механизм их

личных тем и сюжетных коллизий недостаточно осмысливается даже и проницательными исследователями. Так, А. П. Медведев пишет по поводу «Теории и практики»: «...Чернышевский тогда вполне отдавал себе отчет в невозможности отдалиться общественно-политической тематике. Круг доступных тем должен был ограничиваться вопросами частного быта. Этим можно объяснить, что замыслы его первых произведений не выходят за пределы личной этики и личных отношений между людьми, но все же революционная настроенность Чернышевского пробивала себе пути и в этой столь узкой тематике» (см.: МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 165). Здесь в прямую связь с творчеством Чернышевского ставятся обстоятельства, одинаково «стеснительные» для всех русских писателей, отнюдь не только современников или соратников Чернышевского. Поэтому вся логика приведенного рассуждения представляется беспредметной. Не говоря о таких действительно «придушенных» с точки зрения возможности выразить политическую мысль произведениях, как «Алферьев» (1863) и «Повести в повести», напомним, что и в романе «Пролог» (1867–1870), в котором Чернышевский отнюдь не стеснялся «невозможностью отдалиться общественно-политической тематике», все проблемы, в том числе и остро политические, решаются на «узком» материале «личной этики и личных отношений».

¹⁹ Вероятно, в не дошедшем до нас окончании «первого рассказа» Серебрякова было и третье внешнее событие, соответствующее следующей фразе из дневниковой записи плана повести: «не женился, когда должен был жениться» (I, 326).

²⁰ Первый в русской литературе «психологический роман», «Герой нашего времени» Лермонтова, приковывал к себе пристальное внимание юноши Чернышевского, в частности, именно своими психологическими проблемами (см., например: I, 59, 63, 69, 102, 108, 187). Чернышевский хорошо знал также и критические статьи В. Н. Майкова, который на материале творчества тогдашней писательской молодежи из «натуральной школы» и в особенности в связи

связи с его поступками и, как мы уже видели, постигает и изображает реальную диалектику их взаимоотношений. Изображение диалектического взаимопроникновения и взаимодействия «теории» и «практики» в процессе душевной жизни человека с этих пор навсегда останется определяющим принципом психологического анализа в художественном методе Чернышевского.

Прием, который Чернышевский применяет в своей ранней повести для обрисовки отдельного конкретного душевного движения, совмещает в себе элементы поэтики «психологического жеста» и поэтики собственно психологического анализа. Вот как описывается, например, та цепь размышлений и действий героя, которая привела его к решению сосватать Николая Федоровича и Марию Владимировну.

«Идя домой, я все думал о болезни и смерти Владимира Петровича. Никого такого близкого к их семейству, как я, не было. Все упадет на меня, как он умрет, и хлопоты, и заботы о семействе, и обязанность не допустить их до отчаянного положения. *Неприятною и тяжелою показалась мне эта перспектива*: и доходами своими я тогда не мог свободно распоряжаться, потому что они, собственно, приходили в матушкины руки, и мне нужно будет говорить об этом с нею, должно будет все рассказать и просить у нее согласия на такое употребление трети наших доходов в течение бог знает сколько времени, или как-нибудь скрывать от нее, куда они у меня выходят, — и то, и другое трудно...» (XI, 651–652). Дальше в воображении героя проходят столь же неприятные для него картины благодарности Ясневых, если ему удастся сделать для них то, что он считает для себя обязательным в случае смерти Владимира Петровича. «Вот вам какие мысли толпились у меня в голове, — продолжает герой, — пока я шел домой; ужасно быстро они достигли полного и всестороннего развития и через пять минут сочетания, разработанные и замкнутые в художественное целое, неподвижною тучею висели у меня над головой, которая вдруг, кончивши свое дело, развивши их до конца, впадала в летаргическое

с первыми произведениями Достоевского наиболее остро поставил вопрос о значении психологического анализа для решения новых задач литературы. О значении для молодого Чернышевского общественно-литературной позиции В. Майкова и петрашевцев см.: МАНН Ю. *Валериан Майков* // Вопросы литературы. 1963. № 11; УСАКИНА Т. И. 1) *Чернышевский и Валерьян Майков* // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Вып. 3. Изд-во Саратовского унив-та, 1962; 2) *Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века*. Изд-во Саратовского унив-та, 1965.

бездействие. Ум мой страдательно погрузился в созерцание этих мыслей. Вы, верно, знаете это состояние: тут нельзя сказать, что думаешь, просто стоит колом в вашем мозгу мысль, и стоит, и стоит без всякой перемены, без всякого движения, будто мертвая, будто ум ваш оцепенел...

В этом расположении духа, самом дурном, самом мрачном, какое только можете вы вообразить, *потихоньку, убитый, пришел я домой и машинально взялся за Макиавелли. Какого черта? Это инстинкт заставил меня искать в нем совета, как бы ускользнуть от грозящего мне положения! Раскрываю, начинаю читать — плохо понимаю! Я тогда дурно знал по-итальянски, но в спокойном расположении духа понимал почти все... Теперь я не мог соображать, плохо мог и вообще думать, всякое непонятное слово раздражало меня, выводило из терпения и делало еще менее способным понять остальные. В досаде бросил я итальянскую книгу и стал искать французский перевод, который был у меня; искал, искал с яростью, толкал, бросал книги — нет! Наконец, я вспомнил, что знакомый мой, учитель истории, брал его у меня, желая прочитать блистательную лекцию у себя в классе на манер университетских; обещался возвратить в понедельник, теперь была уже пятница, а книги все не было! Я озлился и на него, и на себя...*

С досадою толкнул я ногою валявшиеся кругом меня книги. Одна сильно ударила шкаф, и с верхней полки упала мне на голову, а потом на руки, раскрывшись, Яковсова греческая хрестоматия, — и как нарочно прямо в глаза бросилось мне: “Ксантиппа, жена Сократова, говорила, что всегда видит его выходящим из дому и возвращающимся домой с одним и тем же, всегда одинаковым выражением лица!” — Врешь ты, старая чертовка, либо твой муж был статуя или лицемер, да так и есть же, что непременно лицемер, актер! Вот же тебе за то, что еще в пример тебя ставят! — И я сильно черкнул ногтем по слову Сократ, так что вырвал клочок бумаги. Это меня как будто несколько успокоило: таки выместил свою досаду хотя на Сократе! И досада достигла уже высшей степени развития и теперь начала ослабевать. Я бросился на диван, — пола сюртука подвернулась, и прямо под бок мне попался большой ключ от других комнат, запертых на время отсутствия матушки, который носил я в заднем кармане. — “Черт бы тебя взял!” подумал я в новом взрыве досады! но лезть за ним в карман для отыскания его было слишком долго и далеко, я просто повернулся на другой бок и ударил себя кулаком по ключу, то есть по боку, в который он уткнулся, и досада моя еще быстрее начала остывать после этой новой вспышки, да и внимание развлеклось несколько физической болью, потому что я ударил себя с размаху, а рука у меня была тяжелая.

Мысли мои пошли, утихая, назад тою же дорогою, которую раньше развивались: прежде всего завертелся у меня в голове Макиавелли, потом учитель истории, взявший его, потом Владимир Петрович и его семейство, — и вдруг из сочетания этих трех идей явилась истинно макиавеллическая мысль: женить скотину учителя на Марье Владимировне!» (XI, 652–653).

Психологическое движение налицо, но происходит оно в густом окружении внешних «жестов» героя, которые сами по себе достаточно выразительны и не нуждаются в специально «психологических» комментариях. Однако и прямые психологические экскурсы здесь тоже налицо. Дело в том, что Чернышевский во многом «переворачивает» взаимоотношения «жеста» и авторского психологического описания, придает каждому из этих элементов самостоятельную функцию. Психологическое описание идет у него само собой, а детали поведения героя («жесты») служат не столько цели подкрепить или даже оживить это описание, сколько цели *иронически оценить* его. «Психологический анализ» имеет ясно выраженный назидательный, морально-оценочный смысл. Тогда как внешние аксессуары, участвующие в психологическом описании, играют в повести и независимую роль. Они органичнее связаны с общим смыслом бытового фона повести, чем даже с данной конкретной психологической ситуацией. Действительно, в состоянии умственного «оцепенения» герой «машинально» открывает *книгу*; в «досаде» он ищет другую *книгу* и, не найдя нужную, с «яростью» «толкает ногою» уже «валяющиеся» *книги*; со шкафа ему на голову падает *книга* и раскрывается так, что случайно прочитанная в ней фраза дает новый повод «досаде» героя; наконец, в «сочетание трех элементов», из которого родилось его решение, входит *имя автора* одной из этих книг, принимавших столь бурное участие во внешнем рисунке всего события.

Мы уже указывали на значение имени Макиавелли в общей идейной системе произведения. Но и сюжетная его роль не ограничивается только данной ситуацией. От «машинально» раскрытой книги — к «макиавеллическому» решению, от него — к той роли, которую сыграет Макиавелли в дальнейшем при знакомстве Николая Федоровича с семейством Ясневых. Макиавелли, таким образом, это не только деталь отдельной ситуации или даже ряда ситуаций, но мотив, непосредственно связанный с идейным смыслом повести. Так же как и книги — не просто аксессуары той же ситуации, но существенная составная часть всего культурно-бытового фона повести, функционально связанного с трактовкой главного героя как героя положительного

и в особенности с той ролью, которую играют интеллектуальные интересы в его жизни, его убеждениях и его поведении.

Некоторая «избыточность» художественных средств, служащих целям психологического анализа, — при одновременном интересе и к морально-дидактическому аспекту рассматриваемых психологических проблем, и к пропагандистски-просветительскому подтексту, организующему всю систему конкретно-бытовых деталей произведения, — останется и в последующем творчестве Чернышевского одним из оригинальных моментов его художественного метода.

9

Два других героя, составляющих вместе с Серебряковым идейно-образную систему первого сюжетного эпизода повести «Теория и практика», являются не менее Серебрякова интересными, поскольку в них выражается связь начинающего писателя с важными тенденциями общественно-литературного развития эпохи конца 40-х годов и в то же время полемическое преодоление их, подготавливающее новые проблемы и решения в зрелом беллетристическом творчестве Чернышевского.

Собственно «любовный» мотив отсутствует в дошедшей до нас части повести и — если судить по характеру освещения образа героини в сохранившихся фрагментах текста — отсутствовал также и во всей написанной первой части ее. Портрет Марьи Владимировны Ясеновой лишен каких бы то ни было деталей, чреватых «романическими» возможностями в дальнейшем (см.: XI, 654–655). Со стороны «страстей» или каких-либо особенных задатков природы это человек обыкновенный, хотя и обладающий таким довольно редким качеством, как деликатность в отношении к людям. И все-таки она — незаурядный человек по своему развитию, которым полностью обязана себе самой, проявив рано склонность к чтению и овладению языками, упорство в приобретении знаний (см.: XI, 655–657).

В образе Марьи Владимировны Чернышевскому удалось по-новому, так, как этого не делал еще никто в русской литературе, осветить проблему соотношения духовных устремлений и социального положения разночинца. Относительная материальная скудость существования, вообще вся внешняя обстановка жизни должны были препятствовать и действительно препятствовали его попыткам углубленного и последовательного интеллектуального самовоспитания. На эту

сторону и было прежде всего обращено внимание писателей, так или иначе затрагивавших проблему духовного и интеллектуального облика разночинца (в 1840-х годах — это Герцен и Некрасов, в 1850-х — Помяловский). Но молодой Чернышевский уже видит и подчеркивает нечто принципиально иное: он показывает, что рост социального самосознания разночинца и современные тенденции развития культуры внутренне взаимосвязаны и взаимозависимы. Разночинец по-настоящему осознает себя социально только тогда, когда преодолевает неблагоприятные, пригнетающие обстоятельства и осваивает некоторый комплекс современных культурных достижений; и наоборот, культура, достигнутая современного уровня, только от разночинца может получить необходимые ей для дальнейшего плодотворного развития стимулы. Более того, Чернышевский показывает, что социальная обстановка не только препятствует интеллектуально-духовному становлению разночинца, но, в свою очередь, и стимулирует это становление, определяя его направление, содержание и результаты.

Марья Владимировна органически чужда «демократической» позы, но в каждом своем проявлении, в самом стиле своего жизненного поведения она — демократка, причем демократка, сознающая себя таковой. Это особенно открывается в споре ее с Николаем Федоровичем по вопросам эстетики.²¹ Если Николай Федорович критикует

²¹ Этот спор уже привлек к себе самое пристальное внимание исследователей, которые, впрочем, рассматривают его не в системе идейно-образной концепции повести как художественного целого, а изолированно — в плане идеологического становления молодого Чернышевского, полностью переадресуя высказывания Марьи Владимировны автору. Это допустимо, но недостаточно. А. П. Медведев, первым обратившись к материалу повести, указал, что в этом споре «отчетливее всего раскрываются теоретические взгляды Чернышевского, как растущего крестьянского демократа» (см.: МЕДВЕДЕВ А. П. *Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского*. С. 161). Он же указывает и на связь эстетических идей, развиваемых здесь Чернышевским, с его диссертацией и «Очерками гоголевского периода русской литературы» (см. там же, стр. 158–159). Последний факт отмечает и Г. Е. Тмарченко в своей монографии о романах Чернышевского. М. П. Николаев добавил к этому указание на переключку высказывания Марьи Владимировны о мужиках со статьей Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (см.: НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 160). В то же время следует отметить, что в работах, специально посвященных анализу эстетических воззрений Чернышевского, например в монографии М. С. Кагана «Эстетическое учение Чернышевского» (Л.; М.: Искусство, 1958), высказывания по вопросам

романтизм «справа» (действие повести разворачивается в 20-х годах), повторяя, как попугай, эклектический набор изходячих фраз защитников классицистического «аристократизма» в искусстве, то Марья Владимировна о романтизме тоже отзывается без пафоса и восхищения, но критикует его «слева» — за «фантастические причуды», за то, что герой романтической литературы не столько действительно страдает, сколько «драпируется в страдание» (XI, 669). Ее демократические симпатии проявляются и в том, с каким сочувствием пересказывает она сенсимонистскую идею о социальной пирамиде (XI, 672), и в том, как горячо настаивает на необходимости для литературы сосредоточить свой интерес на «раскрытии перед нами внутренней жизни человека» (XI, 673).

Марья Владимировна в гораздо большей степени, чем Серебряков, реально воплощает в себе гармонию «теории» и «практики». Ни одно ее слово не противоречит убеждению, ни один поступок не продиктован компромиссом с совестью. Она является своеобразным двойником центрального положительного героя повести, с той разницей, что Серебряков пока только стремится к достижению того, что у Марьи Владимировны получается естественно и без мучительной борьбы с собой. Но в то же время, описывая Марью Владимировну, Чернышевский не «восхищается» ею, не постулирует ее «идеальности». «Благородство» и «возвышенность» души героини (XI, 655) не имеют в его изображении ничего общего и с романтическим каноном, напротив, они являются естественным следствием трезвого

эстетики, находящиеся в повести «Теория и практика», не рассматриваются и не упоминаются. М. С. Каган отмечает «незрелость» кандидатского сочинения Чернышевского о «Бригадире» Фонвизина (с. 24). Между тем суждения по вопросам эстетики в «Теории и практике» не только лишены «чисто юношеской горячности» и «способности довести до крайности верное в своей основе наблюдение» (там же), но по-настоящему зрелы, глубоки и даже оригинальны при всей своей зависимости от эстетических позиций позднего Белинского и Валериана Майкова.

Нелишне обратить внимание современного читателя на то, что слова «демократ», «демократизм» имели в русском общественном сознании и публицистике 1840 — 1860-х гг., так же как и в советской политической и научно-исторической фразеологии, совсем не то значение, в каком употребляются ныне. Сейчас они отсылают к *западным формам* государственно-политического устройства; в XIX—XX вв. они указывали на *низовые социальные* (не «аристократические», не «светские», не специально «дворянские») убеждения и ориентации.

и прозаически ясного, но гуманного и реалистически пронизательного взгляда на человека и общественную жизнь.

В повести Чернышевского присутствует традиционное литературное соотношение героя и героини: общественная и человеческая ценность героя «проверяется» женщиной. По замыслу, его герой выдерживает «испытание». И хотя уже в этом проявилась устремленность Чернышевского-писателя к *своему* решению этой проблемы в дальнейшем, больше всего интересно не это, а некоторые нюансы в личных отношениях Серебрякова и Марьи Владимировны. Прежде всего герой «проверяется» не любовью, а тем, что выше и значительнее грани, лежащей между мужчиной и женщиной, тем, способен или неспособен он увидеть и поддержать в женщине — человека. Андрей Константинович и Марья Владимировна без слов понимают друг друга. В передаче Серебрякова спор Марьи Владимировны с Николаем Федоровичем — это спор лишь по видимости, лишь потому, что Марья Владимировна слишком деликатна, чтобы прямо указать человеку на его глупость, и поэтому умышленно поддерживает в Николае Федоровиче иллюзию спора, а Серебряков понимает это, и она видит, что он ее понимает и ей сочувствует. Между ними дружеские отношения, естественно сложившиеся и само собой разумеющиеся. Любовь на этой почве может возникнуть, а может и не возникнуть, — это «как случится» (пользуясь любимым словом Чернышевского). Во всяком случае, контраст между простодушной доверчивостью дружеского чувства героини и предательским «макиавеллизмом» поведения героя составляет внутренний нерв психологического сюжета повести и имеет первостепенное значение для выяснения основной философско-этической идеи произведения. Несохранившийся конец первой части повести не позволяет увидеть, как справился начинающий автор с задачей изображения возникающего чувства любви между героями, до этого хорошо знавшими, дружески уважавшими и вполне разделявшими взгляды друг друга (а может быть, это должно было составить содержание одной из следующих частей повести?). Как бы там ни было, но тема дружбы между мужчиной и женщиной, тема отношения первого ко второй как человека к человеку в художественном творчестве Чернышевского отныне будет одной из ведущих и интимно дорогих для него как для писателя (см. «Что делать?», «Алферьев», «Повести в повести», «Пролог» и так далее).²²

²² В повести Чернышевского нет ни одного слова об эмансипации, хотя в пору ее написания он уже был горячим и убежденным сторонником этой идеи. Однако повесть вполне «подключается» к теме эмансипации женщины,

Образ учителя Николая Федоровича в повести одновременно и традиционен, и оригинален для русской литературы 1840-х годов. «В нем есть черты, родственные Грушницкому, но в то же время он — квинт-эссенция жизненных явлений, окружавших молодого Чернышевского», — справедливо замечает М. П. Николаев.²³

При первом описании его автор тщательно избегает карикатурности и утрировки (см.: XI, 654). И в дальнейшем, когда Серебряков объясняет своему слушателю, чем же именно был аморален его план «женить скотину учителя на Марье Владимировне», Николай Федорович вовсе не выступает в его рассказе как некая «отрицательная» противоположность «положительной» героине. «Ведь если рассудить хорошенько, как следует положительному человеку, — говорит он, — так лучше даже сказать, что не Марья Владимировна стоила бы лучшего жениха, — чем нехорош Николай Федорович? — а Николай Федорович легко может найти себе более выгодную невесту» (XI, 659). Если в оценке произведений литературы Николай Федорович оказывается не то что неправым, а просто глупым, то ведь о нем и сказано было, что он «не очень далекого ума... человек»; если в запале спора он увлекается и, сохраняя, впрочем, все предосторожности «порядочности», наговаривает небылиц на девушку, оказавшуюся знакомой Серебрякову и Марье Владимировне, то, во-первых, он об этом не знал, а главное — «мелочное самолюбие» было отмечено как один из важнейших его недостатков. Характер «объективности» в подаче этого героя весьма выдержан, а между тем в глазах читателя он «падает» катастрофически стремительно. Этого нельзя объяснить тем, что читатель поддается влиянию слегка пренебрежительного тона, с которым отзывается о нем Серебряков: Николай Федорович вызывает в читателе отнюдь не только пренебрежение. Напротив, Чернышевскому удастся внушить читателю чувство неловкости, возникающее от ощущения несоответствия друг другу Марьи Владимировны и Николая Федоровича, так мастерски, что, насколько мы сочувствуем Марье Владимировне, для

как эта тема звучала в тогдашней русской литературе. Обычно в литературе 1840-х годов находят только одно произведение, которое конкретно ставит эту тему, — роман «Кто виноват?» (см.: КУЛЕШОВ В. И. *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. М., 1965. С. 217–218). Бесспорно, что в этом плане нельзя пройти мимо студенческой повести Чернышевского.

²³ НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 174.

которой жизнь с этим недалеким человеком была бы оскорбительно «несносной» (XI, 657), ровно настолько мы сочувствуем и Николаю Федоровичу, который тоже не нашел бы с нею счастья. Комический финал сватовства Николая Федоровича, уже после сделанного Марье Владимировне предложения сбежавшего к купеческой дочке, невесте с богатым приданым, воспринимается со смехом, но и с облегчением: все хорошо, что хорошо кончается! Пожалуй, этот его поступок и нельзя назвать «порядочным», да ведь зато и сватовство его к Марье Владимировне было искусно внушено ему коварным «макиавеллистом», который пусть и несет за него свою долю моральной ответственности: с умного — главный спрос.

Ограниченный, но по-своему добродушный, мелочно самолюбивый, но и благополучный, Николай Федорович доволен собой, своей карьерой, своими перспективами. Он не кичится этим, не самодоволен, а просто доволен, потому что у него нет объективных оснований быть недовольным. Он — средненький, бесцветный обыватель, аккуратный чиновник, удачливый жених, которому «счастье» улыбается потому, что он — дворянин; хоть и с «маленьким состояньицем», хоть и с «заложенными и перезаложенными» душами «в одной дальней губернии» (XI, 654), а все-таки дворянин, «опора» трона, лицо в Российской империи привилегированное. Отсюда и его благонамеренность, и его аристократические симпатии в области искусства, которое, по его мнению, должно «о ничем» «говорить занимательно и мило» (XI, 669).

Комическое звучание образа Николая Федоровича возникает в результате резкого контраста между его действительной человеческой ценностью и его наивной рисовкой. Николай Федорович драпируется в пышные фразы героев Марлинского, повествует о своих несуществующих страданиях в таких выражениях, которые были бы вычурны и для передачи действительно глубокой страсти и действительно глубокого страдания.²⁴ Оболочка «высокого» романтического героя и под нею — убогая духовная «тяжеловатость», прозаически-обывательская «уравновешенность» мироощущения — вот что такое Николай Федорович.²⁵

²⁴ Подробнее об этом см.: НИКОЛАЕВ М. П. *Юношеские произведения Чернышевского*. С. 175—178.

²⁵ М. П. Николаев в указанной статье первым поднял вопрос о смысле и значении образа Николая Федоровича в художественной системе повести «Теория и практика». Однако его анализ образа в методологическом отношении совершенно неудовлетворителен, что, вероятно, в большой мере объясняется общим методологическим кризисом нашего литературоведения в начале 1950-х годов. Николая Федоровича исследователь характеризует со стороны

«Романтик» без романтизма, «лишний человек» без малейшего намека на чувство «лишности» — вот как Чернышевский поворачивает одну из наиболее распространенных тем современной ему русской литературы. Он равнодушен к проблеме противоположности типов «романтика» и «реалиста» (в той форме, в какой она стоит, например, в «Обыкновенной истории» у Гончарова). С точки зрения поставленной им в повести проблемы Серебряков и Николай Федорович соотносятся друг с другом отнюдь не как «реалист» и «романтик».²⁶ Оба они «реалисты» — на «практике». Только один из них, запутываясь в дебрях своей «макиавеллической» «практики», не позволяет ей оседлать свою «теорию», оставляет за этой последней функцию и, следовательно, достоинство быть «реальной», освещать и судить «практику», подтягивать ее до своего собственного уровня, воздействовать на нее качественно. Другой — довольствуется как своей реальной «практикой», так и романтизированным портретом, услужливо составленным из обиходных литературных штампов его лакействующей «теорией», не докапываясь до их соотношения друг с другом и обоюдного достоинства; а между тем они разительно не соответствуя друг другу внешне, вполне гармонируют внутренне. В Николае Федоровиче «теория» и «практика» тоже сливаются в непротиворечивое единство, только это *другая* «теория» и *другая* «практика», чем у Марьи Владимировны и Серебрякова. Уже в оценке молодого Чернышевского «теоретический» романтизм в свете разума и логики оказывается закономерной формой оправдания и «украшения» пошлой, непоследовательной или апологетической поведенческой «практики» его современников.

* * *

Два принципиальных вывода необходимо вытекают из анализа ранних беллетристических опытов Чернышевского.

наличия в нем «дурного» «с некоторой примесью хорошего» (!). Так, «хорошим» в герое является то, что он «человек с образованием» (?), не бездельник, ибо «служит учителем и даже способен ревностно относиться к своим служебным обязанностям» (!), наконец, то, что он «добросовестно готовится к урокам» (!!); «однако, — добавляет исследователь, — трусость мысли и преклонение перед авторитетами значительно снижают результаты его труда» (!?) (Там же. С. 175).

²⁶ Тем более не как Печорин и Грушницкий, о чем настойчиво, но совершенно необудительно пишет М. П. Николаев (см.: Там же. С. 166–168).

Во-первых, то, что основные темы зрелого творчества и основные принципы художественного метода Чернышевского уходят своими корнями в литературную эпоху 40-х годов.

Во-вторых, то, что картина общего литературного развития 40-х годов оказывается неполной и недостаточной без учета литературного творчества молодого Чернышевского.

РОМАН О СМЫСЛЕ ЖИЗНИ:
СКАЗКА ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?
(«Обломов» И. А. Гончарова)

Имя Ильи Ильича Обломова, героя романа И. А. Гончарова (1812—1891), известно всем, хотя далеко не все читали сам роман. Образ, созданный писателем, оказался таким художественно емким, таким национально и человечески типичным, что сразу же по выходе романа в свет — в начале 1859 г. — обрел свою особую жизнь и свое собственное бессмертие, несколько отличные от конкретной исторической жизни великого романа и того бессмертия, которое дается художественному творению неисчерпаемой глубиной смысла.

Имя Обломова вошло в русский язык и прижилось в нем. Мы с детства слышим, что быть Обломовым — стыдно, и рано начинаем понимать, кто такой этот Обломов: безвольный ленивец, праздный мечтатель, который не умеет взяться ни за какое дело и ожидает, пока кто-нибудь другой его сделает или — еще лучше! — пока оно само собой как-нибудь сделается. Вошло в язык и слово «обломовщина». Им мы обозначаем определенное отношение к жизни, когда все равно, как идут дела, лишь бы шли как-нибудь, когда силы души тратятся на то, чтобы оправдать во что бы то ни стало (и лучше всего «объективными причинами») бездеятельность, лень, апатию, равнодушие...

Столь широкие обобщения естественно вытекают из содержания романа Гончарова, и их стали делать уже первые читатели и критики. Те, кто знаком с знаменитой статьей Н. А. Добролюбова, помнят ее название: «Что такое обломовщина?» — в нем критик выделил и подчеркнул ведущую проблему романа, — помнят и потрясающие своей глубиной обобщения, звучащие чеканно, точно строфы поэта: «Если я вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося

на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов...» и т. д.¹

С затаенной страстностью Добролюбов приглашал крепостническую Россию всмотреться в свой портрет — и содрогнуться от стыда и боли за себя. Она и содрогалась, потому что роман сразу приковал к себе всеобщее внимание. Содрогалась, но не хотела в этом сознаться, искала в «обломовщине», изображенной писателем, не правды, а поэзии. И, конечно, находила ее. Роман Гончарова не был произведением сатирическим, в нем жизнь рисовалась во всей полноте проявлений, во всем богатстве красок. Однако поэзия жизни не противопоставлялась писателем правде жизни, а включалась в нее, и тип Обломова получал злободневный — социальный и даже политический — смысл не вопреки своей психологической, общечеловеческой, «вечной» правде, а благодаря ей.

Поэзия и правда романа — это не только поэзия патриархального быта и правда крепостнического «всероссийского застоя» (по словам самого писателя). Это также поэзия и правда жизни в целом, поэзия и правда человеческих идеалов и стремлений, иными словами — поэзия человечности и правда ее трудного исторического становления.

Если Добролюбов отмечал в романе прежде всего злободневно-политический смысл, а критики либеральной ориентации — его национально-историческое содержание, то молодой Писарев, еще мало кому известный в то время, сумел сжато определить своеобразие проблематики романа Гончарова, сказав, что в нем «разрешается обширная, общечеловеческая... задача... в явлениях чисто русских, национальных...»²

Роман Гончарова и сегодня говорит с нами о нас, как он говорил с современниками о них.

«Обломов» продолжает магистральную линию русского классического «романа-характеристики». В центре такого романа находился герой, чья личность несла на себе печать той реальной общественной среды, которая его формировала. Он оказывался средоточием ее противоречий и особенностей, носителем ее самосознания, ее порождением и жертвой одновременно. Его индивидуальная судьба становилась зримым выражением судьбы целого общества и народа на

¹ ДОБРОЛЮБОВ Н. А. *Собр. соч.*: В 9 т. Т. 4. М.; Л., 1962. С. 337.

² ПИСАРЕВ Д. И. *Собр. соч.*: В 4 т. Т. 1.

определенном этапе их исторического бытия, а сам он — главной, ведущей проблемой произведения.

Открытие этого нового исторического сознания, новой концепции человека и общества и вместе с тем новой романной формы было сделано Пушкиным в «Евгении Онегине». Лермонтов, подхватывая пушкинское начинание, уже в названии своего романа предложил формулу нового жанра — «Герой нашего времени». Ту же задачу решал и к тому же открытию шел Гоголь, разрабатывая в «Мертвых душах» национально-исторический аспект проблемы «героя времени». Но Гончаров не просто следует традиции предшественников, он обнажает наиболее существенный, глубинный смысл традиции в целом, создавая — впервые в русской литературе — прозаический роман в его, так сказать, чистом виде, роман, который представляет собой повествовательный эпос о целой эпохе в жизни русского народа и о важнейших типах, ей принадлежащих.

Уже название романа указывает на центрального героя, повествование о ком является ведущей темой произведения. Эта тема в дальнейшем не дробится, не осложняется посторонними мотивами, не взрывается ни авторскими отступлениями, ни комментариями. Изложение темы разворачивается неторопливо и преследует цель максимально исчерпать ее. Сюжетная структура романа предельно проста и прозрачна и не допускает никаких интригующих тайн, умолчаний, скачков. Авторская позиция выражается всем движением темы, полнотой ее разработки и строгой, классическистройной соотносительностью всех частей и деталей романа друг с другом и со смыслом целого.

Илья Ильич Обломов — русский барин, помещик средней руки. Воспитывавшийся в провинциальной глуши, обучавшийся в столичном университете, служивший чиновником, потом оставивший службу, он предстает перед читателем в ту переломную пору жизни, когда человек уже остыл от увлечений молодости, приобрел, что называется, житейский опыт, знает меру своих сил и способностей, не склонен к новым оболщаниям и еще полон зрелых, нерастраченных сил. Обломов мягок и добр от природы, наделен флегматическим темпераментом, сохраняет в тридцать два года чистое сердце и целомудренную душу и в этом уже не изменится до конца дней. Он не предъявляет жизни никаких особых требований, но и не склонен мириться с ее повседневной пошлостью, к которой в высшей степени чуток. Видя вокруг себя ее повсеместное господство, он почел за лучшее просто от нее отвернуться, отгородить среди всеобщей «суеты» свой

маленький уютный мирок, в уединении которого неторопливо выработывает «план» дальнейшей жизни. Этот план не обширен, но и не фантастичен: нужно вернуться в поместье, сменить управляющего, перестроить обветшавший отчий дом, жениться и доживать остаток лет бок о бок с нежной подругой в окружении резвящихся отпрысков. И план-то почти весь уже сложился в его голове, осталось додумать только кое-какие частности. Правда, Илья Ильич уж очень сладостно переживает в мечтах одни идиллические частности плана — в ущерб его деловой части, которая слишком долго ему не дается. Однако он не хочет спешить: жизнь долга, а счастье может оказаться непрочным, если заранее не исключить опасности ошибок! Между тем из деревни приходят известия о неурожаях и падающем доходе, домохозяин (в Петербурге) требует срочно съезжать с квартиры. Обломов хотел бы отмахнуться от этих докучливых, неотложных забот, домечтать свой «план», в котором они сами собой разрешатся, но — «жизнь трогает»...

Постепенно читателю открывается комическая несообразность между физической, нравственной, духовной зрелостью героя — и его непригодностью к жизни, беззащитностью перед наглостью, подлостью, плутовством. Он словно большое дитя, нуждающееся в покровительстве и опеке. И это было бы только комично, если бы Илья Ильич не понимал себя, не видел иного положения вещей. Но он вполне сознает меру своего бессилия. «Все знаю, все понимаю, но силы и воли нет», — говорит он в горькую минуту. Его безволие — не природное свойство натуры, а следствие барского воспитания и барской жизни. Повседневные отправления жизни помогают ему исполнять крепостной дядька и слуга Захар; материальные средства поставляют «еще триста Захаров», обитающих в родовой Обломовке; деловые решения принимает за него друг детства Штольц, а когда его нет, Обломов вынужден обращаться за помощью и советом к первому попавшемуся пройдохе. Трагическим ужасом веет на читателя, когда Илья Ильич беспомощно признается одному из них: «...Я не знаю, что такое барщина, что такое сельский труд, что значит бедный мужик, что богатый; не знаю, что значит четверть ржи или овса, что она стоит, в каком месяце и что сеют и жнут, как и когда продают; не знаю, богат ли я или беден, буду ли я через год сыт или буду нищий — я ничего не знаю!.. ...Я барин и делать ничего не умею! Делайте вы, если знаете, и помогите, если можете, а за труд возьмите себе, что хотите, — на то и наука!»

Казалось бы, такой человек должен быть жалок и несчастен, жизнь то и дело должна награждать его чувствительными уроками. И все это

в романе есть. Но, вопреки неизбежности, судьба оказывается постоянно благосклонной к Илье Ильичу. Она дает ему друга, который всегда появляется в трудные моменты, берет на себя его мелкие хлопоты и крупные заботы, спасает его от разорения и обеспечивает доходы. Судьба дарит ему настоящую большую любовь; а когда он не выдерживает испытания требовательной любовью чистой девушки, ему посылается ему давно желанное тихое и покойное счастье, согретое самоотверженной и безответной любовью другой женщины. Сама смерть обходится с ним ласково и снисходительно, настигая в минуту безмятежного сна. И в памяти знавших и любивших его людей Ильи Ильич остается не жалким неудачником, а человеком «голубиной души» и «золотого сердца».

Так необычно строится сюжет романа, основным лейтмотивом которого является «детскость» героя. Отчего же эта «не бог весть какая важная» «история о том, как лежит и спит добряк-ленивец Обломов и как ни дружба, ни любовь не могут пробудить и поднять его» (Добролюбов), не выглядит заурядной повестью о лежебоке, которому повезло в жизни? Дело, конечно, и в виртуозном мастерстве психологической характеристики, превращающем социальный портрет героя в блестящий очерк одного из «вечных» человеческих типов. И в тончайшем анализе чувств, который взрывает изнутри статичную пластику бытописания, многократно увеличивает повествовательный объем произведения, придавая ему захватывающе динамичную форму любовного романа. Дело также в двойственной природе «детскости» Ильи Ильича, поскольку она освещается одновременно в своих разнородных истоках и смыслах — и как духовная ущербность личности, являющаяся следствием социального паразитизма, и как идеальное проявление целомудренной человечности и душевной «целости». Дело, наконец, в особом строении романа, когда масштаб характеристики героя укрупняется и расширяется за счет системы образных сопоставлений и противопоставлений, уподоблений и контрастов, сквозных мотивов и литературных аналогий. В рамках такой системы все персонажи сложно соотнесены друг с другом и с центральным героем, и это бесконечно углубляет проблематику романа.

Своеобразным «двойником» Обломова проходит через все повествование Захар. Барин и слуга имеют сходные характеры и привычки, симпатии и антипатии, жизненные устремления и идеалы. Их намеренно подчеркиваемая близость вызывает комический эффект, но заключает в себе и важный для смысла романа акцент. Обломов и Захар немислимы и невозможны друг без друга. Находясь на

противоположных полюсах социальной иерархии, они составляют как бы единую личность; каждый отдельно от другого является человеком ущербным. Захар — это низменная сторона Обломова. В его трезвой бездуховности пародийно отражается мечтательная духовность Обломова. В параллелизме их индивидуальных судеб проступают две грани одной и той же «обломовщины». Идеал «целого» человека, во имя которого так горячо ратует Илья Ильич, отвергая предприимчивое делячество грядущего нового «века» в пользу уходящего патриархального уклада жизни, объективно предстает как историческая фикция.

Резкий контраст составляют Обломов и Штольц. Они ровесники и друзья детства. Их пути и судьбы расходятся рано, начиная с первых впечатлений жизни, но расходятся от одной точки и разворачиваются, пересекаясь на всех поворотных этапах.

Обломов — барское дитя, воспитываемое теплочно; Штольц — сын управляющего-немца, сознательно приучаемый отцом к труду и самостоятельности. Привыкший «сбывать работу с плеч, как иго», Обломов оставляет службу, чтобы уединиться в сонной грезе о «вечном празднике» жизни; Штольц видит в труде «образ, содержание, стихию и цель жизни» и свободно меняет занятия, идя по жизни «твердо, бодро», «стараясь тратить каждый день, как каждый рубль, с ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени, труда, сил души и сердца». Обломов целомудренно-простодушен; Штольц — «целомудренно-горд». Обломов с упоением мечтает об идиллическом счастье; Штольц больше всего «боится воображения», не верит в «поэзию страстей», «хочет видеть идеал бытия и стремлений человека в строгом понимании и отпавлении жизни».

В сюжетном действии романа оба героя последовательно замешают друг друга. Первоначально Штольц испытывает «слабость» к Ольге. Он знакомит ее с Обломовым, вовсе не предполагая в друге способности к тому страстному чувству, которое, однако, вспыхивает и пробуждает лучшие свойства его натуры. В любви к Обломову расцветает и преобразуется характер Ольги — «очаровательное дитя» становится самобытно глубокой личностью. Когда же их любовь задыхается в бессилии обломовской апатии, опустошенная и оскорбленная душа Ольги вновь возрождается к жизни благодаря страсти Штольца, теперь уже внезапной для него и достаточно мучительной. Но Обломов не только терпит поражение, а Штольц не только побеждает. «Хрустальная, чистая душа» Обломова продолжает тревожить Ольгу и в замужестве, и Штольца смущает не ревность, а невозможность ответить

Ольге на те вопросы, на которые так удовлетворительно и однозначно он всегда отвечал Обломову. Этот неожиданный финал ведущей любовно-психологической коллизии романа возвращает читателя к главному смыслу сопоставления Обломова и Штольца.

Друзья ни разу не сталкиваются в романе как соперники. Все встречи Штольца с Обломовым сопровождаются разговорами, подругески теплыми, откровенными и неизменно тактичными, когда касаются личных, интимных вопросов. Однако именно в разговорах обнажается идейный и — шире — философско-идеологический характер их противоборства. Свой «халат», свое «лежанье на диване», свое равнодушие к светским и литературным «новостям» Обломов трактует как жизненную позицию. Он убежден, что его идеал «счастья-покоя» соответствует естественному стремлению всех людей, подтверждаемому чуть ли не самой историей, ибо вся человеческая деятельность, все тяготы труда, весь прогресс промышленности и торговли могут быть оправданы, с его точки зрения, одной-единственной конечной целью — достижением всеми людьми на земле изобилия и довольства! Штолец не без удивления обнаруживает в Обломове «философа» и «поэта», но противопоставляет его идеалу свой идеал труда как высшего и конечного жизненного принципа. В этом, казалось бы, отвлеченном споре друзей вскрывается, однако, сущность самой проблемы идеала: если счастье есть некая конечная цель — тогда идеал счастья состоит в достижении бездеятельного покоя, безмятежного отдыха после житейской борьбы, в прекращении труда; а если счастье есть только стремление и желание, если плоды труда неизбежно влекут за собой новые стремления и желания — тогда стоит ли это «счастье» трудов, не призрак ли оно, в вечной погоне за которым человек растрчивает единственное, что ему дано, — жизнь? Две несовместимых концепции жизни исходят: одна — из понятия «нормы», «состояния», другая — из понятия «процесса», «развития», и обе апеллируют к жизни. Проблема идеала оборачивается в романе проблемой смысла жизни, соответствия идеала — жизни.

Никакие отдельные факты, никакие самые безукоризненные логические аргументы не могли бы разрешить эту неоднозначную проблему. Способом ее решения становится сам роман, ключом — грандиозное образное обобщение, именуемое в нем «обломовщиной». Впервые это слово произносит Штолец для обозначения обломовской утопии «счастья». Тут же понятие «обломовщина» расширяется и уточняется: сельская идиллия покоя, сонный «рай» Обломовки, любезный сердцу Ильи Ильича, — это, по словам Штольца, «деревенская обломовщина»;

ненавистная Илье Ильичу «суета» современного города, деятельное стремление к чинам и деньгам, карьере и наживе — «петербургская обломовщина». Общей почвой всякой «обломовщины» является отношение к труду как проклятию, отрицание нравственной ценности и значения труда. Но «обломовщина» — не абстрактное понятие; в контексте романа его объем постоянно меняется, по-новому раскрываясь в разных своих аспектах.

Прежде всего, «обломовщина» — это патриархальный уклад жизни, по-своему целостный и гармоничный. Он полностью подчиняет живущих в сфере его влияния людей, налагает неизгладимую печать на их сознание. Течение жизни исполнено здесь обрядовой значительности; ее содержание составляют необходимые отправления еды и сна; иерархичность социальной структуры является ее естественной формой. В представлениях людей о жизни границы реального зыбки; природа одушевлена и говорит языком примет; сознанием безраздельно владеет вера в чудесное. Жизнь, определяемая «господством сказки и предания», навсегда прививает душе человека «страх и безотчетную тоску». Страх остается даже тогда, когда человек узнает (как узнал Илья Ильич), «что нет бед от чудовищ», а «какие есть — едва знает, и на каждом шагу все ждет чего-то страшного и боится». Тоска постоянно томит вопросом: «Зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка?» Для Обломова сказка его детства стала идеалом жизни, но от этого она не перестала быть сказкой. «Сонное царство» обломовского «рая» — на самом деле сон души, «истинное подобие смерти». Попытки Штольца (и Ольги) «пробудить» Обломова есть борьба за живое в нем против мертвящей силы «обломовщины».

Однако «обломовщина» — это не только русский патриархальный уклад, исторически сложившийся и исторически преходящий. Это особый миропорядок, сказочный «сон» человечества, явление всемирно-исторического масштаба. Исторический процесс отбрасывает в прошлое патриархальные нормы жизни, а с ними — старые формы сознания. Реальность отделяется от сказки и разрушает ее. Но она же дробит самого человека, лишает его простодушной веры в «промысел Божий» и вместе с тем — душевной «целости». Обломов чувствует катастрофичность происходящих исторических сдвигов, страшится их безликого напора. Везде вокруг он видит не «жизнь», а «вечную беготню взапуски». «...Все заражаются друг от друга, — говорит он Штольцу, — какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут. И добро бы истины, блага себе и другим — нет, они бледнеют от успеха товарища... Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня!...»

Обломов защищает, как может, свой идеал «сна-сказки», считая все новейшие формы деятельности тоже «сном», только хуже, потому что за их «всеобъемлемостью», по его мнению, «кроется пустота, отсутствие симпатии ко всему!» И Штольцу нечего возразить на это.

Возражает сам романист, ставя рядом с Обломовым Штольца как иной тип личности. Штолец — немец, но «только вполовину, по отцу: мать его была русская». Оба родителя прививали сыну свои начала. Отец воспитывал в Андрюше будущего «добрého бурша», взяв за образец узенькую немецкую колею, «которую даже не сам сочинил, а унаследовал от своего деда и продолжил ее, как по линейке, до будущего своего внука». Мать противилась этому «трудоному, практическому воспитанию», боясь, «что сын ее делается таким же немецким бюргером, из каких вышел отец». «На всю немецкую нацию она смотрела как на толпу патентованных мешан», а в Андрюше «ей мерещился идеал барина, хотя выскочки, из черного тела, от отца бюргера, но все-таки сына русской дворянки...» Она «учила его прислушиваться к задумчивым звукам Герца, пела ему о цветах, о поэзии жизни, шептала о блестящем призвании то воина, то писателя, мечтала с ним о высокой роли, какая выпадает иным на долю...» Оба взаимоисключающих влияния являются не чем иным, как разновидностями одной и той же «обломовщины» — русской, «с ее широким раздольем барской жизни», и немецкой, с ее расчетливой деловитостью, без усыпляющей «сказки», но с тем же косным господством «обычая» и «предания», передаваемых по наследству. Личность формирующегося юноши вбирает оба начала, однако не раскалывается, а гармонически перерабатывает их: привычка к самостоятельному труду нейтрализует обломовский «страх» перед жизнью, ограничивает обломовскую бессильную мечтательность; напротив — вольный простор непочатых сил спящей до времени России, мягкая человечность и сострадательность русской природы бесконечно раздвигают горизонт и ставят новые цели для предприимчивой активности трудящегося человека. Немец по имени, Штолец становится прообразом будущего русского человека. «Узенькая немецкая колея» европейской деловитости чудесно преобразается в нем в русскую «широкую дорогу». В этом смысле Штолец выступает в романе не только антиподом Обломова, но является, с точки зрения писателя, идеалом такого нового человека, который уже «приснился» современной России, хотя и не определяет еще ее развития. «Деятели издавна отливались у нас, — замечает писатель, — в пять, шесть стереотипных форм, лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руку к общественной

машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественником след. Но вот глаза очнулись от дремоты, слышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!»

В единичных судьбах Обломова и Штольца как героев романа демонстративно проявляется сущность двух исторически сложившихся миропорядков — старого, патриархально-неподвижного, и нового, буржуазно-деятельного. Контрастный параллелизм их образов придает всей проблематике романа философско-историческую значимость. Сюжет здесь не организует собой целостное содержание произведения, а выступает в роли одного из важных, но частных его составляющих. Зато в свете главной проблемы он обретает новый глубокий смысл.

Обломов и Ольга, два ведущих героя сюжета, тоже во всем противопоставлены друг другу. Но их контраст — это прежде всего идеальный контраст мужчины и женщины, одинаково целомудренных, одинаково любящих и одинаково страдающих. «Обломовщина», связывающая Илью Ильича по рукам, подобно античному року вторгается в их любовь и становится ее интимной коллизией. Каждый из героев любит в другом его же, но будущего. Для Обломова в Ольге воплощается его идеал. С Ольгой в его жизнь входит та реальная цель, которой он давно не видит нигде вокруг и которая, с его собственной точки зрения, является высоким оправданием деятельной жизни, поскольку ее венчает все тот же идеал безмятежного счастья-покоя. Из области отвлеченных споров вопрос о содержании «счастья» переходит теперь в область практического осуществления. И «счастье» обломовской мечты именно в сюжете демонстрируется как иллюзия и только иллюзия. Мертвящее дыхание «обломовщины» парализует волю Ильи Ильича и иссушает его любовь. Если в спорах со Штольцем дилемма «жизнь или смерть», «теперь или никогда» стоит теоретически, то исход любви Обломова и Ольги дает однозначное действительное — и при этом трагическое! — разрешение дилеммы.

Пока на авансцене сюжета торжественно разыгрывается возвышенно-поэтическая драма несостоявшейся любви Обломова и Ольги, из-за кулис время от времени мелькает слабой тенью силуэт маленького домика на Выборгской стороне, где проживает безликая многодетная вдова и куда отправлены с квартиры на Гороховой улице и свалены в кучу вещи Ильи Ильича, включая его продавленный диван и замасленный халат. Но вот плавное течение драмы рвется на куски по мере нарастающих сомнений и страхов Обломова, декора-

ции загородного летнего парка блекнут вместе с ранним осенним листопадом, действие замирает от разведенных на время мостов через Неву — и наступает пора унылого эпилога. Вместо «глубокого голоса» Ольги, исполняющей для Обломова пленительную итальянскую арию, являются «белые руки» Агафьи Матвеевны с «вечно движущимися локтями», ее «заботливо останавливающиеся на всем глаза»; вместо ветки цветущей сирени, эмблемы романтической любви героя, — «славная водка» домашней выделки и «пирог с цыплятами и грибами». Для Обломова осуществляется наконец «идеал того необозримого, как океан, покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве, под отеческой кровлей». Илья Ильич навечно застывает «как будто в золотой рамке жизни» и сам добровольно и сознательно, «тихо и постепенно укладывается в простой и широкий гроб остального своего существования».

Теперь уже героини сопоставлены друг с другом как соперницы и невольные подруги в любви к Обломову. Для обеих эта любовь обозначила духовное пробуждение и расцвет личности. Но одна понимает любовь как высокий нравственный «долг» и, любя беззаветно и верно, требует от героя своего романа верности «идеалу мужчины, просыпающегося через нее к жизни», а другая «полюбила Обломова просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую лихорадку». «Покой и удобство Ильи Ильича», пока Пшеницына не отдалась безотчетно «сладостному игу» любви, были для нее обязанностью — «теперь это стало ее наслаждением». Любовь-долг — и любовь-обожание. Два лика любви, два полюса женской духовности, два идеала, очерчивающих реальные пределы доступного человеку счастья.

В жизни Обломова состоявшаяся «сказка» идиллической любви Агафьи Матвеевны компенсирует несостоявшееся счастье деятельной и животворной любви Ольги. В то же время осуществление «сказки» окончательно увлекает его в пучину смерти — не только символической, духовной, но и реальной, физической. В жизни Пшеницыной те же факты приобретают обратный смысл. Обломов для нее — дитя и барин. Обломов-дитя — ее возлюбленный, муж, отец ее ребенка. Обломов-барин — ее кумир и идол. До встречи с ним ее жизнь была духовным небытием. Его появление принесло ей свет и духовное рождение. То, что для него умирание, «сон», для нее — пробуждение, жизнь. Его физическая смерть вновь погружает ее во мрак духовного небытия. Образ Агафьи Матвеевны двоятся в восприятии читателя. Она, словно «неслышанная красавица Милитриса Кирбитьевна», нисходит в жизнь Обломова из сказки и переносит его в тот мир, «где только и

знают, что гуляют, где нет забот и печалей», где можно «полежать на печи, походить в готовом, незаработанном платье и поесть на счет доброй волшебницы». И она же вовсе не волшебством, не «щучьим велением», а нескончаемым трудом и неусыпной своей заботливостью разоблачает ложь «сказки», наглядно показывает, что такое на самом деле та «живая вода», которая реально питала «рай» Обломовки за всю тысячелетнюю историю ее существования. Добровольное рабство Агафьи Матвеевны, становящееся для нее «сладостным игом», ее рабский труд, рабское обеспечение барского «покоя», будучи опрокинутыми в мир социальных отношений, вскрывают отнюдь не идиллическую сущность «обломовщины» и возвращают роман к его исходной и сквозной проблеме.

Гончаров создал грандиозное эпическое полотно, в котором «вечные» проблемы человеческого бытия — жизнь и смерть, счастье и любовь, деятельность и покой, сознание реального и мечта о несбыточном — представлены так пластически выпукло, в такой полноте и глубине своих философских, исторических, национальных и интимно-психологических проявлений, что в этом отношении роман «Обломов» сопоставим с немногими величайшими творениями человеческого гения в мировой литературе. Для русской литературы этот роман открыл новые горизонты художественного постижения жизни, стал одним из тех вершинных достижений, которые определили и до сих пор определяют ее мировое значение.

К ПРОБЛЕМЕ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИДЕАЛА

Стихотворение Александра Блока
«В густой траве пропадешь с головой...»
(аналитический этюд)

Поэтический сборник А. А. Блока «Родина» (1907—1916) исследован неравномерно. Много писали и пишут о входящем в него цикле «На поле Куликовом» — одном из самых прославленных лирических шедевров поэта. Постоянно привлекают к себе внимание исследователей и многие другие стихотворения сборника.¹ Но три стихотворения, которые в сборнике «Родина» предшествуют «Куликову полю», словно бы заслоняются этим поэтическим гигантом, и их редко когда даже упоминают.

Об одном из них — предлагаемый аналитический этюд.

* * *

Стихотворение «В густой траве пропадешь с головой...» датировано 1907 г. и тогда же было опубликовано под заголовком «На родине». В 1908 г. оно было перепечатано в сборнике «Земля в снегу», где получило эпиграф — латинскую поговорку «*Parva domus — magna quietes*» («Малый дом — большой покой»). При включении в сборник «Родина» (возможно, уже только в 1916 г., если судить по датировке сборника) были сняты и первоначальное заглавие, и этот

¹ Например, такие знаменитые, как давшее имя всему сборнику «Россия» («Опять, как в годы золотые...»), «Дым от костра струёю сизой...», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..», «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном...»), «Новая Америка» («Праздник радостный, праздник великий...»), «Грешить бесстыдно, непробудно...», «Рожденные в года глухие...» и др.

эпиграф.² В составе сборника стихотворение идет вторым — сразу после выделенного курсивом вступительного «Ты отошла, и я в пустыне...»³

Итак, —

В густой траве пропадешь с головой.
В тихий дом войдешь, не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: «Здравствуй, князь.

Вот здесь у меня — куст белых роз.
Вот здесь вчера — повилика вилась.
Где был, пропал? что за весть принес?
Кто любит, не любит, кто гонит нас?»

Как бывало, забудешь, что дни идут,
Как бывало, простишь, кто горд и зол.
И смотришь — тучи вдали встают,
И слушаешь песни далеких сел...

Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой — зовет и манит...
Только скажет: «Прощай. Вернись ко мне» —
И опять за травой колокольчик звенит...

12 июля 1907

Как известно, незаглавленное стихотворение воспринимается далеко не так, как озаглавленное, ибо заглавие играет особую смыслообразующую роль при восприятии текста.

Оно либо обозначает жанр, когда читателю подсказываются — причем в самом общем виде — ожидания некоторой традиционной формы целого⁴ (иногда с уточняющими тематическими указаниями⁵), либо указывает тематический мотив, который — вследствие того, что

² См.: БЛОК А. *Собр. соч.*: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 585 (комментарий В. Н. Орлова).

³ Там же. С. 247.

⁴ Например, «Песня», «Колыбельная», «Элегия», «Сонет» и т. п.

⁵ Например, «Колыбельная» — песня матери у колыбели ребенка; «Элегия» — стихотворение унылого, печального, грустного настроения; и т. д.

служит заглавием, — акцентирован, выделен как доминантный, организуемый целое.⁶ Заглавие, таким образом, служит некоей ключевой «подсказкой» читателю относительно или формы текста, или его содержания, или того и другого вместе. Дальнейшее смыслообразование происходит путем *подтверждения / опровержения* в восприятии читателя прежде всего этих — предзаданных ожиданий.

Текст, не имеющий заглавия, лишён авторских «подсказок» такого рода. Смысл здесь формируется более плавно, менее предсказуемо. Читатель не знает заранее, какой из начальных мотивов текста окажется доминантным, и вообще — будет ли таковой, или же все последовательно возникающие мотивы будут одинаково участвовать в формировании темы, не представленной отдельным мотивом. В таком случае далеко не сразу выясняется, что это за тема и какова она — ведущая или побочная, сквозная или локальная? Кроме того, в незаглавленных текстах более активную смыслообразующую роль с самого начала играют, казалось бы, чисто формальные характеристики их стиховой структуры.

Именно так формируется предметное и идейно-эмоциональное содержание в данном блоковском стихотворении, и именно таковыми оказываются в нём функции его внешней, стиховой формы.

С первой же строки стихотворение захватывает своим особенным, энергично-упругим ритмом. Читателю, который чуток к *метрической* фактуре текста, легко заметить, что здесь он выдержан не в силлаботонической системе, а принадлежит новой — *тонической* системе стихосложения, еще только возникавшей тогда в русской поэзии.⁷ Это — 4-акцентные стихи с преобладающим (но не повсеместным) присутствием слабой цезуры посередине, с господствующими ямбическими и анапестическими фигурациями, иногда варьирующими с фигурами дактилическими, и с одним-единственным «правильным» 4-стопным анапестом — в последнем стихе.

Такой ритмический и интонационно-мелодический строй стихотворения, конечно, ближе к народно-поэтической, чем к книжно-литературной традиции классической поэзии XIX века.⁸ И он здесь

⁶ Например, «Осень» у Пушкина, «Весенняя гроза» у Тютчева, «Железная дорога» у Некрасова или «На железной дороге» у Блока и проч.

⁷ А. А. Блок был одним из ее творцов.

⁸ «Ближе» не значит — *отсылает* к фольклору или содержит *заимствования* из него. Просто и тема, и герои стихотворения здесь наделены, как мы увидим, такими свойствами *народности*, которых не знала поэзия «золотого века»,

внутренне необходим, потому что *содержательно активен* — он сам по себе выражает эмоциональное напряжение необычайной силы, исполненной при этом какого-то сдержанного, величавого достоинства.

Это и есть проявление *конкретных идейно-содержательных значений внешней художественной формы текста*, ее, так сказать, *музыкально-эмоциональная содержательность, индивидуальный ладово-гармонический настрой ее стиховой мелодики*.

Стихотворение одновременно и глубоко *лирично*, и в точном смысле слова *исторично*. Знаменательно его начало:

В густой траве пропадешь с головой.

В тихий дом войдешь, не стучась...

Что это за «*густая трава*», в которой можно «*пропасть с головой*»? И кому этот «*тихий дом*» — *родной*, раз туда можно войти «*не стучась*»? Чье родное место утопает в этом море травы *выше человеческого роста*?..

Не успевая внятно даже мелькнуть в сознании, невольным отголоском чего-то давно знакомого чудится читателю с детства запечатлевшийся в памяти образ *воинов-всадников*, «пропадающих с головой» в *степных* диких травах... Ну, конечно же!.. Это — Тарас Бульба с сыновьями, оставляющие родную хату и степью скачущие на Сечь!..⁹ Реминисценция — почти подсознательная, однако успевает бросить свой *колористический* отсвет на рисуемый поэтом *образ мира* и даже чуть ли не на самый *тип героя*, чей голос начинает слышаться для нас в этих стихах!..

Действительно (читаем мы дальше) —

вообще чрезвычайно богатая разнообразными проявлениями «народности» как в своем содержании и проблематике, так и в своих художественных решениях.

⁹ Ср.: «<...> Степь уже давно приняла их всех в свои зеленые объятия, и высокая трава, обступивши, скрыла их, и только козачьи черные шапки одни мелькали между ее колосьями.

— Э, э, э! Что же это вы, хлопцы, так притихли? — сказал наконец Бульба <...>, — <...> Берите в зубы люльки, да закурим, да пришпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами!

И козаки, пригнавшись к коням, *пропали в траве*. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега» (ГОГОЛЬ Н. В. *Собр. соч.*: В 7 т. М., 1976. Т. 2. С. 45; курсив мой. — Ю. Р.).

В тихий дом войдешь, не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: «Здравствуй, князь»...

Но «князь» — это уже вовсе не из «Тараса Бульбы», и даже не из Гоголя!.. *Этот* «князь» — понимаем мы — вообще не из XIX века! Он — блоковский, однако мир, в котором он обитает, *тот же самый*, предугаданный нами мир *русского национально-исторического прошлого*.

В стихотворении *два* эмоционально-лирических *центра*, распределенных между двумя героями. Это, конечно же, «он» и «она» — *извечная лирическая пара*... Но *блоковские* герой и героиня мало похожи на традиционных персонажей классической любовной лирики. И не только тем, что его «князь», а затем (как тут же выясняется) и его «она» — это совсем иные герои, чем привычные лирические «он» («я») и «она» («ты») предшествующей поэзии.

У них особая *статья* (пользуясь характерным тютчевским словом). Они ни в каком отношении не автобиографичны, но при этом сугубо *лиричны*. В то же время они отчетливо *историчны*, но при этом *интимно* историчны. Будучи «другими лицами» и при этом оставаясь поэтическими эманациями авторского «я», они не имеют никаких аналогий ни в персонажах исторических дум К. Ф. Рыльева или баллад И. С. Тургенева и А. К. Толстого, ни в героях «лирических монологов» типа «Серенады Дон Жуана» того же А. К. Толстого или «Любимцев веков» В. Я. Брюсова.

Историзм предшественников А. Блока¹⁰ ограничивается достоверностью *имен* персонажей и, соответственно, ряда *реалий* (языковых, географических, бытовых — чаще всего «костюмных»). У Блока же оба героя *обобщенно-безымянны*, а реалии, их характеризующие, являются сугубо *бытовыми* и с исторической точки зрения отнюдь не конкретизирующими их ни хронологически, ни социально.

Более того, их *образы* вырисовываются для читателя, вопреки ожиданию, столько же — если не больше — из пульсирующей ритмики блоковских стихов, сколько и из той скупой и обобщенной детализации, которая обозначает собой прежде всего приметы их *мира*

¹⁰ А эта традиция хронологически охватывает, как мы видим, без малого столетие: первые рылеевские «Думы» относятся к началу 1820-х гг., их отдельное издание к 1825 г.; первое издание брюсовского сборника «Tertia vigilia» с циклом «Любимцы веков» — к 1900 г.

и только поэтому оказывается способной характеризовать *изнутри* самих героев.

Блоковский «князь», конечно, *главный* лирический герой стихотворения. Самый текст его суть не что иное, как *внутренняя речь* героя, которую легко принять за *монолог*. Но... *монолог* ли это?

Слово героя не только не является *декламацией* («признанием вслух») или хотя бы просто *формулированием мысли*; оно не является также и элегической *медитацией* героя («размышлением *про себя*»); одним словом — это ни в коем случае не «внутренний монолог» как традиционная литературная форма. Это скорее некое *воспоминание-переживание* героя, одновременно *реальное* и *идеальное* — *воспоминание-переживание* и того, что уже *многократно было*, и того, что еще *многократно будет*, что непременно *должно быть*... Главное здесь — строго выдержанная *логика личностного мышления*, внятно осязаемые чувства, порывы и страсти *индивидуального человека*.

И действительно — в стихотворении нет ни одной фразы, ни одного слова, которые бы *явно* обозначали именно *монологичность* речи героя:

В густой траве *пропадешь* с головой.
В тихий дом *войдешь*, не стучась...
.....
Как бывало, *забудешь*, что дни идут,
Как бывало, *простишь*, кто горд и зол.
И *смотришь* — тучи вдали встают,
И *слушаешь* песни далеких сел...

Все это — обобщенно-личные конструкции: ими нельзя воспользоваться для повествования о ком-то *третьем*, но при их помощи нельзя сказать и *только о себе*. Нет ни одной конструкции определенно-личной, всегда выделяющей *данного* человека из ряда всех других. Таким образом, лирический герой стихотворения — «князь» — *индивидуален*, но не единичен и, следовательно, *не индивидуалистичен!*

Есть в стихотворении и «она». Ее образ возникает в *воспоминании-переживании* героя. Ее *речь*, вводимая в текст как *прямая цитата*, звучит *внутри* монолога героя как музыкальная *втора*, или, выражаясь строже, контрапунктически противостоит ему как *побочная тема*. Удивительна поэтическая магия блоковского гения, позволяющая ему вылепить трепетно-живой образ *любящей* и *горячо любимой*

женщины, возникающий, однако, как ослепительно прекрасное чудо, как материализация во времени чего-то вечного, вне времени сущего:

<...> В тихий дом войдешь, не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: «Здравствуй, князь.

Вот здесь у меня — куст белых роз.
Вот здесь вчера — повилика вилась.
Где был, пропадал? что за весть принес?
Кто любит, не любит, кто гонит нас?»

Героиня не обозначена ни единым словом, имеющим значение предметности. Только —

Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет <...>

Кто — «обнимет», «оплетет», «скажет»? — *Она*, понимает читатель, но слово мыслится им самим, а не проговаривается поэтом.

Поразительно лаконичен ее *портрет*. В нем всего две характеристических *детали*: одна предметная — «коса» (заметим: *по-русски* длинная, иначе как же ею «оплести!»); другая в виде эпитета — «статная» (заметим: эпитет не имеет при себе определяемого слова, это именно он *предметно* описывает героиню!). Кроме того, ее портрет детализирован также *двумя* характеристическими *жестами*: «обнимет» (*порывисто, стремительно*, но — «рукой», а не «руками» — *не повиснет* на шее, *не прижмет*ся грудью...) и «оплетет косой» (потому что вся — *вихрь*, вся — воплощенная *любовь*, в разлуке жившая лишь *ожиданием* своего «князя»...).

По сравнению с «князем» героиня не только индивидуализирована, но и *единично* неповторима:

<...> Вот здесь у меня — куст белых роз.
Вот здесь *вчера* — повилика вилась <...>

И эта-то *ее* единичная неповторимость бросает отсвет индивидуальной *личности* также и на образ героя-князя: *без* нее он был бы *отвлеченно-обобщенным* образом; *благодаря* ей он делается *индивидуализированно-обобщенным* образом — *типом*.

«Князь» этого стихотворения — тип *национально* характерный: это *русский* национальный тип. Он — *воин*, вечно в походе, но в бесконечном «чужом» мире, часто враждебном, у него есть свой, бесконечно родной «тихий дом», куда он может войти «не стучась» и куда возвращается, чтобы восстановиться душой и отойти сердцем. Этот «тихий дом» вмещает в себя для него *всю* Родину, во-первых, потому, что он «*тихий*»,¹¹ во-вторых, потому, что в нем его *всегда* ждет единственная — *любимая* и *любящая* — женщина.¹²

Речь ее сдержанно-благородна («Здравствуй, князь»), *женственно-нежна* («белые розы» — символ чистоты, «повилика» — символ женственности), а главное — *сомасштабна духовному кругозору героя*:

«<...>

Где был, пропал? что за весть принес?

Кто любит, не любит, кто гонит нас?»

Рядом с «*кустом белых роз*» и «*повиликой*» это ее **мы** — огромно, эпохально-емко. Она — из мира, с которым не вяжется буржуазно-мещанское понятие «слабый пол». Она — жена и возлюбленная *русского* «князя», наделенная тем же, что и он, **героическим сознанием**, которое имеет смысл отнюдь не только личный, но и *общественно-исторический*.

Женщина *такой души* действительно может быть подругой *героя эпохи, деятеля истории* — она всё поймет и всё с ним разделит. Недаром каждая их встреча после его походов и битв — это и *миг*, и *целая вечность*, наполненные самозабвением *любви* и *счастья*:

Как бывало, забудешь, что дни идут,

Как бывало, простишь, кто горд и зол.

<...>

¹¹ Блоковский эпитет «тихий» поразителен по своей *многозначности* и в то же время *точности* всех совмещенных значений: ведь это значит и «родной» (*свой*, а не *чужой*), и «мой» («родительский», «родовой»), и «любимый» («желанный», «радующий», «покоящий»), и, наконец, «*благодатный*» («нравственно-чистый», «исцеляющий душу», «пронизанный божественным Светом, божественной Правдой»)!

¹² *Такое* ее значение для него (*им самим ценимое* — не поэтом только выраженное!) состоит как раз в *этих* ее действиях, жестах, словах («обнимет рукой», «оплетет косой», «статная, скажет...»).

Камерный покой «тихого дома» — *не смысл жизни* героя; тревожное беспокойство походов — *не обуза* для него. И то и другое — *извечно, необходимо, едино* в стремительном потоке жизненных потребностей человека и исторических потребностей общества.

Эта *ширь души* и составляет и в блоковском «князе», и равным образом в его подруге-возлюбленной *их* доминантный признак и в то же время *доминантный* признак вообще *героических натур*.

Вот почему в походе неотступно живет в герое мысль о «тихом доме» и о той, которая не слезами и стенаниями провожает своего мужа-возлюбленного на неведомую разлуку, но с затаенной надеждой просит только: «Прощай. Вернись ко мне». И поэтому же дома его до полного самозабвения охватывает чувство полного, по-настоящему неизбывного *счастья*...

Будь это *современный* мир, было бы странно и непонятно, почему это вдруг — безо всякой *непосредственной* угрозы извне — возникает в герое жажда новых походов:

И смотришь — *тучи вдали встают,*
И слушаешь *песни далеких сел...*

Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой — зовет и манит...

Что значит: «*Тучи вдали встают*»? «*Тучи*» — это, конечно, символ *угрозы*, надвигающейся *опасности*. Но в мире *блоковских* героев не ждут, когда она грянет — ее *предупреждают*. С чего это вдруг «сердце» *само «заплачет... по чужой стороне»*, *само «запросится в бой»* и будет «звать» и «манить», пока «за травой» вновь не «зазвенит... колокольчик»? Для *блоковских* героев во всем этом нет ничего ни странного, ни тем более непонятного, потому что *так* проявляется в «князе»-воине стремление к *деятельному бытию*, к *само собой разумеющемуся* для него участию в движении *истории*, в утверждении Правды «*тихого дома*»!..

Однако самым удивительным — и неожиданным для читателя — является отсутствие в произведении какого бы то ни было *противоречия* между двумя *контрастными* состояниями героя, это его всепроникающее, всеобъемлющее *упоение счастьем*, которое буквально лучится здесь, в этом *блоковском* тексте, в каждой его фразе, каждой интонации, каждом стихе!

В густой траве пропадешь с головой... —

Это же *счастье* — «пропасть с головой» в «густой траве» родной степи!

В тихий дом войдешь, не стучась... —

Это *счастье* — иметь «тихий дом», в который всегда можно войти «не стучась»! *Счастье* — *знать*, что у тебя *есть* и родная степь, и родной дом!

«Обнимет рукой...» — *счастье!* «Оплетет косой...» — *счастье!* *Счастье* — видеть ее, «статную», *счастье* — слышать ее голос, *счастье* — знать, что она всегда встретит радостно, порывисто-целомудренно. *Счастье* — услышать о ее «розах» и «повилике». *Счастье* — рассказать *ей*, —

Где был, пропадал, что за весть принес,
Кто любит, не любит, кто гонит нас.

Точно так же *счастье* — «забыть, что дни идут», *счастье* — «простить, кто горд и зол». Но и когда —

Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой — зовет и манит, —

это тоже *счастье!*

Счастье — услышать на прощанье: «Вернись ко мне». *Счастье* — знать, что тебя всегда будут ждать, даже если тебя не станет. *Счастье*, наконец, еще и еще раз вспоминать об этом. Поход, бой, «тихий дом», она, «статная», — все это *жизнь* и все это *счастье!*

* * *

Вот каков *герой* этого стихотворения, вот какова — по Александру Блоку — *натура русского человека*, вот каких людей рождала, воспитывала и *должна* рождать и воспитывать родина, Россия!..

«ПРИЗРАК КАКОЙ-ТО НЕВЕДОМОЙ СИЛЫ...»
(Император Николай II в русской поэзии)¹

Тема «Император Николай II и русская культура» обширна и многогранна, но мало исследована. Предварительным очерком, выборочным по охвату материала, призванным лишь привлечь внимание исследователей к данной теме и продемонстрировать ее важность, является недавняя публикация одного из авторов данной статьи.² Предлагаемый ниже очерк представляет собой переработанный и расширенный вариант раздела «Поэты о Царе» из указанной публикации.³

С недавних пор эпоху конца XIX — начала XX вв. стали называть «серебряным веком» русской культуры. Это справедливо, если вспомнить, что ему предшествовал поистине «золотой век» расцвета классической русской культуры. Вместе с тем пышное наименование — «серебряный век» — свидетельствует и о наступившем, наконец, признании того нового уровня и нового качества, которые стала обретать тогда русская культура, распространяясь вширь и вглубь, — в отличие от своих преимущественно вершинных взлетов, которых она достигла, как это свойственно вообще «классическим» эпохам, в XIX в.⁴ Но если верно, что личность первого человека

¹ Написано совместно с В. М. Мульатули. Ему принадлежит инициатива и план разработки темы, а также подбор материалов; мне — анализ текстов. — *Ю. Р.*

² См.: МУЛЬАТУЛИ В. *Император Николай II и русская культура* // Вестник Золотой книги Санкт-Петербурга. 2002. № 2. С. 8–11; 2003. № 1(3). С. 6–8; № 2(4). С. 22–24.

³ Вестник Золотой книги Санкт-Петербурга. 2002. № 2. С. 8–10.

⁴ Между прочим, полнота культурного роста, характеризующая русский «серебряный век» в целом, выразилась и в начавшемся расцвете национальных культур всех народностей Российской Империи. Об этом хорошо сказал академик Д. С. Лихачев: «Одаренные люди появлялись на каждом шагу и в самых разных слоях общества, в самых различных областях культуры. <...>

в государстве оказывает неизбежное влияние на жизнь народа, что она причастна и народным бедам, и его благоденствию, то о русском «серебряном веке», о котором уже написано много разного, не сказано только одного — что *вся эта эпоха есть эпоха Николая II*.

Объединенными усилиями радикальной и либеральной интеллигенции его времени был создан — еще до национально-государственной катастрофы 1917 г. — ядовитый миф о «Николае Кровавом», который был запущен «в работу» сразу вслед за Ходынской трагедией в Москве во время коронационных торжеств 1896 г., а затем подпитывался, по мере роста международных военно-политических и внутренних революционных провокаций, с каждым новым «поводом» — бедствиями и позором Русско-японской войны, кровавым концом гапоновщины в январе 1905 г. и последовавшим революционным разгулом 1905–1907 гг., беснованием эсеровского террора, злоумышленной трясинной Первой мировой войны, наконец перманентной революционной катастрофой 1917–1918 гг. Этот миф настолько целенаправленно и жестко — как тогда, так и на протяжении всей советской истории — внедрялся в массовое сознание всех народов многонациональной России, и прежде всего русского народа, что стал своего рода «общим местом», клишированной аксиомой, которая, при одном только имени Николая II или просто упоминании той эпохи, и по сию пору безотчетно выскакивает из подсознания людей как самоочевидная «истина». Даже состоявшаяся недавно канонизация царственных мучеников в чине страстотерпцев почти ничего не изменила в этом отношении: знак оценки перевернулся с «минуса» на «плюс», а «мифическая» память о прошлом сохраняет всё ту же предумышленно-лживую их интерпретацию...

Конечно, свет исторической истины пробивает себе дорогу и постепенно относит в область «окаменевшего г—» (по образному слову

Российская Академия Наук вырастила кавказоведов, исследователей северных народов, принадлежавших к неизвестным языковым группам. Русские осваивали литовский, латышский, эстонский, татарский языки, постигали жизнь и язык алеутов, полинезийцев. <...> Этот поток творческой энергии захватил всех без исключения. В рабочей среде пользовались огромной популярностью народные университеты. Без конца открывались все новые и новые театры для рабочих, мещан и мелких торговцев. Петербургское городское попечительство о народной трезвости воздвигло театральный дворец — Народный дом Императора Николая II» (ЛИХАЧЕВ Д. С. *О петербургской культуре начала XX века* // Петербург: Художественная жизнь 1900–1916. СПб., 2001. С. 6).

В. Маяковского) многие политические мифы давнего и недавнего прошлого, в том числе и миф о «Николае Кровавом», о его «бездарности» и «заурядном» политическом кругозоре, о его «неспособности» править страной и руководить армией, о его семейном «мистицизме» и т. д. Как ни легковесны (с концептуально-научной и мировоззренческой точки зрения) современные красочные полуальбомы о Николае II и его семье, но в них содержится так много ранее неведомого (недоступного) читателю фактического материала, что даже из этой разрозненной мозаики вырисовываются фигуры и самого Императора, и его окружения, весьма отличные от расхожих легенд.

Вот один из примеров. В богато иллюстрированной историко-биографической хронике А. Н. Боханова «Николай II»⁵ встречаем беглое упоминание факта, связанного с появлением в Петербурге Григория Распутина и подаваемого чуть ли не как курьез в свете всем известного «распутинского мифа»: «“Старец Григорий” произвел сильное впечатление и на известного в начале века проповедника, благочестивого пастыря, имевшего огромный моральный авторитет в России, — отца Иоанна Кронштадтского, благословившего его».⁶ Прежде всего, замечательна в устах современного автора эта строго «объективная» аттестация святого праведного Иоанна Кронштадтского как «известного в начале века проповедника»! Сегодня уже всякому православному христианину известно, — а должно бы быть известно вообще всякому образованному русскому человеку, — что о. Иоанн Кронштадтский — *величайший* (после преподобного Серафима Саровского) русский православный святой нового времени и что его благословение (!) — о котором, кстати, *нигде больше и прочесть нельзя!* — говорит о Распутине такую *правду*, которая одна если не ставит прямо под сомнение позднейшие «мифы» и «факты», касающиеся Распутина, то уж во всяком случае требует кропотливого их исследования, в том числе и тщательного изучения их генезиса и каналов распространения...

Стали появляться и добротные исторические исследования, сила которых не только в эрудированности или научной добросовестности авторов, но и в *правде понимания* истории — качество, в науке еще более редкое, чем даже элементарная добросовестность. С появлением

⁵ БОХАНОВ А. Н. *Николай II* / Подбор фотоиллюстраций к исторической хронике М. В. Золотарева. М., 2000. — 208 с.

⁶ Там же. С. 122.

такого рода исследований начинают отходить в разряд легковесной исторической беллетристики целые пласты художественной литературы, еще совсем недавно воспринимавшиеся *всерьез*, а теперь кажущиеся в лучшем случае наивными (например, В. Пиккуль, А. Солженицын, — кто еще?..).⁷

Но наша тема — поэтические отражения личности Николая II. Они весьма немногочисленны, и притом почти все связаны так или иначе с трагическим финалом жизни последнего русского императора и его семьи. Поэтому, прежде чем говорить о них, сообщим об одном эпизоде из ранней поры правления Николая II. Он лишь косвенно касается нашей темы, но может послужить нетривиальной заставкой к ее раскрытию.

Речь пойдет о стихотворении, остающемся — с момента своего создания и по сию пору — неизвестным русскому читателю. Типичное стихотворение «на случай», исполненное витиеватой комплиментарной риторики, оно само по себе, быть может, и не заслуживает известности. Однако замечательны и его сочинитель — пылкий французский поэт-неоромантик Эдмон Ростан, прославленный автор уже переведенной на многие языки, в том числе на русский, лирической комедии «Сирано де Бержерак»; и обозначение адресата — *À Sa Majesté l'Impératrice de Russie* (*не Императору и не императорской чете, но именно Императрице — Даме!*); и даже тот неподдельный восторг, которым исполнен весь его витиеватый *французский* текст — для русского уха более чем ходульный...

Оно было создано во время пышного официального визита молодой русской императорской четы во Францию 5 (18) — 9 (22) сентября 1901 г.⁸ Исполненное 20 сентября со сцены театра в г. Компьене актрисой Comédie Française Юлией Бартэ, стихотворение звучит

⁷ Укажем в этой связи только на две фундаментальные монографии, посвященные собственно *государственной* деятельности Николая II и лиц его ближайшего окружения: МУЛЬТАТУЛИ П. В. 1) «*Господь да благословит решение мое...*»: *Император Николай II во главе действующей армии и заговор генералов*. СПб., 2002. — 350 с.; 2) «*Строго посещает Господь нас гневом Своим...*»: *Император Николай II и революция 1905—1907 гг.* СПб., 2003. — 384 с.

⁸ Второго по счету. Первый состоялся за пять лет до этого, в сентябре 1896 г., вскоре после коронации, и носил представительский характер, так же как и непосредственно ему предшествовавшие визиты в Австро-Венгрию и Германию (см.: БОХАНОВ А. Н. *Николай II*. М., 2000. С. 94).

особенно галантно благодаря изысканным живым декорациям прециозного XVII в., каковыми стали Компьенский замок и его парк.⁹

*Ее Императорскому Величеству
Государыне Императрице
Александрѣ Федоровне*

*Эдмон Ростан
20 сентября 1901 года, Компьен*

Русской Царице

Ваше Величество помнит воистину
Чудную сказку старинных времен,
Как в парке янтарном, в саду аметистовом,
Лесом дремучим стоял окружен
Дворец, погруженный в таинственный сон.

Но сказочный принц в одеянье лучистом
Пришел в этот лес, где принцесса спала,
И от его лучезарного взора,
В котором светилась душа Эльсинора,
Злые чары распались, и сгинула мгла,
И отступили угрюмые тени,
И радостным утром проснулся дворец.
И всё оживилось, всё засверкало,
Былого тумана как не бывало,
И наполнился светом проснувшийся лес,
Где проходил совершитель чудес
К заветным покоям Царицы.

Повсюду веселье, и песни, и смех.
Где раньше луч солнца не мог появиться,
Мелькают счастливые добрые лица.
Забот, и работ, и хлопот полон рот:
Все двери открыты в дворцовые сени,
Красавцы-солдаты на каждой ступени
На лестнице главной прилежно стоят,
И золотом блещет их стройный наряд.

Я, душа пробужденного края,
Здесь стою как актриса простая,

⁹ Предлагаем это стихотворение в переводе В. М. Мультиатли, одного из авторов настоящей статьи.

Я, дриада селения Во,
Павильоны, беседки, и арки,
И леса, и цветущие парки —
Всё покинула ради того,
Чтоб на сцене явиться пред Вами
И излить свою душу стихами...

Вы поймете волнение мое,
Я невольно теряю дар речи,
Я отвыкла от блеска Двора,
Я не чаяла сказочной встречи.
Но я помню, как будто вчера,
Как застыли все эти покои...
А теперь они ожили вновь
С появлением Ваших Величеств
В этом море огней и цветов,
В нерушимости славных приличий.
Этот счастья невольный прилив
Затопил мои мысли и чувства.
В заповедном саду, на деревьях моих,
На коре напишу я искусно
Ваши царственные имена,
Удержать своих чувств не вольна...

Это явь или сон? Это быль или грезы?
Закипают в груди моей светлые слезы.
Что я вижу! На тех же тропинках лесных,
В тех же самых лучах золотых,
Под покровом всё тех же деревьев густых, —
Да, мы в чудо поверить должны! —
Где когда-то владыкою мира
Проходил Император всемирной Войны,
Там идет Император всеобщего Мира!¹⁰

¹⁰ Заключительные строки стихотворения в оригинале:

Sous les mêmes tilleuls épais
Où je voyais marcher naguère
Le grand Empéreur de la Guerre —
Marcher — sur la même bruyere ! —
Le grand Empéreur de la Paix!

(ROSTAND E. À Sa Majesté l'Impératrice de Russie // Un Tsar Nicolas II a Compiègne, 1901. Paris, 2001. P. 88).

Удивительно! В реальных всесветных политических закоулках вокруг России усиленно плетется зловещая легенда об угрозе Западу («цивилизации») с Востока (со стороны «русских варваров»), а в живых декорациях прециозного французского XVII в., устами нимфы Компьенского замка, расточаются галантные комплименты 29-летней русской царице — новой Спящей Красавице, пробужденной светозарным принцем — императором России, во взоре которого светится «душа Эльсинора»!..

33-летний французский поэт, ровесник русского Императора, искусно обыгрывает генеалогические тонкости родственных связей царственной четы и вполне романтическую историю чистой светской любви будущих супругов и долгих перипетий, приведших к их бракосочетанию. Он облакает все это в форму неожиданных и смелых литературных (Перро, Шекспир¹¹) и исторических (Наполеон в Компьене) реминисценций. Скорее всего, он не знает, что на Мариинской сцене в Санкт-Петербурге вот уже десять лет как блистает балет Чайковского по сказке Перро, и уж конечно не знает, что этот балет — любимый спектакль Николая II...

Сегодня надо обладать некоторым живым воображением, чтобы в комплиментарном роستانовском отождествлении русской царицы со сказочной принцессой уловить то подлинное внутреннее обаяние, которым невольно дышал целомудренно-чистый облик царственной гостьи, заставляя ощутить и в ее венценосном спутнике-супруге воплощенный идеал «Императора всеобщего Мира» — прямую противоположность своему антиподу, кумиру Франции императору Наполеону, гению «всемирной Войны».

В этой антитезе тоже заключена вполне прозрачная для современников аллюзия: 16 августа 1898 г. именно Россия — а значит, несомненно, *лично* император Николай II — впервые в истории Европы

¹¹ Император Николай II был внуком (по матери) датского короля Христиана IX, а императрица Александра Федоровна (Алиса Гессенская) — внучкой английской королевы Виктории. В свою очередь Николай II тоже приходился королеве Виктории внучатым племянником, поскольку его родная тетка, великая княжна Мария Александровна, единственная дочь Александра II, была замужем за герцогом Эдинбургским Альфредом, вторым сыном английской королевы. Нетрудно сообразить, какими смыслами мерцает у Ростана имя замка Эльсинор — древней резиденции *датских* королей, прославленной *англичанином* Шекспиром как место действия самой знаменитой его трагедии — «Гамлет, принц датский».

выступила с предложениями об ограничении гонки вооружений! Это было актом неслыханным, актом, противоречащим всем европейским геополитическим амбициям, актом, озаряющим издревле ненавидимую Россию ослепительным светом истинно Христианского достоинства. Мир уже начинал катиться в апокалиптическую пропасть грядущих Мировых войн — а молодой русский Император, родня почти всем правящим династиям Европы, звал к мирному международному сотрудничеству во имя всеобщего процветания!¹² Знаем ли и помним ли это мы?..

* * *

Впрочем, в русской поэзии того времени тоже прозвучал — хотя почти затерялся, никому в «обществе» не интересный ни тогда, ни даже по сию пору — тихий, непритязательный отклик на ту же *русскую* инициативу. Он принадлежал не кому-либо из профессиональных поэтов — те были озабочены собой и своим «новаторством», — а игуменье Таисии (1842–1915), настоятельнице Леушинской Иоанно-Предтеченской женской лавры:

Великому Царю

...С Востока Руси Православной
Ты светом Запад осиял,
Своей Десницею Державной
Им слово «мир» предначертал.
Подвиглись царства, встрепенулись:
Откуда «мир» провозглашен?
Не Вифлеемскою ль звездой
Вновь озарился небосклон,
И «слава вышних, мир с землею»,
Опять воспел небесный сонм?
Но нет, теперь не небожитель,
А Руси Ангел дорогой,
Ее Отец, Ее Хранитель,
Всем шлет от сердца мир святой!

¹² Оттого и получил вскоре (добавим от себя) и Русско-японскую войну, и Первую русскую революцию, и всё последующее — вплоть до подвала Ипатьевского дома...

Да преклонятся же народы
На призыв Русского Царя!..
Довольно бранной непогоды
Блесни ты, «мирная» заря!¹³

* * *

Если же говорить об отражениях собственно личности и судьбы Императора Николая II в русской поэзии его времени, то раньше других вспоминаются проникнутые таинственным, словно бы пророческим предчувствием строки Николая Гумилева, созданные им еще в 1906 г.:

Призрак какой-то неведомой силы,
Ты ль, указавший законы судьбе,
Ты ль, император, во мраке могилы
Хочешь, чтоб я говорил о тебе?

Горе мне! Я не трибун, не сенатор,
Я только бедный бродячий певец,
И для чего, для чего, император,
Ты на меня возлагаешь венец?

Заперты мне все богатые двери,
И мои бедные сказки-стихи
Слушают только бездомные звери
Да на высоких горах пастухи.

¹³ ТАИСИЯ Леушинская, игуменья. *Духовные стихотворения*. СПб., 2002. С. 86–87. — В этом новейшем издании впервые после почти столетнего забвения собрано поэтическое творчество одной из замечательнейших подвижниц Русской Православной церкви, духовной дочери Святого праведного Иоанна Кронштадтского. Показательно, что имени ее нельзя встретить ни в одном отечественном историко-литературном справочнике, ни в одной энциклопедии, включая и столь представительную, как «Русские писатели: XX век. Библиографический словарь» (В 2 т. М.: Просвещение, 1998). Только в значительно переработанном и дополненном новейшем ее переиздании появилась наконец краткая статья о ней (см.: БЕЛОВОЛОВ Г. В. *Таисия, игуменья Леушинская* // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Библиографический словарь: В 3 т. Т. 3. М., 2005. С. 462–465). Более подробно о ее жизни и духовных подвигах см.: *Жития и жизнеописания новопрославленных святых и подвижников благочестия, в Русской Православной Церкви просиявших: (От царствования Царя-мученика Николая II Александровича и до наших дней)* / Авторы-составители М. Б. Данилушкин, М. Б. Данилушкина. СПб.: Воскресение, 2001. Т. I: Январь—июль. С. 40–46.

Старый хитон мой изодран и черен,
Очи не зорки, и голос мой слаб,
Но ты сказал, и я буду покорен,
О император, я верный твой раб.¹⁴

Стихотворение называлось тогда «Императору Каракалле» и было напечатано в журнале «Весы» (1907. № 7), затем под названием «Императору» вошло в первый сборник поэта «Романтические цветы: Стихи 1903—1907 гг.». Потом была слава, была экзотика дальних экспедиций, была Война, были две подряд революции, был «Цех поэтов» — и был подлый расстрел за верность однажды принесенной воинской присяге, за благородную преданность Богу, Родине и Царю... Удивительно, какие смыслы может влагать в поэтические тексты История! Как не вздрогнуть сегодня, читая о «венце», возложенном на поэта императором «из мрака могилы»!..

А в 1921 г., в последнем прижизненном сборнике Н. Гумилева «Шатёр», в одном из поздних его «африканских» стихотворений читаем, как поэт, допущенный «пред очи пророка», оказавшегося «жирным негром», восседающим —

<...> на персидских коврах
В полутемной неубранной зале,
Точно идол, в браслетах, серьгах и перстнях, —

дарит ему, как высшую ценность, —

<...> бельгийский <...> пистолет
И портрет моего Государя.¹⁵

И пока в Петрограде набирают и печатают эти его стихи, он, почти на краю могилы, за несколько часов до расстрела, продолжает спокойно и бесстрашно рассказывать следователю-чекисту о величайших человеческих достоинствах женщин Царской семьи — Императрицы и Великого княжон, с которыми он имел счастье общаться в военном госпитале, где они трудились как сестры милосердия, ухаживая за ранеными...

¹⁴ ГУМИЛЕВ Н. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1988. С. 109.

¹⁵ Из стихотворения «Галла» // Там же. С. 297.

* * *

Собственно, всё двадцатилетие помазаннического правления Россией Императора Николая II, неуклонный рост процветания страны, ее экономики, ее многонациональной культуры, поразительный рывок в деле народного образования ¹⁶ — всё это глухим провалом

¹⁶ С 1901 г. в России ежегодно открывалось около десяти тысяч новых школ. В 1958 г. в Нью-Йорке вышла книга Б. Л. Бразоля «Царствование императора Николая II (1894—1917) в цифрах и фактах», в которой автор справедливо писал: «Одним из графярежных клеветнических выпадов против правительства императора Николая II, особенно в американской печати, является утверждение, что оно не только не заботилось о народном образовании, но сознательно поощряло безграмотность широких слоев населения. В действительности же в царствование Императора Николая II народное образование достигло необыкновенного развития». (БРАЗОЛЬ Б. Л. *Царствование императора Николая II (1894—1917) в цифрах и фактах*. Минск, 1991. С. 9.) Книга Бразоля адресовалась прежде всего потомкам русских эмигрантов первой послереволюционной волны, уже родившимся и выросшим в США и потому в значительной мере впитавшим в себя русофобскую ложь американской антисоветской пропаганды. Однако тот же самый «графярежный клеветнический выпад» был одним из постоянных штампов и советской коммунистической пропаганды. Поэтому так впечатляюще приводимые Бразодем статистические данные: «Менее чем за двадцать лет, кредиты, ассигнованные Министерству народного просвещения, с 25,2 млн рублей возросли до 161,2 млн. Сюда не входили бюджеты школ, черпавших свои кредиты из других источников (школы военные, технические), или содержавшиеся местными органами самоуправления (земствами, городами), кредиты которых на народное образование возросли с 70.000.000 руб. в 1894 г. до 300.000.000 руб. в 1913 г. В начале 1913 года общий бюджет народного просвещения в России достиг по тому времени колоссальной цифры, — а именно 1/2 миллиарда рублей золотом. <...> Анкета, проведенная Советами в 1920 году, установила, что 86% молодежи от 12 до 16 лет умели писать и читать. Несомненно, что они обучались грамоте при дореволюционном режиме. По количеству женщин, обучавшихся в высших учебных заведениях, Россия занимала в XX веке первое место в Европе, если не во всем мире. Следует также отметить, что в то время как в демократиях, особенно в США и в Англии, плата за учение в высших учебных заведениях колеблется от 750 до 1250 долларов в год, в Царской России студенты платили от 50 до 150 рублей в год, т. е. от 25 до 75 долларов в год. При этом неимущие студенты очень часто освобождались от какой-либо платы за правоучение» (Там же. С. 9—10). Как видим, все позднейшие усилия Советской власти по созданию так называемой «трудовой политехнической общеобразовательной школы» (с вывертами в 1920-х гг. в сторону «педологии» на американский манер), все усилия ЧК по ликвидации

зияет на фоне поэтического многоцветья «серебряного века»: последний русский Царь был вытеснен напрочь из духовно-нравственного сознания своих современников.

И лишь в революционном 1917 г., когда Царь превратился в «гражданина Романова» и стал узником сначала Временного, а потом Советского правительства, появились первые исключения. Среди самых ранних — стихи Сергея Бехтеева (1879–1954), прямодушно и мужественно возвысившего свой голос в защиту свергнутого Императора и осознавшего самый факт его отречения от престола как добровольное мученичество. Его стихотворение звучит страстной инвективой в адрес ближайших лиц, окружавших Государя и предавших его. Оно проникнуто мрачным пророческим пафосом, особенно близким и понятным нам сегодня. Однако стихотворение не было услышано теми, кому адресовалось, оно увидело свет уже только в эмиграции, в 1921 г. Вот его начало:

В те дни, когда мы все так низко пали,
Везде мне грезится священный Образ Твой
С глазами, полными божественной печали,
С лицом, исполненным небесной добротой.
Тебя жалеть я не могу, не смею:
Ты для меня по-прежнему Велик!
Перед Тобой, мой Царь, я вновь благоговею,
И больно мне глядеть на Твой Державный лик.

Говоря далее, что так же —

<...> пал и Царь коварной Иудеи,
Мессия истины, народная мечта, —

поэт клеймит тех, кто предал Царя, и прозревает будущее:

И что же! Где слова? Где громкие обеты?
Где клятвы верности, присущие войскам?

детской беспризорности, многолетняя кампания по «ликвидации безграмотности» в среде широких трудящихся масс — всё это явилось попыткой хотя бы отчасти наверстать тот уровень общей грамотности населения и тот качественный уровень русской дореволюционной общеобразовательной школы, который был достигнут еще накануне Первой мировой войны!..

Где ваших прадедов священные заветы?
А Он, обманутый, Он твердо верил вам!
.....
Предатели, рожденные рабами,
Свобода лживая не даст покоя вам.
Зальете вы страну кровавыми ручьями,
И пламя победит по вашим городам.
Не будет мира вам в блудилище разврата,
Не будет клеветам и зависти конца;
Восстанет буйный брат на страждущего брата,
И меч поднимет сын на старого отца...
Пройдут века; но подлости народной
С страниц истории не вычеркнут года:
Отказ Царя, прямой и благородный,
Пощечиной вам будет навсегда!¹⁷

В предисловии к книге стихов Сергея Бехтеева (изданной, наконец, и на родине поэта), протоиерей Александр Шаргунов писал: «Когда в мире наступает ночь, поэты напоминают, что не должно спать и что поэзия — бодрствование. Среди глубокой тьмы, когда святые молятся, поэты также бодрствуют, совершая в будущее переход. <...> Сергей Бехтеев, стихи которого мы сейчас прочтем — поэт-пророк. С самого начала святость Государя Николая Александровича для него очевидна. В 1917 году, еще до мученической кончины Царя, в его стихах Царь предстает как мученик. Об отречении Царя он пишет с трепетом как о подвиге страсотерпчества. <...> Голос поэта, трезвенный и мужественный, кажется безумием почти для всех его современников, потому что современники не понимают пророков».¹⁸

В октябре 1917 г. Бехтеев пишет «Молитву», посвященную старшим дочерям Николая II, великим княжнам Ольге и Татьяне, которую через графиню А. В. Гендрикову ему удается переправить в Тобольск. Стихотворение написано с истинной молитвенной силой и, оплакивая всю русскую Смуту, особенно пронзительно звучит в финале, где за полгода до кровавой екатеринбургской развязки она словно бы уже воочию видится:

¹⁷ БЕХТЕЕВ Сергей. *Песни русской скорби и слез*. М. 1996. С. 9–11.

¹⁸ Там же. С. 5–7.

Молитва

*Посвящается Их Императорским
Высочествам Великим Князям
Ольге Николаевне и Татьяне Николаевне*

Пошли нам, Господи, терпенье
В годину буйных мрачных дней
Сносить народное гоненье
И пытки наших палачей.

Дай крепость нам, о Боже правый,
Злодейства ближнего прощать;
И крест тяжелый и кровавый
С Твоею кротостью встречать...

И в дни мятежного волненья,
Когда ограбят нас враги,
Терпеть позор и униженья,
Христос Спаситель, помоги!

Владыка мира, Бог вселенной!
Благослови молитвой нас
И дай покой душе смиренной
В невыносимый смертный час...

И, у преддверия могилы,
Вдохни в уста своих рабов
Нечеловеческие силы
Молиться кротко за врагов!¹⁹

Протоиерей Александр Шаргунов сообщает, что «Ольга Николаевна пела эту молитву для всей Семьи в заточении, а накануне убийства записала ее в свой дневник. Эту молитву и ныне поют в воскресных школах».²⁰

¹⁹ Там же. С. 23—24.

²⁰ ШАРГУНОВ А. И. *К прославлению Царя-Мученика в России*. М., 1999. С. 362. — Имеются в виду, конечно, воскресные школы русского Зарубежья. Кому принадлежит музыка этой «Молитвы»? Возможно, самой

* * *

Начиная с весны 1917 г. тема судьбы свергнутого Царя, его Сына-отрока — в глубоких контекстуальных взаимосвязях с темой исторических судеб России — возникает и в стихах Марины Цветаевой. И с самого начала все упоминания Царя и Царской семьи сопровождаются у нее постоянным смятением чувств.

Сначала поэтесса вполне разделяет господствующий в обществе восторг по поводу «революционной свободы». Прошел всего месяц с момента подписания Николаем II акта об отречении от престола, он и его семья содержатся под домашним арестом в Царском Селе, многим верится, что Россия, наконец, сбросила с плеч мертвящие оковы векового («обломовского») сна и вступает в пору своего истинного процветания. Поэтому такой снисходительной жалостью к бесславно поверженному самодержцу, таким высокомерно-брезгливым великодушием и беспощадным обвинительным упреком звучит пасхальное стихотворное приветствие Цветаевой Царю с пометой: «Москва, 2 апреля 1917, первый день Пасхи»:

Царю — на Пасху

<...>

Чистым жаром
Горит алтарь.
— Христос воскрес,
Вчерашний царь!

Пал без славы
Орел двуглавый.
— Царь! — Вы были неправы.

Помянет потомство
Еще не раз —
Византийское вероломство
Ваших ясных глаз.

Ольге Николаевне. Об этой музыке директор одной из воскресных школ, Л. И. Крюкова, писала протоиерею Шаргунову: «<...> петь это оказалось очень трудно. Здесь очень высокие ноты, буквально взлетающие в небеса, перемежаются с очень низкими. Песня необыкновенно красивая, но требует хороших вокальных данных и почти абсолютного слуха. Оказалось, что только трое детей оказались способны это спеть». (Там же.)

Ваши судьи —
Гроза и вал!
Царь! Не люди —
Вас Бог взыскал.

Но нынче Пасха
По всей стране,
Спокойно спите
В своем Селе,
Не видите красных
Знамен во сне.

Царь! — Потомки
И предки — сон.
Есть — котомка,
Коль отнят — трон.²¹

Поэт, — в опьянении от наркотических иллюзий очередной российской «оттепели», — полностью, как видим, оправдывает всё происходящее. Во весь голос поёт здесь свой гимн миф о «стихийном революционном взрыве» («Ваши судьи — / Гроза и вал!»). Царь, противившийся либеральному «прогрессу», — «Вы были неправы». Ваши «ясные глаза» — лгали, — и это была столько же Ваша личная ложь, сколько и «византийское вероломство» олицетворяемой Вами власти «двуглавого орла», ныне по праву бесславно павшего. Вам не на кого сетовать — «Вас Бог взыскал». Ваши «потомки и предки» — уходящий исторический «сон». Ваш недавний «трон» обернулся для Вас и для них — спасительной «котомкой», сумой нищих странников на земле своей родины, Христовым искуплением вины...

Увы, как хорошо знаком нам и сегодня этот миф о «свободе» для России — свободе, неизменно оборачивающейся «красным колесом» самоуничтожения и национального беспамяательства!..

Но Марина Цветаева не была бы самой собой, если бы уже через день — на *третий* день Пасхи, 4 апреля 1917 г. — не написала другого стихотворения, чисто *русского* по настроению и мысли и обращенного прямо к мятежной России:

²¹ ЦВЕТАЕВА Марина. *Собр. соч.*: В 7 т. М., 1994. Т. 1. С. 340.

За Отрока — за Голубя — за Сына,
За царевича младого Алексия
Помолись, церковная Россия!

Очи ангельские вытри,
Вспомяни, как пал на плиты
Голубь углицкий — Димитрий.

Ласковая ты, Россия, мать!
Ах, ужели у тебя не хватит
На него — любовной благодати?

Грех отцовский не карай на сыне.
Сохрани, крестьянская Россия,
Царскосельского ягненка — Алексия!²²

Либеральный миф еще не отменяется и даже не подвергается сомнению, но призыв к милосердию; отождествление отрока Цесаревича с «Голубем» — ветхозаветной жертвой Богу, а затем с «ягненком» — новозаветным агнцем, Сыном Божиим, предназначенным к искупительному закланию; пророческое напоминание о «голубе углицком — Димитрии» — всё это звучит как зловещее предчувствие кровавого разгула новой Смуты, отнюдь не сулящей никакого процветания ни «церковной», ни «крестьянской» России — а это *одна и та же* Россия, и *только это* и есть Россия...

Еще через неделю, в стихотворении, датированном 10 апреля, рисуется «Москва подпольная», которая —

Чуть светает —
Спешит, сбегается
Мышиной стаей
На звон колокольный <...> —

и которая состоит из «старух, воров».

Свечи горят,
Сходит Дух
На малых ребят,
На полоумных старух. <...>

²² Там же. С. 341.

Из черной тряпицы
Выползают на свет Божий —
Гроши нищие,
Гроши острожные,
Потом и кровью добытые
Гроши вдовьи,
Про черный день
Да на помин души
Отложенные.
Так, на рассвете,
Ставят свечи,
Вынимают просфоры —
Старухи, воры:
За живот, за здравие
Раба Божьего — Николая.²³

Вот оно — *новое* русское «подполье»: Россия *светлая* ликует и празднует «свободу», а Россия *темная*, нищая, убогая отдает свои «гроши» — «за живот, за здравие» свергнутого (и по заслугам, считает поэт!) Царя...

Начав словно бы нечаянно жить политикой, Марина Цветаева с этих пор уже не может не жить ею, и живет, как всегда, со всей беззаветной отвагой своей страстной природы. 21 мая 1917 г. (в «Троицын день») пишется стихотворение о Керенском, от которого «Повеяло Бонапартом / В моей стране» — и дышит оно не восторгом и не надеждой, а отчужденной, сдержанной иронией).²⁴ Через пять дней появляется еще одно стихотворение, весьма трезвое, — о *русской* Свободе:

Из строгого, стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
— Свобода! — Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, —
Обедня еще впереди!
— Свобода! — Гулящая девка
На шалой солдатской груди!²⁵

²³ Там же. С. 342–343.

²⁴ См.: «И кто-то, упав на карту...» (Там же. С. 350–351).

²⁵ Там же. С. 351.

«Прекрасная Дамы» — образ из арсенала поэтических философов Владимира Соловьева и Александра Блока и стилевых изысков «мирискусников». Но здесь он по-цветаевски ироничен и портретирует сублинную Свободу не только французских «маркизов» (очевидно, «из XVIII в.») и «русских князей» (очевидно, не только давних — бунтовавших на Сенатской площади или переходивших в католичество, и не только живых старцев — сочинителей анархизма), но и сегодняшних *Великих*, активно интриганствующих и политиканствующих. И превращение «Прекрасной Дамы» в «гулящую девку», — новейшая метаморфоза! — выглядит устрашающе будничной гримасой на фоне реминисцентно мерцающих эфирных блоковских «Незнакомок» и «Снежных Масок». Уже не один Александр Блок — Цветаева тоже слышит «музыку революции», но по-своему — как «страшную спевку», за которой неизбежно последует кровавая «обедня»...

Через год, в пасхальные дни 1918 г., в стихотворении без названия поэтесса еще раз вспомнит низложенного Царя, однако теперь без какого бы то ни было отголоска недавно столь обаятельного «революционного» мифа:

Это просто, как кровь и пот:
Царь — народу, царю — народ.

Это ясно, как тайна двух:
Двое рядом, а третий — Дух.

Царь с небес на престол взведен:
Это чисто, как снег и сон.

Царь опять на престол взойдет —
Это свято, как кровь и пот.

*24-го апреля 1918 года, 3-й день Пасхи
(а ему оставалось жить меньше трех месяцев!)*²⁶

Приписка под датой в скобках сделана, разумеется, много позже. А тогда Николай II оставался еще реальной политической личностью,

²⁶ Там же. С. 397. — В цитируемом издании дата указана по новому стилю: 7 мая. Это явный редакторский анахронизм, к тому же не оговариваемый и не мотивируемый. В 1918 г. Пасха праздновалась 22 апреля, и Марина Цветаева, находившаяся в «Белом стане», никак не могла в это время законопослушно соблюдать календарный декрет Совнаркома о переходе с 1/14 февраля 1918 г. на григорианский стиль летоисчисления.

и именно о нем идет речь в стихотворении, именно с ним связывается оптимистическая надежда на новое воссоединение царя и народа в Духе (т. е. на грядущее возрождение самодержавного Царства).

Это стихотворение, однако, оказалось *последним* в поэзии Цветаевой, посвященным собственно Николаю II.

Через два с лишним года, в августе 1920, мы еще раз встретим — уже не столько *упоминание* о нем как о человеке, сколько *напоминание* о его судьбе как о приговоре, произнесенном самой Историей другому лицу — истинному виновнику и народной, и государственной русской трагедии.

Речь идет о стихотворении «Петру», глубоко концептуальном и открыто полемичном по отношению ко всей 200-летней традиции восславления Петра Великого как основателя Империи. Осмысляя причины, приведшие в XX веке к русской гологофе, Цветаева всю вину за эту катастрофу возлагает на Петра *лично*. Она возвращается даже не к славянофильским критическим оценкам деятельности Петра, а прямо к народной его оценке как антихриста, губителя православной Святой Руси. И, с ее точки зрения, дело не в самом по себе реформаторском радикализме Петра, а в том, *кому «работал» <...> не стирая пота / С обличья своего»* этот «Царь-Плотник». По-футуристически сжимая в лозунг главный пафос его деятельности, Цветаева формулирует свою оценку так, будто клеймо припечатывает:

Вся жизнь твоя — в едином крике:
— *На дедов — за сынов!* —
Нет, Государь Распроевелький,
Распорядитель снов,
Не на своих сынов работал —
Бесам на торжество! <...>²⁷

И далее заявляет:

Не ты б — всё по сугробам санки
Тащил бы мужичок.
Не гнил бы там на полустанке
Последний твой внучок.²⁸

²⁷ Там же. С. 564. — Здесь и далее курсив Цветаевой.

²⁸ Там же. — К последнему стиху автор позже дала следующий комментарий: «В Москве тогда думали, что Царь расстрелян на каком-то уральском полустанке» (Там же).

Имея в виду дьявольский революционный пожар, сжигающий Россию, Цветаева *всё* происходящее инкриминирует непосредственно Петру:

Ты под котел кипящий этот —
Сам подложил углей!
Родоначальник — ты — Советов,
Ревнитель Ассамблей!²⁹

И вновь, теперь уже в завершение всей инвективы:

Державного однофамильца
Кровь на тебе, бунтарь!³⁰

В послесловии к сборнику «Белый стан», вышедшему в 1992 г., когда впервые на родине поэтессы стали публиковаться ее политические стихотворения эпохи Гражданской войны, С. Б. Джимбинов писал: «Кажется, никто не обратил еще внимания на одну странную особенность в отношении русских писателей к октябрьскому перевороту 1917: все видные русские прозаики переворот не приняли, резко осудили, поэты же, наоборот, в подавляющем большинстве Октябрь признали и даже приветствовали».³¹ Указывая на тех из них, которые «пошли против течения», автор называет «только двух женщин» — З. Гиппиус и М. Цветаеву.³²

* * *

Недавно получили широкую известность посмертно опубликованные стихи Георгия Иванова (1894–1958), другого поэта «серебряного века» из числа русских эмигрантов первой волны:

²⁹ Там же. С. 565.

³⁰ Там же.

³¹ ДЖИМБИНОВ С. Б. *Белая Цветаева* / ЦВЕТАЕВА М. *Белый стан*. М., 1992. С. 237.

³² Там же. С. 238. — Известно также, что в 1929–1936 гг. Цветаева создала большую «Поэму о Царской Семье», до сих пор не найденную; сохранился лишь пролог к ней, озаглавленный «Сибирь», где речь идет о начале Тобольска и текст открывается вопросом к нему: «Град Царствующ Сибирь — забыл, чем был?»

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно.
Какие печальные лица
И как это было давно.
Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны:
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны.³³

Написанное в модном на рубеже веков изысканно «простом» жанре а la «Эмали и камеи» Теофиля Готье, это стихотворение кажется совсем непритязательным. На старой фотографии — разумеется, коричневатого тона и, разумеется, выцветшей от времени — семейная группа, спокойная, счастливая. Бесконечную «печаль» и «безнадёжную бледность» читает на лицах этих людей сам поэт — потому что знает, *кто* они и *какова* их последующая участь...

И как это было *давно*, —

звучит авторский вздох о невозвратном — *дотрагическом* — прошлом.

Но отчего же увидены лица всех, кроме одного — *главного* — лица? Да нет, *он* тоже присутствует здесь, но как бы лишь эмблематично:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно.

Для поэта *он* — словно бы уже *не здесь*, хотя его со всех сторон окружают — будто желая заслонить, защитить собой — «*прекрасные лица*» ближайших *кровных* его, навсегда *верных* ему, вскоре исполнивших — *вместе с ним и ради него* — кровавую *жертву заклания*...

«...*Было давно*» — это не только вздох скорби, это еще и невидимая, но осязаемая грань между *здесь и теперь* и — *там и навечно*... Вот как много может сказать пожелтевшая от времени фотография, если в лицах, запечатленных на ней, проступает свет Божественной славы!..

* * *

Но в целом в русской литературе редки голоса верности по отношению к последнему Царю. В *советской* литературе ожидать такого рода голосов было бы вообще нелепо: личность последнего русского

³³ ИВАНОВ Г. *Соч.*: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 372.

Царя была окутана плотной завесой молчания. Но *два случая* обращения к самой этой теме можно отметить и в ней.

Первый случай — стихотворение В. В. Маяковского «Император», опубликованное в журнале «Красная новь» в апреле 1928 г. Оно показательное во многих отношениях. Само его возникновение, при кажущейся случайности, в своем роде закономерно: Маяковский — именно как *советский* поэт — *открыл* эту тему, но словно бы только для того, чтобы ее раз и навсегда *заккрыть*, причем для *всей* советской литературы...

А история создания стихотворения такова. В конце января 1928 г. поэт, в своих многочисленных разъездах по стране, побывал и в Свердловске. Но оказавшись там — как было не вспомнить приближающийся 10-летний «юбилей» екатеринбургского «расстрела», как было не «соблазниться» такой темой? Вполне вероятно, что Маяковский заранее вовсе не планировал «отмечать» эту дату, однако, оказавшись в местах, непосредственно связанных с нею, он, скорее всего, сам добился того, чтобы побывать где следует и «зарядиться» необходимыми «свежими» впечатлениями...

Как известно, Маяковский не терпел поэтических тривиальностей и любую тему (даже в самых «дежурных» своих опусах) умел разработать в неожиданных для читателя ракурсах, зачастую с использованием литературных реминисценций, с обыгрыванием точных, порой очень мелких или напрямую не связанных с темой деталей. Так же поступил он и теперь. Раскрывая тему строго в духе официальной легенды о якобы «вынужденных» политических причинах расправы с императорской семьей, поэт постарался по-своему ее «очеловечить».

Композиционная схема стихотворения типична для очерково-публицистической лирики Маяковского 20-х гг. Текст распадается на две тематически контрастные части и завершается «лобовым» идейно-манифестированным финалом. В рассматриваемом стихотворении обе главные части представляют собой картинки-сценки — одинаково мемуарно-личного характера, но бесконечно далеко отстоящие друг от друга в исторической ретроспективе.

Первая сценка — из прошлого, причем одновременно из раннего, полужабытого автобиографического прошлого поэта и из *почти* полужабытого, так сказать «баснословного», исторического прошлого страны.

Реальный план первой сценки — заурядный эпизод проезда Императора с дочерьми в коляске по Тверской улице в Москве во время церковного праздника. Экспозиция рисует общий вид панорамы:

Помню —
 то ли пасха,
то ли —
 рождество:
вымыто
 и насухо
расчищено торжество.
По Тверской
 шпалерами
 стоят рядовые,
перед рядовыми —
 пристава.
Приставов
 глазами
 едят городовые <...>
Крутит
 полицмейстер
 за уши ус. <...>³⁴

Описание выдержано, как видим, в той «плакатной» стилистике, которая разработана еще в «Окнах РОСТА» и позже лишь слегка «реалистически» подретуширована поэтом.³⁵

Всё подготовлено для появления центрального персонажа:

И вижу —
 катится ландо,
и в этой вот ланде
сидит
 военный молодой
в холеной бороде.

³⁴ МАЯКОВСКИЙ В. В. *Собр. соч.*: В 12 т. М., 1978. Т. 5. С. 66 (далее — только страница при цитате).

³⁵ Современному читателю, несомненно, бьет в глаза официально декретированное кощунственное написание слов «пасха» и «рождество» со строчных букв. Однако нельзя не почувствовать, что поэт и сам с наслаждением кощунствует, демонстративно придавая этому идеологически активному «орфографическому» казусу некий символический смысл, утверждает его в качестве новой, исторически незыблемой аксиомы.

Образ Николая II трактован Маяковским совершенно в духе того же «либерального мифа», который мы встречали у Цветаевой в ее стихах 1917—1918 гг.: владыка $\frac{1}{6}$ части света, «император и самодержец всероссийский» предстает заурядным «обывателем на троне». ³⁸ У сегодняшнего читателя этот «портрет» (в особенности «дочурки» — «чурки») вызывает лишь чувство неловкости и стыда за поэта, слишком доверчиво относившегося ко всякого рода «официальным» легендам и выполнявшего «социальные заказы», как правило им же самим на себя возлагаемые. Но, справедливости ради, следует все же отметить, что *так* Николая II, помимо Маяковского, никто ни до ни после не изображал. Поэт (а это вообще было свойственно только ему) с предельным лаконизмом и «формульной» отчетливостью сконцентрировал в образе ту исторически еще довольно аморфную «легенду», которая *без* него так и осталась бы рассредоточенной по множеству «источников», «размазанной» по эпохе.

Вторая, во всех отношениях контрастная первой, а по содержанию, несомненно, *главная* часть стихотворения имеет совсем другую тональность, иначе детализирована и *предельно личностна* по своему эмоциональному настрою. Здесь находим как раз остро *индивидуализированную* образность — пластически выразительную и в то же время космически зловещую:

В аплодисментном
плеске
премьер
проплывает
над Невским,
и дамы,
и дети-пузанчики
кидают
цветы и розанчики.

(МАЯКОВСКИЙ В. В. *Собр. соч.*: В 12 т. М., 1978. Т. 4. С. 364).

³⁸ Однако эта сценка у Маяковского невольно напоминает также и элегический вздох Георгия Иванова: «...как это было давно» (хоть он и прозвучит, как мы помним, гораздо позже). Стоит лишь восстановить нормальный порядок слов и придать им восклицательную интонацию: «Как давно это было!» — как сразу же печаль преобразается в «революционные» фанфары, и энергично пышет «классовая злость», и являет себя во всем своем наивном «историзме» победный лик «новой эры» (*без* Рождества, *без* Пасхи, *без* колокольных звонов)!..

зарубки
 под корень коры,
у корня,
 под кедром,
 дорога,
а в ней —
 император зарыт. (68)

Итак, Маяковскому показали место, где «*император зарыт*», и Парамонов — один из тех, кто *участвовал* в той «акции», кто *знает*, и по какой дороге, и на какой версте, и у подножия какого векового кедра они *тогда* зарывали прах и оставляли свои зарубки...

Современный читатель не может не удивиться: оказывается, *место захоронения* Николая II было в то время еще *точно известно* (раз поэту его показывали!), тогда как в наше время как раз оно-то остается под большим вопросом.³⁹ Зато об «ипатьевском доме», в подвале которого совершалась казнь и о котором мы сегодня так много наслышаны, у поэта — *ни слова!* Дом-то ведь еще стоял, более того — он числился «памятником истории» как «символ правосудия» (!), а в июле 1928 г. его посетили даже делегаты VI конгресса Коминтерна (почтили, так сказать, *юбилей* «правосудия»)..⁴⁰ Во всяком случае, стихотворение

³⁹ В 1990-х гг. наши расторопные СМИ много кричали о сенсационном обнаружении «царственных останков» и о их помпезном (а на самом деле поспешном) «перезахоронении» в Санкт-Петербургском Петропавловском соборе. Многие восприняли это тогда как кошунственный фарс, поскольку Русская Православная Церковь поставила под сомнение аутентичность представленных на экспертизу останков. Когда в 2000 г. ею были канонизированы император, императрица, великие княжны и наследник-цесаревич, она отнюдь не благословила почитание тех останков как мощей царственных новомучеников-страстотерпцев.

⁴⁰ Это уже только к середине 1970-х гг. он станет объектом *паломничества*, и в 1975 г. по инициативе Председателя КГБ Ю. В. Андропова Политбюро ЦК КПСС примет постановление о сносе Ипатьевского дома, которое будет исполнено, однако, лишь в сентябре 1977 г. новоназначенным Первым секретарем Свердловского обкома КПСС Б. Н. Ельциным (подробнее историю Ипатьевского дома в советское время см. в статье: КАРТИН Борис. *Дорога к храму* // Российская газета. 2003. 7 сентября). С течением времени становится все более ясно, что снос *дома* был совершен собственно ради уничтожения его *подвала* и явился, таким образом, превентивной акцией в предвидении неизбежного (возможно, в довольно близком будущем) расследования

Маяковского заставляет думать, — если не прямо свидетельствует, — что «тайна беззакония», связанная с убийствами в «ипатьевском» *подвале*, была строжайше *засекречена* (тогда и на протяжении всех советских десятилетий!). Ведь упоминаются же здесь «шахты», которые «за Исетью»! — Сначала глухо, «пейзажно», а потом, в заключении стихотворения, и *напрямик*:

<...> корону
можно
у нас получить,
но только
вместе с шахтой. (68)

Поэт, следовательно, *знал*, как связаны екатеринбургские казни 1918 г. с «шахтами»...

Нельзя не обратить также внимание и на всю систему образно-стилистической детализации финала стихотворения. Не случайно его предваряет строка: «*а в ней — император зарыт*» — точная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Воздушный корабль (Из Зейдлица)» (1840).

Там — одинокая простая могила на маленьком острове-скале посреди громады океана, и это — могила Наполеона. Понятно: грандиозной исторической личности — грандиозный романтический могильник на пустынном кладбище размером в полмира!

Здесь — *забытая* «новой»... не Россией, нет, «Эрэсэфэсэрией» *яма* (и даже не *при дороге*, а *под дорогой*), куда *схоронили* (читай: *сокрыли, спрятали* ото всех!) некие *останки*... И тоже понятно: «жалкой» исторической личности — заслуженное «всенародное» забвение!.. А кому это еще непонятно, тем поэт *разъясняет*:

Лишь тучи
флагами плавают, —

(«*тучи*» — *черные*, это символический цвет *смерти* и цвет поля *императорского штандарта*; вот они и «*плавают*» — вместо «*флагов*», символа *власти*) —

всех обстоятельств расправы над царственными страстотерпцами. (О них и их мученической кончине с наибольшей достоверностью см.: *Жития и жизнеописания новопрославленных святых и подвижников благочестия, в Русской Православной Церкви просиявших: (От царствования Царя-мученика Николая II Александровича и до наших дней)* / Авторы-составители М. Б. Данилушкин, М. Б. Данилушкина. СПб., 2001. Т. I: Январь — июль. С. 660–752).

да в тучах
птичье вранье, —

(«тучи» ведь в небе (или в Небе?) «плавают», и именно *оттуда* несется «вранье», оно хотя и «птичье», но при этом не чье-нибудь: это) —

крикливое и одноглавое,
ругается воронье. (68)

«Воронье» — прямо-таки обязательный поэтический (если угодно, народно-поэтический) атрибут *могилы* (а говоря резче и грубее, зато точнее — *падали*). И это «воронье» здесь — «одноглавое»!.. Более нажимно и сказать нельзя! — Когда-то над необъятной Империей *царил* «двуглавый орел»; теперь над «бесславной» могилой «забытого» Императора суетливо и деловито *парит*... «крикливое воронье»... И какова рифма: *вранье/воронье!* Хотя сейчас в образцово-показательное руководство для поэтов...

Остается добавить, что в беловом автографе стихотворения были строки, исключенные из его окончательного текста (самим поэтом или все же по требованию цензуры? гослитовской или редакторской?). Эти строки, по-видимому, открывали первоначальную концовку текста:

Спрóсите:
руку твою протяни —
казнить
или нет
человечьи дни?
Не встать мне на повороте.
Живые —
так можно
в зверинец их,
промежду
гиеной и волком.
И как ни крошечен
толк от живых,
от мертвого —
меньше толку.
Мы
повернули
истории бег.
Старье —
навсегда
провожайте.

Коммунист и человек
не может
быть
кровожаден. (379)⁴¹

«Коммунист и человек // Не может быть кровожаден». Для советской литературы и эти бледные строки были ярким вызовом господствующей фразеологии.⁴²

Второй случай обращения советского автора к *теме* последнего русского Императора является гораздо более поздним по времени, но не менее показательным. Это — эпизодическое упоминание Николая II в романе С. Н. Сергеева-Ценского (1875—1958) «Пушки выдвигают», опубликованного в 1943 г.⁴³ Здесь молчание Государя на военном совете подается писателем не как свидетельство его «бездарности», «некомпетентности» или «слабости», но как проявление личной сдержанности и государственной мудрости. И этого одного оказалось достаточно, чтобы подвергнуть произведение публичной уничтожающей критике, а затем негласно запретить печатание второго романа дилогии («Пушки заговорили», 1944, опубликован в 1956).⁴⁴ Подчеркнем: Император был лишь *упомянут* в одном из

⁴¹ В комментарии указанного издания (по которому цитируется этот текст) стихи опубликованы в подбор с пометой, что знаки препинания расставлены редактором. Маяковский, как известно, в своих автографах сознательно избегал каких бы то ни было знаков препинания, добиваясь предельно однозначного интонирования стихотворной речи, а «лесенку» (добавочное интонирование) расставлял уже в корректуре. Нам показались не всегда удачными знаки препинания, предложенные редактором собрания сочинений. Поэтому мы осмелились процитировать строки автографа со своей пунктуацией и со своей разбивкой их «лесенкой».

⁴² См.: ПЛАТОНОВ О. *Убийство царской семьи*. М., 1991. С. 158.

⁴³ Роман создавался как составная часть многотомной исторической эпопеи-цикла под общим названием «Преображение России», которую писатель задумал еще в 20-х гг., открыв ее романом, опубликованным еще в 1914 г., и над которой работал всю жизнь (два последних, незавершенных произведения были напечатаны уже посмертно, в 1959 г.). «Пушки выдвигают» писались и печатались сразу вслед за романной дилогией «Брусилковский прорыв» (1943) и были первой частью следующей дилогии, продолжающей тему Первой мировой войны.

⁴⁴ И это при том, что в 1941 г. писатель был удостоен Сталинской премии за эпопею «Севастопольская страда», а в том же 1943 г. стал академиком АН СССР!

эпизодов обширного эпического произведения — как лицо, *не произносящее ни единого слова!*..

* * *

Уже в иной исторической обстановке, в конце семидесятых годов, поэтесса Н. В. Королева опубликовала стихотворение, посвященное Тобольску и вызвавшее не только критику, но и административные меры по отношению к редакции журнала. Приведем строки, относящиеся непосредственно к Царской Семье:

И в год, когда пламя металось
На знамени тонком,
В том городе не улыбалась
Царица с ребенком...
И я задыхаюсь в бессилье,
Помочь им не властна,
Причастна беде и насилью
И злобе причастна.⁴⁵

Светлый облик Государя, человека великой души, дающего нам надежду на нравственное возрождение, является вновь нашему народу и всему человечеству. Мы начали наши заметки с произведений словесности, ею же и завершим их. И вот уже в начале 1990-х гг. двадцатилетние юноши посвящают ему благоговейные стихи. Опубликованы они в 1999-м:

Двадцать три ступени... По году каждая.
Всё ниже и ниже нисходит Он,
С тем Он нисходит, чтобы однажды
На самый высокий подняться трон.
Пусть болтают: слаб и безволен,
Пусть клеветуют: коварен и зол.
Тайну великую с собой Он уносит —
Тайну с названием Ипатьевский дом.
К великому Богу, где в горних селеньях
Верных сердцем встречает Христос,
Сына родного Он нёс — Алексея,
Он всю Россию к спасению нёс.⁴⁵

⁴⁵ Аврора. 1976. № 12.

⁴⁶ *Два крыла*. СПб., 1999. С. 4–5.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

1

В настоящее время уже мало кто с понятием «жанра» связывает представление о каком-то заранее известном наборе так называемых «признаков жанра» и, соответственно, о слове-термине (тоже заранее известном), которым тот или иной «жанр» обозначают. Указания типа «роман», «повесть», «рассказ», «новелла» или даже «психологический роман», «исторический роман» и т. п. удобны для самых общих различений, но они мало что говорят о подлинном жанровом своеобразии конкретных произведений, к которым прилагаются. Поэтому и в литературной критике, и в науке обычно стремятся найти какие-либо уточняющие «добавки» к этим общим, по сути своей — *видовым*, а не жанровым, обозначениям.

Если говорить о романе «Доктор Живаго», то среди жанровых уточнений, во множестве предлагавшихся критиками после первой отечественной публикации произведения в 1988 году, можно встретить, например, такие: «символистский роман», «особый тип политического романа», «роман-житие», «роман-миф», «роман-притча», «лирический роман», даже «роман-опера»... Нетрудно увидеть, что все это либо *видовые* обозначения («символистский», «политический», «лирический» роман), либо *ярлыки* — модные («житие», «миф», «притча») или же экстравагантные («роман-опера»). Во всяком случае, ни одно из этих жанровых определений не подтверждалось в критике хоть какими-нибудь доказательствами, а если вдуматься — то и обнаружить их было бы невозможно.

Впрочем, вокруг романа кипели главным образом политические страсти — как в конце 1950-х, когда он был опубликован за границей и, в ответ на начатую против писателя травлю в советской прессе, удостоен Нобелевской премии, так и в конце 1980-х, когда он был опубликован на родине и разошелся по стране миллионными тиражами.

Сразу хочется подчеркнуть, что *политические* идейные акценты — это не тот ракурс содержания романа, который играет в нем хоть сколько-нибудь заметную роль. Пастернака волнует только *личностная* составляющая исторического процесса, а в общественно-идеологическом плане — только *религиозно-философский* аспект самочувствия личности в контексте современной истории. Пастернак совершенно случайно, помимо своей воли оказался зачинателем отечественного *диссидентства* 60-х годов (если понимать последнее в соответствии с его истинной природой — как манифестированное политически-протестное движение). Главный пафос романа состоит в обретении *истины* о жизни и человеке, а не в заявлении *несогласия* с общественным строем или политическим режимом. Последнее присутствует в романе, но исключительно в силу того, что романист не выступает *апологетом* ни русской пореволюционной истории, ни советского политического и идеологического режима (а именно такой позиции императивно требовал от писателей социалистический реализм).¹

¹ Как известно, замысел романа о судьбах русской интеллигенции своего поколения возник у писателя чуть ли не в начале 20-х годов, а по некоторым данным — еще в 1918 году. Между тем к работе собственно над текстом произведения Пастернак приступил зимой 1945—1946 года. Все предыдущие его попытки художественно запечатлеть свою эпоху в том «евангельском» («вечном» — надвременном, внеконъюнктурном) ракурсе, который был для него существенно важным, оказывались каждый раз, и притом неожиданно и непредвиденно, «частными» и «частичными». Только конец Великой Отечественной и одновременно Второй мировой войны обозначил собой завершение эпохи, начавшейся Первой мировой войной и русскими революциями 1917 года. Только теперь всё ранее кипевшее застыло и отодвинулось в прошлое, всё прежде текуче-изменчивое проявилось в своих парадигмах, всё казавшееся прежде всего идеологемами обернулось более «вечными» — нравственными смыслами. Роман, который назывался тогда «Мальчики и девочки», был написан за два-три года, но оставался всё же долгое время незавершенным. Лишь со смертью Сталина в 1953 году в писательском сознании романиста окончательно проявились важнейшие проблемные акценты его замысла и, в результате, раздвинулись хронологические рамки произведения, окончательно определилась его композиционная форма. Роман получает новое название и пишется заново. Поэт решается открыто и бескомпромиссно выразить в нём своё выстраданное понимание всей русской истории XX века. Произведение было завершено уже к началу 1955 года — факт принципиальной важности, поскольку означает, что на содержание позиции писателя и на беззаветную страстность ее выражения в романе никаким образом не могла повлиять та общественная атмосфера, которая возникла в стране после XX съезда партии.

Поэтому же, кстати, роман не был допущен к публикации. В закрытой рецензии 1955 года, подписанной тогдашними секретарями Союза писателей СССР и мотивировавшей отказ в публикации романа,² содержалось, собственно, два аргумента «против»: роман (1) в *идейном* отношении *ошибочен* и (2) в *художественном* отношении *слаб*.

«Ошибочность» авторской позиции Пастернака, по мнению авторов рецензии, состояла в том, что романист изображает события Октябрьской революции и Гражданской войны как трагичную по своим последствиям историческую аномалию, поскольку «правильный», с его точки зрения, ход истории России должен был бы ограничиться одной только Февральской революцией. Это в наше время такой точки зрения придерживается вся так называемая либеральная интеллигенция, а тогда это было лично выстраданное, прошедшее через горнило сомнений и самостоятельно продуманное убеждение самого Пастернака.³

² Роман был предложен автором для публикации в журнал «Новый мир», и рецензия, о которой идёт речь, формально носила характер внутриведомственного отзыва, а то, что он был подписан не кем-либо, а главным редактором журнала К. Симоновым и ответственными секретарями ССП К. Фединым, Н. Тихоновым и др., должно было свидетельствовать, с одной стороны, о сугубо принципиальном (а не «внутрилитературном») характере неприятия произведения, а с другой — об уважительном отношении их к литературной репутации Пастернака как выдающегося художника.

³ Авторы рецензии несколько не лукавили, когда с негодованием обличали писателя в столь «непростительной» идеологической то ли злонамеренности, то ли наивности. Хотя подобного рода обличение звучало в 1955 году всё ещё довольно зловеще, но это были уже не сталинские времена, и благородное негодование рецензентов, выгодно аттестовавшее их в глазах политического руководства страны, ни в коем случае не угрожало автору романа прямой физической расправой. Оно имело смысл как бы не столько политического обвинения, сколько неожиданной и прискорбной для самих рецензентов констатации идейного расхождения Пастернака с «беспорными» и «общепринятыми» историческими оценками, составлявшими «устои» самой советской литературы.

Правда, тон рецензии свидетельствовал также о личном отчуждении руководителей Союза писателей от Пастернака. Он и всегда-то был для них в известном смысле «чужаком», но его место на поэтическом Олимпе оставалось непоколебимым. Доносы, регулярно поступающие на него куда следует (конечно, не ими лично писавшиеся, но время от времени и им становившиеся известными), оставались неизменно без последствий, что до 1953 года было само по себе многозначительно. Но вот подвернулся, наконец, «благовидный» случай выказать этому «баловню судьбы» своё отношение к нему хотя бы как к прозаику...

В этом отношении роман Пастернака давно утратил свою актуальность. А вот второй «аргумент» авторов рецензии 1955 года актуален и по сию пору. Сформулированное тогда утверждение о художественной «неровности», «слабости» романа Пастернака не имело под собой никакой политической подоплеки. Роман и стилистически, и в жанровом отношении, а не только идейно не укладывался в каноны, которые считались эстетически приемлемыми.⁴

Но и после того как роман «Доктор Живаго» приобрел статус «нобелевского лауреата», выяснение проблемы *художественного своеобразия* этого произведения отнюдь не продвинулось вперед. Хуже того, в интерпретационных характеристиках и разборах романа по-прежнему превалирует идеологический оценочный критерий, а все, что говорится о его художественной форме, более или менее явно служит обоснованию этого последнего. С точки зрения публицистических задач литературной критики это нормально. Но *научный* анализ художественного явления требует гораздо более масштабного контекстуального его осмысления — в соотнесении прежде всего с внутренними закономерностями литературного процесса, а не с одними только его идеологическими составляющими.

Именно в таком свете мне и хотелось бы предложить несколько аналитических наблюдений над структурой романа «Доктор Живаго».

2

Начнем с названия. *Имя* героя в названии — первый и важнейший *жанровый* показатель. Уже самый этот *тип* романного заглавия есть отсылка к определенной историко-литературной традиции, а именно к традиции *русского монографического романа о «герое времени»*.

Это значит не просто, что указанный в заглавии персонаж станет ведущим героем повествования, но что он, как *тип личности*, как *индивидуальный характер* и как *человеческая судьба*, является (естественно, с авторской точки зрения) *репрезентативным героем своей эпохи* — во всей ее конкретно-исторической неповторимости.

⁴ В своей отрицательной эстетической оценке романа авторы рецензии были тоже совершенно искренни. Роман Пастернака представлялся с точки зрения всех и всяких традиций русской романной прозы произведением, в художественном отношении очень неровным и, в принципе, слабым. Это было не только заявлено, но и конкретно обосновано в рецензии.

Это значит также, что именно этот герой как таковой будет являться *проблемным центром* романа, а весь остальной проблемно-тематический материал произведения будет так или иначе участвовать в построении оценочной характеристики героя. Кроме того, его жизненная позиция станет наиболее адекватным аналогом авторской мировоззренческой позиции по отношению к реальной действительности, запечатленной в романе.

Наблюдаем ли мы все это в романе Пастернака? — Безусловно. Как *персонаж*, Живаго действительно является здесь и сюжетно-композиционным, и проблемно-тематическим центром произведения. Отчетливо ощутима также в пастернаковском Юрии Живаго и личностная репрезентативность по отношению к своему поколению и своей социальной среде, но, в то же время, и ярко выраженная индивидуальная житейская неприкаянность классического «лишнего человека», характерная для него трагическая неспособность «вписаться» в окружающую действительность, найти в ней место, оставаясь самим собою.

Однако, как *герой времени*, он взаимодействует со своей эпохой⁵ не так, как «лишние» или «новые» герои русского классического романа.

Первые в известной нам традиции замещали — в авторском идейно-оценочном освещении — отсутствующего в реальности (или же отвергнутого ею) действительного героя времени, а в качестве своего протагониста имели только «подлеца-приобретателя». Вторые (в той же традиции) были всего лишь «агентами будущего в настоящем» и, желая действовать, готовя себя к чаемой деятельности, в реальности «своего времени» оставались по-прежнему — то есть подобно «лишним людям» — невостребованными. Антагонизм «новых людей» по отношению к «лишним людям» (или, на языке самой традиции, «детей» — к «отцам») носил сугубо *мировоззренческий* характер, а его разрешение неизменно оставалось в более или менее отдаленном историческом будущем. И те и другие принадлежали общественным «верхам», были интеллектуальной элитой «своего времени» и хотя по-разному, но с одинаковым чувством своей оторванности от «народа» апеллировали к нравственному или социальному чутью общественных «низов».

⁵ В сюжетно-повествовательном плане это 1914–1929 годы; в целостном же контексте романа это вся революционная и пореволюционная эпоха, включая и первое десятилетие после Великой Отечественной войны.

С тех пор в истории и самосознании общества изменилось все: социальный строй, политический режим, идеология, этика, статус личности, ее ценностные установки и поведенческие ориентиры. «Время» Юрия Живаго — это как раз разгул той самой «новой пугачевщины», которую когда-то в страхе чурались одни, нетерпеливо призывали другие, от которой безмятежно отворачивались третьи. Пастернаковский доктор Живаго — «лишний» герой именно этого, в буквальном смысле слова для автора и читателя «нашего времени». И как *литературный* герой — он противостоит не одной только своей «среде», тем более не мирным прагматикам «честной чичиковщины», а именно и прежде всего самому «своему времени», в котором невозможно остаться ни бездеятельным созерцателем, ни «беспартийным» деятелем. Его жизненными, а вследствие того и литературными антагонистами оказываются уже состоявшиеся и в жизни, и в литературе многочисленные Власовы, Корчагины, Левинсоны, Извековы и проч.

Дмитрий Урнов в 1988 году, незадолго до публикации «Доктора Живаго» в СССР, писал в «Правде» о художественной «бесхарактерности» пастернаковского героя и даже определял все произведение как роман о «пустом человеке», о «мелкой душе» типа Клима Самгина. Если оставить на совести критика знак оценки, то нельзя не согласиться с историко-литературной аналогией между «Доктором Живаго» и «Жизнью Клима Самгина». Эта аналогия указывает еще на одну жанровую традицию, тоже бесспорно задействованную Пастернаком, — на последовательно проводимый романистом *контрапункт* между биографическим повествованием о герое и хроникально-историческим повествованием о его «времени». Родоначальником такой жанровой контаминации русского «монографического» романа и западного «романа воспитания» действительно был М. Горький.

Разумеется, само по себе заглавие романа еще не открывает читателю присутствия в произведении столь многогранного конгломерата родственных друг другу жанровых традиций, свидетельствующего об укорененности Пастернака-романиста прежде всего в русском культурно-историческом контексте. Но *направление жанровых ожиданий*, которое, несомненно, подсказывается читателю этим заглавием, является в романе *магистральным*.

Этимология *имени* героя тоже привносит важнейший для идейной позиции писателя не просто смысловой, но *мировоззренческий* акцент: ‘Живаго’ — ‘живой’, ‘жизнестойкий’, ‘жизнетворящий’, ‘к жизни обращенный’...

Наконец, еще один момент. Роман называется не «Живаго», не «Юрий Живаго», а «Доктор Живаго». И это тоже *мировоззренчески* значимый смысловой акцент, фиксируемый в заглавии, хотя только разработка этого мотива в самом тексте романа постепенно проясняет его скрытые значения. Важно, однако, что мотив указан сразу и указан как доминантный.

Как видим, даже анализ названия показывает, насколько многоаспектным оказывается жанровый состав романа. Некоторые другие не менее существенные его составляющие будут выражены уже в тексте, на основе других художественных подструктур произведения. Во всяком случае, ни к какому жанровому *ярлыку* роман Пастернака не подверстывается.

3

Роман «Доктор Живаго» — вещь очень неординарная даже в чисто читательском восприятии. Роман большой, в двух книгах. В первой книге семь частей, во второй десять, включая последнюю, где в виде приложения даны стихотворения Юрия Живаго.

Начальные части повествования, где речь идет о детстве героя, о смерти его матери (с этого начинается роман), затем об отце, который не жил с матерью и сыном, потом о его смерти, — вызывают какое-то странное впечатление скороговорки. В повествовании то и дело появляются все новые и новые персонажи. Их не успеваешь ни представить себе, ни запомнить. Любое лицо, однако, непременно где-то потом отзовется, причем отзовется не в том смысле, в каком в жизни могут быть неожиданные, случайные встречи, а в виде некоего судьбоносного сцепления. Все это напоминает композиционную стилистику архаических романистов — античных и раннеевропейских, у которых сюжет выстраивается только как сцепление случайностей. Может ли быть, чтобы романист, человек исключительной начитанности в мировой литературе, делал это бессознательно? Или чтобы изощренный, опытный поэт-лирик, взявшись за крупную прозу, не рассчитал своих сил? — Нет, позже, когда станет описываться участие Живаго в Первой мировой войне, затем возвращение его домой в Москву, жизнь в революционной Москве, бегство оттуда, отъезд, дорога и так далее, все начнет получать совсем другую разработку. Вместо «скороговорки» появится эпически замедленная укрупненность эпизодов, детализированное описание малых периодов

жизни. Все пойдет в замедленном темпе. Каждая деталь, каждое настроение, каждое событие станут изображаться значительными и значимыми, на них будет задерживаться внимание, они начнут осмысляться как этапные с точки зрения внутреннего состояния героя и его настроений, его позиции, его понимания того, что творится вовне и что происходит в нем самом. Несомненно, Пастернак-романист мастерски владеет всеми нужными ему стилистическими манерами.

В смене указанных манер повествования, очевидно, стилистически моделируется нечто существенно важное для оценочной характеристики самого героя романа, а именно: соответствие *повествования* о герое ранним и зрелым *этапам становления личности* героя. Но за этим же стоит и нечто гораздо более принципиальное. Быть может, Пастернак специально и сознательно *не хочет* казаться «мастером», «виртуозом» и т. п., потому что его замысел — беззаветно серьезен, потому что революционный слом истории, современником которого был он сам и является его герой, — слишком космичен, чтобы повествовать о нем не то что в привычных — в узнаваемых формах. Не только личность героя, но само *бытие мира* претерпевают распад и становление, и это должно получить *адекватное* стилистическое выражение в повествовании, в символическом космизме сквозных мотивов романа.

Роман с самого начала выстраивается как двуплановая образно-тематическая и мировоззренчески-оценочная структура, как многоаспектная параллель: герой — и движение истории (аспект хроникально-исторический); герой — и Божий мир (аспект религиозно-философский); герой — и его поэзия (аспект эстетически-мировоззренческий). Жизнь личности, человек и природа, человек и семья, человек и любовь, человек и общество, в том числе человек и война, человек и классовая борьба, человек и слово — все это в романе (и в жизни Юрия Живаго) тесно взаимосвязано. Герой эволюционирует, но лишь в том смысле, что он все более и более ясно понимает, что давление событий, накатывающих на него извне, для него действительно есть нечто внешнее, чужеродное его внутреннему «я», и он, как личность, все это отторгает от себя.

Показательна в этом отношении интерпретация в романе Октябрьской революции. Критика и справа, и слева писала, что Живаго «не понимает» Октябрьской революции. Поскольку Живаго — герой исповедального типа, то это значит, конечно, что ее «не понимает» сам писатель. Но из романа явствует, что, напротив, Юрий Живаго лучше, чем кто бы то ни было, *понимает* всемирно-исторический

масштаб и эпохально-катастрофическое значение события, но, может быть именно поэтому, *не принимает* его. И важен как характер этого его понимания, так и характер этого его неприятия.

Вот как он выражает свое понимание: «От события такой огромности не требуется драматической доказательности. Я без этого ему поверю. Мелко копать в причинах циклопических событий». И в другом месте: «Мы забудем, что чему предшествовало, и не будем искать небывалому объяснения». Он только не принимает его интерпретаций — «прореволюционных», «пробольшевистских», «просоветских», так же, как и «контрреволюционных», «антибольшевистских», «антисоветских».

Пожалуй, можно сказать, что в этом весь Пастернак. Сам он пришел если не к такому пониманию, то к такой его безоглядной ясности лишь *на исходе* жизни. Зато его герой наделен интуитивным мужеством понимания главной правды века и спокойным, трезвым, безнадежным, а под конец жизни даже умиротворенным сознанием своей активной *непричастности* «своему времени».

Не потому ли Юрий Живаго все больше и больше — особенно в эпилоге, где охватывается десять или восемь лет жизни, — вытаскивается в судьбу обывателя, несостоявшегося человека, растрачивающего свой личностный потенциал, — по вине, без вины ли своей, но невольно и объективно перестающего быть поэтом, и медиком, и служащим, и кем угодно. И, соответственно, повествование о нем все более и более возвращается к сюжетной стилистике начала романа.

Эта судьба неудачника, сгущающаяся к финалу жизни героя, тоже показательна для концепции Пастернака-романиста, поскольку наглядно демонстрирует, что личность такого типа, такого масштаба, таких внутренних возможностей не нужна этой действительности (вот вам и «лишний» человек!). И Живаго, по Пастернаку, *герой* не литературный, а подлинный — потому что он это чувствует и от этого страдает, но, страдая, понимает объективную неизбежность этого, смиренно принимает это как своего рода рок.

В этом как раз и выражается его несогласие с таким порядком вещей. Он понимает, что иначе быть не могло, поэтому не считает нужным, возможным или достойным для себя по этому поводу злостствовать, сопротивляться, задумывать что-то или бежать куда-то. Он не собирается бороться, отстаивать себя, пытаться и даже просто желать вернуть навсегда ушедшее. В этом отношении он очень понятлив. Он понимает, что ничего нельзя вернуть. Что жизнь двинулась и движется в *этом* направлении. Но именно потому он ее в таком виде не примет

как ценность. Он и настаивает на других ценностях, на том, что жизнь ценна не этим, что нельзя сводить ее ценность к однозначным — революционным ли, контрреволюционным ли — формулировкам и лозунгам.

Живаго — герой *анти-лозунгового сознания*. И для Пастернака именно в этом состоит принципиальная суть его собственной жизненной позиции и, соответственно, его романной концепции. Личность есть высшая ценность. Только личность является творческой силой жизни. Отсюда в романе мотивы соединения с природой, с ее автономной жизнью. Природа бесконечно сложнее, нормальнее, подлиннее всего, что делают люди. Люди — как ведомая идеями и лозунгами масса, так сказать «тварь дрожащая», с одной стороны; и люди, генерирующие эти идеи и лозунги, увлекающие за собой массу, так сказать «власть имеющие», — с другой стороны, роковым образом односторонне, однозначны и поэтому враждебны жизни. Фатум-рок Юрия Живаго состоит в том, что он органически не способен ни слиться с первыми, ни самоутвердиться среди вторых. Революция — не как произошедшая совокупность событий, но как национально-государственная (а по сути — всемирно-историческая) катастрофа — неприемлема для Живаго (и для самого романиста) не в силу каких-либо отдельных или совокупных своих «недостатков», но тем, что такое она есть и какие плоды продолжает приносить, — тем, что она вытаптывает жизнь, уничтожает живое, сложное, все упрощает, разрушает все естественные человеческие связи — между любящими, между вечерашними товарищами и соратниками, которые сегодня враги. И все это — на основании очередного громкого лозунга, который провозглашается как позиция масс и становится ею, вытесняя и замещая собою всю бесконечную сложность человеческой души.

4

Существует точка зрения, что романное прозаическое повествование и финальное стихотворное приложение к ней как бы не вяжутся друг с другом. С одной стороны, художник вправе отдать своему персонажу все, что имеет сам, в том числе и свой собственный поэтический талант, и тогда он может сделать героя романа поэтом, поскольку способен эту его характеристику наглядно проиллюстрировать. Но, с другой стороны, Пастернак-романист в повествовании о герое просто упоминает о его стихах, словно бы мимоходом сообщая,

какое стихотворение, по какому случаю, в каком состоянии и когда было написано, как будто и самый факт, что Юрий Живаго — поэт, и его поэтическое творчество известны читателю заранее, независимо от романа. Ясно, что это художественный прием, отвечающий определенному намерению романиста. О том, что стихи героя будут приведены в конце романа, читатель может знать или не знать, он может даже начать с них знакомство с романом, а может обнаружить их только по прочтении собственно романа о герое.⁶ Таким образом, исключение поэзии Живаго из прозаической канвы его биографического жизнеописания — это не прихоть или упущение писателя, а принцип композиционного строения романа как художественного целого, и он императивно подчиняет себе процесс читательского восприятия произведения. Пока мы читаем жизнеописание героя, поэтическая одаренность Живаго только декларируется романистом, и в некоторых случаях декларируется в таких выражениях, что у читателя возникает желание недоверчиво ухмыльнуться или скептически пожать плечами. Но вот завершается собственно роман о герое, и вдруг читателю предлагается собрание его стихов.

Коль скоро доктор Живаго — их номинальный автор, они должны читаться в свете только что прочитанной биографии героя. Это значит, что ретроспективно, после того как мы дочитали роман, отсвет поэтической глубины, гармонии и неповторимого своеобразия поэзии, излучаемой этим маленьким сборником стихотворений, — всего того живого, что осталось от человека после его смерти, — должен лечь на житейски не сложившуюся биографию героя и заново соединиться с ней. Раз это стихи Юрия Живаго, то именно его жизнь, со всеми ее событиями, переживаниями, настроениями, отторжениями и озарениями, послужила источником, и поводом, и материалом, и объектом их образности и мелодики, их чувственно-эмоциональной пластики и их философской озаренности. Нельзя нам, читателям, искусственно, механически отрывать то, что соединил реальный автор-романист. В прозаическом романе о герое перед

⁶ Эту — чисто художественную по своей природе — коллизию по-своему укрупнили обстоятельства публикации романа в нашей стране: роман был напечатан у нас лишь в конце 80-х годов, тогда как стихи Юрия Живаго — отдельно от романа и как лирика самого Пастернака — публиковались уже с середины 60-х годов. Так что читатель конца 80-х мог узнавать (а мог, конечно, и не узнавать, если не очень следил за творчеством писателя) в скупой и сугубо фактографической хронике поэтического творчества Живаго хорошо известные ему стихотворения «позднего» Пастернака.

нами проходит панорама жизни с ее любовью и кровью, нежностью и жестокостью, грязью и неприкаянностью; в стихах — запечатлен вечный, нетленный, непреходящий срез *той же самой жизни с теми же самыми* ее взлетами и падениями. Проза и поэзия как бы зеркально опрокинуты друг в друга, масштабно и содержательно равновелики и равнообъемны.

Эта форма у Пастернака глубоко и оригинально содержательна. Среди множества очень глубоких теоретически-эстетических рассуждений героя в романе — они же, естественно, являются и рассуждениями самого автора, — есть рассуждения о том, что художественная форма в современном искусстве не может быть старой, прежней. Она неизбежно должна отразить в себе сумбур и вихрь времени, упорно вытеснявшие в живом Юрии Живаго — Живаго-поэта, и постоянно требовавшие от него быть кем угодно другим, но не тем, кто он есть. Своему времени Живаго-поэт был не нужен, он был в нем неслышен. Это и есть смысловой аналог данной формы.

Найденная Пастернаком архитектурная форма — его гениальное открытие как романиста, мало кем, впрочем, могущее быть подхваченным и повторенным. Потому что таким образом Пастернак художественно неопровержимо внушает читателю, что есть особая, не подверженная никаким конъюнктурным колебаниям и преобразованиям, естественная, поистине вечная шкала жизненных ценностей для человека. Это — живая связь индивидуального человека с природным и бытийно-народным целым. А революционная эпоха, определившая судьбу доктора Живаго, тем и радикальна, что вторгается, прежде всего, в эту народно-бытийную основу индивидуального человеческого существования. И в результате сама эта основа начинает распадаться. Вот почему гражданская война трактуется в романе не с точки зрения того, кто там более прав, чья позиция обоснованнее, кого и каким образом можно извинять в этой борьбе, — все это не проблема для Пастернака. Во всяком случае, не существенная проблема. Потому что здесь важен самый факт этой кровожадной братоубийственности. И чем с большей «идеиной убежденностью» с обеих сторон ведется война, чем дольше она продолжается, тем масштабнее становится кровопролитие и яростнее кровожадность. То и другое взаимно увязано. А все вместе оборачивается всеобщим и полным одичанием, разорением основ народной жизни. Казалось бы, революция, ставящая целью народное счастье, должна сама себя в этом смысле контролировать. А события вышли из-под всякого контроля и разворачиваются в противоположном направлении.

Именно *этот* взгляд на эпоху революции, гражданской войны и первого послереволюционного десятилетия, *эту* их оценку персонафицирует в романе доктор Живаго. Не случайно он именуется доктором: все его прямое участие в событиях определяется и ограничивается этой его профессией. Согласно международному праву, доктор на войне — лицо, не участвующее в сражении, он по положению — «над схваткой». Пастернаковский герой, находясь постоянно *внутри* общественно-исторического конфликта своей эпохи, тем не менее упорно отстаивает свою личную независимость и *внеположность* ему. Та или другая сторона может его захватить — и он будет лечить как тех, так и других сражающихся, его можно даже принудить самого участвовать в бою, но его нельзя убедить в правоте ни одной из сторон, нельзя заставить *соучаствовать* в конфликте. Личная духовная свобода в атмосфере всеобщей несвободы, вынужденной обстоятельствами или добровольно принятой, — вот постепенно сознаваемый доктором Живаго его личный жизненный долг. В то же время это внутренний, живой, подлинный нерв собственной мировоззренческой позиции Пастернака, которую он, как художник, воплощает в своем романе.

ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА РАССКАЗА У СОЛЖЕНИЦЫНА ¹

Выражение «жанровая стилистика» не является термином. Оно лишь подсказывает, что жанровое своеобразие солженицынских рассказов — несмотря на всю индивидуальную разницу между ними — обладает некими показательными особенностями, свойственными художественному сознанию и писательской манере А. И. Солженицына.

Понятие *жанра*, согласно классическим определениям Б. В. Томашевского и В. Я. Проппа, указывает на *два взаимосвязанных аспекта* художественной формы какого-либо произведения: на его собственную поэтическую систему (совокупность доминантных принципов целостного формо- и смыслообразования) и на те ряды произведений (называемые жанровыми традициями), к которым данное произведение подключается на основании родства своей и их поэтических систем.¹

Применительно к Солженицыну проблема жанровой стилистики рассказа выглядит, следовательно, как вопрос о неких константных особенностях художественного строения всех рассказов писателя и об их ориентационных взаимосвязях с наличными в литературе жанровыми традициями.

Понятие «рассказа» у Солженицына несколько отличается от общепринятого. Это засвидетельствовано составом 3-го тома Малого собрания сочинений, который назван автором «Рассказы», им же и откомментирован.² Здесь в единой хронологической подборке равным

¹ Подробнее о понятии жанра см. главу «Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения».

² См.: СОЛЖЕНИЦЫН А. И. *Малое собр. соч. Т. 3: Рассказы*. М., 1991. (Первоначально: СОЛЖЕНИЦЫН А. *Собр. соч.* Вермонт — Париж: YMCA-PRESS, 1978.) Далее при цитировании в скобках указываются страницы издания 1991 г.

образом представлены и такие крупномасштабные произведения, как «Один день Ивана Денисовича» или «Для пользы дела», публиковавшиеся в свое время как повести, и прозаические миниатюры типа тургеневских «стихотворений в прозе» — «Крохотки», и такие публицистически заостренные очерки-зарисовки, как «Захар-Калита» или «Пасхальный крестный ход».

Это можно воспринять как своеобразную авторскую декларацию, причем далеко не формальную. Солженицын как будто не только выражает согласие с сегодняшним довольно аморфным видовым членением прозы на крупные («роман»), средние («повесть») и малые формы («рассказ»), но и, подчеркивая отсутствие внятного критерия для такого членения, редуцирует трехчлен в двучлен — возвращает понятиям «роман» и «рассказ» (без промежуточного — «повесть») нечто от их первоначального содержания.

Так, в слове «рассказ» словно бы оживает его этимологическое значение — «сказание», «повествование», за счет чего акцентируется художественная роль авторского «голоса», та самая «личная» активность автора-повествователя, которая у Солженицына — помимо всего прочего — опирается также и на собственно *сказовые* приметы повествовательной стилистики писателя.

Солженицынский сказ — это особый и отдельный предмет исследования, выходящий за рамки нашей темы. Но, как значимый (и в известном смысле доминантный) компонент авторской поэтической системы, он может иметь и *жанровое* значение, особенно когда поддерживается другими жанрообразующими компонентами художественного целого.³

В мою задачу не входит устанавливать какую бы то ни было так называемую «типологию» рассказов Солженицына. Мне хочется выявить в них нечто иное — те *ориентационно* характерные взаимосвязи их с определенным кругом жанровых традиций, которые присутствуют и вариативно проявляются в них.

1

Ни один рассказ Солженицына не тяготеет к жанровому типу «новеллы», если под новеллой понимать прозаическое произведение

³ Историографический обзор литературы и теоретический анализ понятия сказа см. в главе «К проблеме литературного сказа».

малой формы на тему о каком-либо происшествии — «случае», сюжетно динамичное и с неожиданным point в финале.⁴

Например, в рассказе «Захар-Калита» (1965)⁵ собственно событийной коллизии просто нет. Это — *очерк*, причем сразу и «портретный», и «путевой». *Рассказом* его делает авторский перенос акцента с публицистически-документального и проблемно-злободневного содержания (описание состояния Куликова поля и его памятников, правового и материального положения его зрителя; обсуждение причин разграбления и разрухи национальной исторической святыни и т. д.) — на самую колоритную *фигуру* Захара-Калиты, на создание художественно емкой его *характеристики*, постепенно обретающей контуры и смысл *русского национального типа*.

По *сочетанию* этих двух художественных параметров рассказ отсылает к таким своим отдаленным классическим жанровым прототипам, как «Максим Максимыч» Лермонтова — с одной стороны, «Хорь и Калиныч» Тургенева — с другой. Даже и герой Солженицына близок лермонтовскому штабс-капитану и тургеневскому Хорю — как тип «низового» («народного») героя в современном его варианте. Впрочем, это лишь в одном отношении. По другим своим характерным свойствам солженицынский Захар близок в то же время еще и лесковским «праведникам» и «воителям»: отчасти — таким, как Иван Северьяныч Флягин, отчасти — таким, как Ахилла Десницын.

Далее. Использование в обрисовке Куликова поля приема «мерцающего» наложения на его сегодняшнее настоящее его призрачного героического прошлого, по временам внезапно оживающего в воображении автора-рассказчика, сближает рассказ «Захар-Калита» с произведением отнюдь не очерково-«портретного» плана — с тургеневскими «Призраками». И хотя последнее сближение весьма локально, тем не менее его наличие в рассказе усиливает «тургеневское» реминисцентное присутствие здесь как главную жанровую доминанту.

Наконец, как очерк «велосипедного» путешествия по исконно русской «проселочной» глубинке рассказ «Захар-Калита» определенно корреспондирует с широко обсуждавшейся в конце 50-х —

⁴ Сжатые, но информативно емкие очерки о терминах «рассказ» и «новелла» см.: НИНОВ А. *Рассказ* // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1971. Стлб. 190–193; МИХАЙЛОВ А. В. *Новелла* // Там же. Т. 5. М., 1968. Стлб. 306–308.

⁵ Впервые опубликован: Новый мир. 1966. № 1.

начале 60-х гг. литературной новинкой — «Владимирскими проселками» В. Солоухина.

Несомненно, указанный комплекс осязаемых в рассказе жанрообразующих реминисцентных ориентаций свойствен — в *такой* их совокупности и с *такими* их значениями — только данному рассказу. Но с какими жанровыми ориентациями встречаемся мы в других рассказах писателя?

Возьмем рассказ «Случай на станции Кочетовка» (1962).⁶ Здесь, казалось бы, наличие «случая», т. е. *сюжетно значимой темы*, заявлено с самого начала и притом в заглавии, т. е. как *сквозная тема* произведения. Однако «сквозным» оказывается только читательское ожидание обещанного «случая», который появляется лишь под финал повествования и сам по себе не получает никакой сюжетной разработки. Более того, он как особый сюжетный мотив выполняет роль своеобразного новеллистического point — «точечной» *развязки* всего повествования.

Какова же тогда *тема* рассказа? Ею оказывается вовсе не финальный «случай» сам по себе, но сам главный *персонаж* рассказа, с которым на протяжении всего повествования не происходит решительно ничего такого, что выбивалось бы из будничного течения дел и событий и сгущалось бы, так сказать, в сюжет. Этот герой выступает в произведении меньше всего как *действующее лицо* и значительно более отчетливо — как *объект авторской характеристики и оценки*. И действительно, эта задача оказывается в произведении основной, целеполагающей.

В отличие от «Захара-Калиты», здесь вовсе нет ни *очерковой* достоверности лиц и событий, ни *публицистической* проблемности в манере повествования, ни даже слабо выраженного авторского *сказового* присутствия в повествовании. Зато есть — (1) *центроположенный* в художественной структуре целого *герой* и есть (2) само это художественное *целое* как выстраиваемая автором *репрезентативная характеристика* героя.

Как известно, именно эти два структурных принципа в совокупности составляют жанрообразующую основу *специфически русского романного жанра* — так называемого «монографического» романа о *современном* герое, иначе — романа о «герое времени» (вспомним лермонтовскую формулу из названия его романа).

Если обратить внимание на то, *что* типизировано Солженицыным в лейтенанте Зотове и *по каким эпохально-историческим параметрам*

⁶ Впервые опубликован: Новый мир. 1963. № 1.

выстраивается эта типизация, то этот его персонаж — разумеется, в авторском освещении и с авторской точки зрения — именно *репрезентативно типичен для своего времени и своего поколения*, причем, в строгом соответствии с русским романным жанровым каноном, он представляет собой *лучшую часть* своего поколения, является в своем роде *положительным героем своего времени*.

Нельзя отрешиться от впечатления, что *психологически* лейтенант Зотов — герой *автобиографический*, что *таким* сознанием обладал, *такими* идеалами жил, сквозь фильтр *такой* ментальности воспринимал окружающий мир когда-то в юности сам автор, по возрасту и условиям личностного становления принадлежащий тому же поколению советской молодежи ближайшей предвоенной поры, что и этот его герой. Другое дело, что Солженицын *оценивает* его как тип личности уже отнюдь не по-тогдашнему и даже вообще не «по-советски», а критически, но при этом и не «отрицательно», а значит — *принципиально неоднозначно*, совсем в духе русского классического романа о «лишних людях». Не потому ли солженицынский лейтенант Зотов, в отличие от «молодого» положительного героя советской литературы (будь это Павка Корчагин Н. Островского или молодогвардейцы А. Фадеева), структурно соотносим *напрямую* с типом «лишнего человека» русского классического романа? Ведь «случай», виновником которого он становится в рассказе, в контексте его авторской характеристики как типического «героя *своего* (шире — всего *нашего*) времени» играет роль того самого его «фиаско» (мировоззренческого, нравственного, личностного), что превращает всё его «положительное» — в «отрицательное», и наоборот.⁷

Тот же самый *тип личности* представлен у Солженицына и в герое рассказа «Правая кисть» (1960)⁸ — в образе несчастного больного старика Боброва. Как *персонаж*, он совсем иначе ставится в рассказе и на первый взгляд ничем не напоминает лейтенанта Зотова. Однако не случайно, по-видимому, оба рассказа созданы один за другим — они, что называется, взаимодополнительны... Их героев отличает друг от друга, по сути, только возраст, но оба они выражают собой одну и ту же эпохально-историческую «примету времени» — особого цвета

⁷ Подробнее о жанровом своеобразии русского «монографического» романа (романа о «герое времени»), его исторической эволюции и его модификации см. в четвертой главе моей монографии «Чернышевский-романист и литературные традиции» (Л., 1989. С. 144–197).

⁸ Предлагался автором для печати в 1965 г. и был отвергнут рядом журналов; тогда же получил распространение в Самиздате.

и градуса «революционный максимализм», который и мировоззренчески, и психологически одинаково маркирует обоих: лейтенанта Зотова — как разновидность *современного* героя; «товарища Боброва Н. К.», который «состоял в славном -овском губернском Отряде Особого Назначения имени Мировой Революции и своей рукой много порубал оставшихся гадов» (с. 168) — как *исторический* тип.

Бобров — это человек, принадлежащий не только *эпохе*, но и *поколению Корчагина*; более того, он в своем роде *не кто иной, как состарившийся Корчагин* — попроще первого, навсегда прославленного Н. Островским и умершего молодым, попошлее его, поглупее, но все же... как узнаваемо похож!.. А Зотов — человек, принадлежащий поколению, *воспитанному в духе корчагинского горения идей*, но ему еще *предстоит* проходить свою жизненную «закалку», и превратится ли он в «сталь» или «шлак», пока неведомо... Писатель, похоже, не пожелал бы ему ни первого, ни второго, потому что сам испытал нечто третье и знает: только это последнее испытание — окончательное.

Второй герой «Правой кисти» — *автор-рассказчик* — представляет собой как раз эту «третью правду» эпохи (пользуясь выражением другого, тоже в свое время отверженного автора⁹). Он — человек зотовского поколения, но *убежденный враг Бобровых*, потому что из них (и таких, как он) рекрутировались и всегда рекрутируются лагерные надзиратели и палачи. *«Корчагинский» идеал* — с точки зрения людей, прошедших испытание ГУЛАГом, — не более чем иллюзорно-возвышенная эманация всё той же кровавой «бобровщины», или, как образно скажет сам Соженицын, «Красного Колеса» современной истории.

Зотов как *тип героя*, таким образом, *раздваивается* у Солженицына на героев-антагонистов рассказа «Правая кисть». Однако каждый из этих трех вариантов *единого*, казалось бы, типа героя отчетливо присутствует во многих произведениях писателя *порознь* от других, превращаясь в *особый* тип героя, причем сугубо *солженицынский*.

Так, Зотов трансформируется в ту разновидность «интеллигентного» типа, который так разнообразно и многокрасочно индивидуализирован в целой галерее персонажей «Одного дня Ивана Денисовича», а затем — романа «В круге первом». Бобров легко трансформируется в лагерного «шестерку» либо, по другой линии трансформации, в советского начальствующего обывателя. Автор-персонаж (подчеркиваю —

⁹ Леонида Бородина, у которого роман о гражданской войне называется «Третья правда».

как *тип героя*) в той же своей ипостаси, как здесь, фигурирует в «Крохотках», «Захаре-Калите», «Матренином дворе», «Пасхальном крестном ходе», даже в целом романе («Раковом корпусе»); в объективированном виде (как персонаж «не-Я») — в том же «Одном дне...» и в романе «В круге первом».

Обычно прямой или прототипический *автобиографизм* героев последней разновидности заслоняет собой в читательском впечатлении то их существенное свойство, что это — *особая генерация* того же самого солженицынского репрезентативного «героя нашего времени». Он, как и положено, является выразителем не господствующего в обществе идеологически довлеющего эпохе типа сознания, но другого, противоположного ему, отрицающего его идеологические штампы и аксиомы — и в этом смысле «свободного», поскольку прозревает ту, выражаясь классическим языком, «правду жизни»,¹⁰ которую само это общество вместе со всей его интеллектуальной элитой (в силу идеологической или номенклатурной «ангажированности» последней) либо вовсе не признаёт, либо признаёт частично, неадекватно.

В совокупном контексте «рассказов» писателя этот вариант «образа автора», столь глубоко уходящий к праистокам магистрально-русской романной традиции с ее особым типом эпохально-представительного героя, не функционирует, однако, как жанрообразующий фактор. Он везде — лицо наблюдающее, думающее, оценивающее, но как бы постороннее «действию» (пусть не в «новеллистическом» смысле этого слова, а лишь как чему-то само собой текущему, происходящему); если сочувствующее кому-либо из персонажей, то строго выборочно и осознанно. Однако это не «регистратор» увиденного или «хронист», каких мы во множестве знаем из русской классики, но тот как бы «контурный» и в то же время художественно полноценный образ «автора», который в произведении выступает носителем столь мировоззренчески важного личностного «опыта», что этого одного его свойства — без какой-либо дальнейшей «биографической» детализации — достаточно, чтобы в произведении не просто высказывать, но еще и персонифицировать собой целостную авторскую позицию (которая, как известно, шире и полнее того, что называют обычно авторской «идеей»).

Этими своими художественными свойствами и значениями солженицынский персонаж-«Я» подключается к стадийно более поздним

¹⁰ Термин Н. А. Добролюбова, разработанный им в статье «Темное царство» (1859).

жанровым вариантам русского рассказа, чем первоначальные, указывавшиеся нами ранее лермонтовско-тургеневские его формы. Наиболее показательными среди них и в то же время наиболее близкими к солженицынским решениям представляются в этом отношении рассказы Г. Успенского «Выпрямила!..» и М. Горького «Коновалов» (хотя, как традиция, эта линия русского рассказа восходит, конечно, к «Тамани» Лермонтова). Этот тип героя и в традиции, и у Солженицына представляет собой особую генерацию *положительного героя-«интеллекта»*.

Рассказом, в котором сгруппированы *все три* разновидности основных *типов героя*, преимущественно разрабатываемых писателем, является «Матренин двор» (1959).¹¹ В нем «классичнее» всего представлен и тип героя-«интеллекта» (он же «автор» в обеих функциях — и присутствующего в описываемой реальности «наблюдателя», и аналитически оценивающего ее «мемуариста»), и тип положительного «народного» героя, и вариативно богатое множество «характерных» («бытовых») типов, главным образом «народных» («низовых»), но также и «начальственных» (социально «привилегированных»).

В то же время и в *жанровом* отношении в этом рассказе представлен весь уже отмеченный ориентационный спектр традиций, но плюс к тому и еще целый ряд не менее важных и тоже магистральных в русской литературе традиций, именно здесь заявляющих себя. Все они связаны либо прямо с образом центральной героини рассказа — Матрены Васильевны Захаровой, либо с приемами ее авторской обрисовки и оценки.

Матрена — это не просто *положительный народный тип*, но в мире солженицынских отражений наших социально-исторических реалий вообще *высший положительный тип* — «тот самый *праведник*, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» (с. 147). И весь рассказ — блистательно сфокусированная вокруг этого проблемно-тематического центра характеристика-«портрет» героини. Таким образом, русская романно-«монографическая» традиция органично совмещается писателем с *лесковской* традицией поиска и описания «народного» героя-«праведника» (вплоть до его «неузнанности» со стороны рядом живущих).

А «фольклорная» стихия авторского языка — в точно фиксируемых местных речениях, «пословичность» некоторых авторских описаний и аттестаций, песенный лиризм его собственной речи там, где

¹¹ Впервые опубликован: Новый мир. 1963. № 1.

он выражает свое итоговое отношение к ней!.. Всё это, несомненно, *некрасовское*, коль скоро герой-«праведник», во-первых, *женщина*, во-вторых, *крестьянка*...

Развернутый *мотивный* анализ солженицынских рассказов в указанных планах требует особого и отдельного исследования. Но и на основании предложенного беглого рассмотрения некоторых из них представляется несомненным, что поэтика *рассказа* у Солженицына (а вероятно, справедливо будет сказать — *вся* солженицынская поэтика) — включая сюда прежде всего *жанровый* аспект — полностью укладывается в круг *национально русских* литературных традиций, и притом подключается к самым магистральным из них, мало того — к основному их корпусу.

К ВОПРОСУ О МАСШТАБАХ И ФОРМАХ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

1

Понятие «тенденциозность» — как понятие эстетическое — относительно молодо. Оно стало превращаться в эстетический термин не ранее середины — 2-й половины XIX в. — уже после разработки философской эстетики XVIII — 1-й трети XIX в. всех вариантов концепции «чистого искусства» (включая сюда и гегелевскую концепцию художественной идейности, и гетевское учение о пафосе, которое, благодаря Белинскому, усвоено русским общественным сознанием в духе гегелевской концепции); после «физиологического» бума в литературах Франции, Англии и России и последовавшего затем утверждения не только в литературе, но и в изобразительном искусстве приоритетного господства «социальной» проблематики, причем первоначально с отчетливым привкусом социалистически-утопических идей;¹ наконец, после того, как «реализм» — в том смысле, в каком он понимался и разрабатывался Курбе и Милле, Федотовым и Перовым, Флобером и Тургеневым, Ипполитом Тэнном и Владимиром Стасовым, Островским и Ибсенем, Даргомыжским и Мусоргским, — достиг своего вершинного развития и начал постепенно превращаться в массовый вкус буржуа.

¹ О первоначальной связи «социальной» темы в литературе XIX в. с идеями утопического социализма см. новейшие исследования: ВЕТЛОВСКАЯ В. Е. 1) *Социальная тема в первых произведениях Достоевского* // Рус. литература. 1984. № 3. С. 75–94; 2) *Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»*. Л., 1988. (Серия «Массовая историко-литературная б-ка»). С. 13–44 (Гл. 1-я: *Немного истории*); 3) *Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф. М. Достоевский* // *Христианство и русская литература*: Сб. статей. СПб., 1994. С. 224–269.

Тогда-то и выкристаллизовалось понятие *тенденциозности как активной идейной открытости художника, сознающего свою социально-мировоззренческую позицию и отстаивающего ее своим искусством*. Этот процесс вполне обозначился уже к 80-м гг. XIX в., когда Энгельс отметил «школу» новейшего «русского и скандинавского тенденциозного романа» как знамение времени; когда Льва Толстого качнуло к отречению от «чистого» художества в пользу прямой религиозно-нравственной проповеди, ведущей к «срыванию всех и всяческих масок» в критике современных общественно-государственных устоев; когда Ницше завершил свою эволюцию в сторону «дионисийски» возвеличиваемой «белокурой бестии», призванной к имморальному бунту против буржуазной законопослушности.

Именно с этого времени традиционная *идейность* искусства — «чистая» в своей имманентной «художественности», начинает повсеместно трансформироваться в *тенденциозность* — «внешнюю» идеологически-мировоззренческую активность искусства, выражающуюся в открытом *манифестировании* художником своих взглядов и симпатий, либо прямо политических, социальных, философских и проч., либо демонстративно *эстетических*, выступающих, однако, в роли *общемировоззренческого* (а то и непосредственно политического) авторского кредо.

Но нас интересует сейчас не тенденциозность *вообще*, т. е. не тенденциозность в *каких угодно* формах своего проявления, но тенденциозность собственно *идеологическая*, или, говоря современным языком, *идеологизированная*.

Впрочем, нельзя не оговорить одного весьма актуального в современной идеологической ситуации обстоятельства. Ныне в средствах массовой информации и коммуникации (не только в прессе, на радио и телевидении, но и в Интернете) почти безраздельно господствует идеология так называемого «постмодернизма» и его новейшей модификации — «постпостмодернизма».² Если не слишком вдаваться

² О постмодернизме даже только на русском языке (включая и переводы) существует обширная литература. В целом о явлении в его разнообразных аспектах см.: МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. *Эстетика постмодернизма*. СПб., 2000. (Серия «Gallicinium»); КУРИЦЫН Вяч. *Русский литературный постмодернизм*. М., 2001. (В обеих работах имеются разделы о постпостмодернизме). См. также: СКОРОПАНОВА И. С. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие для студентов филологич. ф-тов вузов*. 2-е изд., испр. М., 2000 (работа носит сугубо реферативно-библиографический характер,

в необычайно пеструю, претенциозную и зачастую нелепую терминологию того и другого, то провозглашаемые ими принципы сводятся к нескольким вполне безапелляционным утверждениям:

(1) они-де *отменяют* (и значит — добавим от себя — *замещают* собою) все прежние идеологии, поскольку те были «тоталитарны» (!) — старались *навязать, внушить идейную оценку*, а с переходом «индустриального» общества в «постиндустриальное» состояние все это разом якобы *обесценилось* и *уравнялось* между собой, и, следовательно, *стало не нужно принимать всерьез никакие идеи и идеологии*;³

(2) в силу этого стало возможно и необходимо *все и вся* — не только значимые общественные идеи и идеологии, но и *культуру* в целом, все *ценностные структуры человеческого сознания* — подвергнуть «деконструкции», т. е. «свободному» *разложению*, «ироническому» *пародированию*, «тотальному» *травестированию*, что и происходит в формах так называемой *масскультуры*, а в средствах массмедиа «исчезает» уже и сама *жизненная реальность* — она становится неотличимой от *виртуальных фантомов*, превращаясь в один из них, и вместе с ними предстает современному человеческому сознанию как *симулякр*;⁴

(3) в плане же *эстетическом* это означает, что и *художественное творчество* становится не более чем *игрой*, при этом *игрой*, в *принципе не требующей* от художника и действительно якобы *не выражающей* никакой *позиции* (так сказать, «игрой в бисер» — прямо по Герману Гессе!).⁵

Крайняя идеологическая тенденциозность буквально *выпирает* из каждого этого положения порознь и изо всей их совокупности в особенности. С логической точки зрения, они обладают самоочевидно

что и составляет ее главную, если не единственную, ценность; здесь раздел о постпостмодернизме отсутствует).

³ См., напр., манифесты французских философов, основателей и идеологов «постмодернизма» — Жака Дерриды и Жана-Франсуа Лиотара (в позднейших русских переводах): ДЕРРИДА Ж. *Письмо японскому другу* // *Вопр. философии*. 1992. № 4; ЛИОТАР Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*. М.; СПб., 1998.

⁴ Подробно об этом см.: ИЛЬИН И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М., 1996.

⁵ Специально на эту тему см.: НОСОВ С. *Литература как игра* // *Новый мир*. 1992. № 2; и у еще одного из французских идеологов «постмодернизма» (в позднем русском переводе): РОТРИ Рене. *Случайность, ирония и солидарность*. М., 1996. (Серия «Пирамида». Б-ка журнала «Логос»).

мнимой обоснованностью. Провозглашая один-единственный, и притом якобы «универсальный», постулат «тотальной деидеологизации» человеческого сознания, постмодернизм опирается в действительности на те же категориальные аксиомы, что и классическая, домодернистская философия, которая их выработала на протяжении многовекового своего развития.⁶ Однако постмодернизм *делает вид*, что «не замечает» (или не знает?) этого. А между тем если способность человеческого сознания продуцировать идеи и стягивать их в мировоззренческие системы (*идеологии*) является его *сущностной* способностью, то она не может быть «отменена» по чьему бы то ни было произволению и при каких бы то ни было переменах общественного бытия людей!.. Лозунг «деидеологизации» точно так же *идеологичен*, как и все те идеологии, которые он принят «деконструировать», — и постмодернизм, таким образом, есть не что иное, как *еще одна идеология*, но идеология, так сказать, *лукавая*. Ее «констатации» отнюдь *не* аксиоматичны, императивность ее «принципов» отнюдь *не* универсальна (несмотря на все старания ее провозвестников внушить это одурачиваемому человечеству). То, что выдается в постмодернизме за *исходные основания* своей концепции, в действительности является его *идеологической целью*, и сам он оказывается как раз тем *главным* («маскировочным») *симулякром*, который призван обеспечить *монопольную идеологизацию* (в духе «тотальной деконструкции») человеческого сознания вообще, его *тотальное зомбирование*, а это значит — его *десакрализацию*, *денационализацию*, *дегносеологизацию*, даже просто-напросто *делогизацию!*..

Так что два коренных понятия классической эстетики и художественной критики — *идейность* и *тенденциозность* — отнюдь никуда не «исчезли» ни вчера, ни сегодня и вовсе не «устарели», нисколько не «затрепались». Напротив, как раз сейчас, когда все господствовавшие до недавнего времени идеологические системы либо рухнули, либо сильно скомпрометировали себя (как правило, достаточно заслуженно), самое время оглянуться на «наше» и «не наше» прошлое ушедшего века (сравнительно с *классическим* девятнадцатым) и посмотреть на некоторые вещи, происходившие в нем, ясными глазами, не забывая ни о логике, ни об аксиоматике мысли.

⁶ А это *вся система* так называемых *основных философских категорий*, и среди них такие как «объективное / субъективное», «абсолютное / относительное», «истина / заблуждение», «свобода / необходимость» «идея / идеал / идеология», «форма / содержание» и проч.

Осмелюсь предложить следующее терминологическое различие:

(1) если «идейностью» называть известное *субстанциальное* свойство всех без исключения произведений искусства,

(2) а «тенденциозностью» — *особое* свойство этой субстанциальной художественной идейности, ее *авторскую* — создаваемую самим художником — *манифестированность*,

(3) то «идеологизированность» — это некое исторически позднейшее *особое свойство* уже самой этой *тенденциозности*, т. е. и без того *открытой авторской идейности*, не просто *приводимой художником в соответствие с какой-либо господствующей в данном обществе в данное время идеологией*, но *добровольное* со стороны художника (и потому вполне вменяемое ему) *подчинение* своих *творческих* задач неким (и притом обязательно господствующим!) *идеологическим императивам* — неважно, «свободное» ли подчинение (т. е. не противоречащее собственным убеждениям художника), или же «вынужденное» (т. е. более или менее конъюнктурное, лицемерное, лукавое).

Идеологическая тенденциозность в искусстве, таким образом, далеко не то же самое, что *просто тенденциозность*: она есть некий градус, некая специфически *идеологизированная ангажированность* искусства, его, так сказать, *мировоззренчески пропагандистская предзаданность*, которая — совершенно независимо от того, в каких терминах (или насколько адекватно) сознается самими художниками, — существенно отличается от просто тенденциозности, т. е. такого рода идейной *активности* художника в его творениях, которая, как сказано, означает лишь *не скрываемую* им *личную* идейную *субъективность*, хотя бы и *идеологически* масштабную.

В этой связи показательны, например, такие колоссальные фигуры русского XIX в., как Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Достоевский, Лев Толстой, которые все были ярко выраженными *тенденциозными* художниками, притом художниками-*идеологами*, но отнюдь не *идеологизированными* художниками в том смысле, о котором мы говорим. А все дело в том, что идеология каждого из них была, во-первых, *собственным* открытием каждого, а не «применением» в своих художественно-идеологических целях лишь известных идей — все равно, «традиционных» или «новых», «устарелых» или «передовых», «доморощенных» или «заемных». Во-вторых, эта идеология каждого находилась по отношению к наличному общественному сознанию в позиции, с одной стороны — *эвристической*, с другой —

учительной. «Эвристической» — значит *ищущей* мировоззренческую «истину», *вырабатывающей* ее, а не «обслуживающей» ту или иную имеющуюся идеологическую систему. «Учительной» — значит *проповеднической*, но ни в коем случае не просто и уж тем более не плоско «пропагандистской».

Впрочем, в этом отношении процессы, происходившие в русском искусстве XIX в. — с одной стороны, и в западноевропейском искусстве — с другой, показательны *по-разному*.

Для русского художника была важна прежде всего *содержательная* сторона его творческого волеизъявления, что, собственно, и придавало его искусству характер «тенденциозности»: здесь нужно вспомнить уже не только Гоголя, но и всю «гоголевскую школу» русской литературы, не только Л. Толстого, Достоевского или Щедрина, но и скромнейшего из гениев — Чехова, «безыдейного» с точки зрения «щедринистов» вроде Скабичевского (а позднее Ольминского), а на самом деле всего лишь *иначе выражающего идейность* и выражающего идейность *иного структурно-содержательного типа*, чем прежняя, «классическая»... Но, быть может, в наших целях наиболее показательным примером оказываются два крупнейших поэта-антагониста середины века — Некрасов и Фет, как представители: один — социально «ангажированного» искусства, другой — «чистой» поэзии. Оба — собственно *как поэты* — преимущественно «новаторы», и притом новаторы *сознательные, органичные*. Некрасов — «журналист» в поэзии,⁷ «сострадательный» (по слову Достоевского) поэт, то есть (говоря *нашим* языком) поэт *открытой тенденциозности*; Фет — более «экспериментатор», так сказать «авангардист» до авангардизма, в своем роде гениальная «птичка Божия», которая, однако, только своему лирическому герою позволяла «не знать... что будет петь», а сама прекрасно сознавала согласованность своей *поэзии* — и своей социальной *пользы*... Это была (выражаясь тоже *нашим* языком) *скрытая тенденциозность*, где социальные смыслы поэзии тщательно вынесены за скобки собственно поэзии и лишь она *вся в целом* — как факт *художественного процесса* — выражает собой эти смыслы... Фет, конечно, был не только «экспериментатор» (как Некрасов был не только «журналист» в поэзии), но даже в самых «формалистичных» своих «экспериментах» (например, таких, как «Шепот, робкое дыханье...»)

⁷ Аттестация Б. М. Эйхенбаума (1928); см.: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Поэт-журналист* // ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *О поэзии*. Л., 1969. С. 297–300.

он, как небо от земли, был далек от будущего авангардистского «самовыражения» — от индивидуалистического погружения в «себя» и модернистской «самоизоляции» в якобы «самодостаточном» творческом акте. Фет — «теург» и ни в коем случае не «декадент»... *Социальность* у Некрасова и *эстетизм* у Фета в одинаковой мере заявляются обоими и как *идеология*, и как *тенденция*, но обе, если можно так выразиться, *идеалоконструктивны*.

То же самое справедливо и для русской живописи, русской музыки, русского театра классической поры на протяжении всего XIX в.

Не то на Западе. Там проводимые художниками «идеи» ими самими признаются как нечто в значительной мере внеположное их «искусству», а «искусство» — как нечто самодовлеющее, как «мастерство» (или, говоря термином Аристотеля, «технэ»): они разведены, сосуществуют независимо друг от друга и могут по-разному сопрягаться. «Социальность» там — всего лишь проблемно-тематический ракурс творчества, который одинаково может соединяться и с социалистическими «идеями» (у Эжена Сю, Жорж Санд), и с либерально-филантропическими (у Диккенса), и с роялистскими (у Бальзака), и с республиканскими (у Гюго), и с научно-позитивистскими (у Золя). Точно так же и «эстетизм» может в равной мере быть творческим кредо как «реалиста» Флобера, так и «парнасца» Теофиля Готье; как «декадента» Бодлера, так и «имморалиста» Оскара Уайльда.

В живописи, особенно французской (ведущей для всей тогдашней Европы), это же характерное свойство всего искусства Запада проявилось, пожалуй, наиболее демонстративно. *Техническая стилистика* живописи, так сказать *манера живописать*, в гораздо большей степени, чем *тематизм* и связанные с ним *жанровые* предпочтения, оказывается тем главным, наиболее острым и непримиримым пунктом конфронтации, который разводит между собой «романтиков» Жерико и Делакруа — и «академиста» Энгра; «реалистов» барбизонцев и Курбе — и «постреалистов» Домье и Эдуарда Мане; всех этих — и «импрессиониста» Клода Моне со товарищи; вскоре затем «импрессионистов» как единую группу — и теснящих их «постимпрессионистов», каждого особо и отдельно от прочих; и т. д.

Но, подчеркнем еще раз, оба варианта тенденциозности — условно *русский* и *западный* — принадлежат одному и тому же *типу* тенденциозности. Такая *тенденциозность* — назовем ее эстетически *здоровой*, идеологически *нормальной* — свойственна также очень и очень многим крупным и крупнейшим художникам XX в., таким как Ромен Роллан, Томас Манн, Джек Лондон, Джон Голсуорси, Теодор

Драйзер, Эрнст Хемингуэй, Карел Чапек, Акутагава Рюноскэ, Габриель Гарсиа Маркес, даже, пожалуй, таким «китам» крайнего литературного «авангардизма», как Марсель Пруст, Джеймс Джойс и Франц Кафка. Это так, поскольку все они — каждый в своем роде — *сами* генерировали собственную «идеологию» и если *лично* исповедовали ту или иную из имеющихся политико-идеологических систем, то *как художники* отнюдь не «иллюстрировали» ее и тем более не «пропагандировали».

3

Идеологизация тенденциозности (причем в границах именно *искусства*, собственно *художественного* творчества) наблюдается первоначально в рамках раннего европейского «декадентства», а затем «символизма», «модернизма», «фовизма», «кубизма», «футуризма» и т. д., где *эстетические лозунги* стали манифестироваться как *мировоззренческие кредо* — как *самодостаточный идеологический эквивалент жизненной позиции вообще*; где *установка на эпатаж* «публики», или «общественного мнения», или «общественного вкуса», или «общественной морали» — все равно *как* это осознавалось их адептами, важно, что непременно *сознавалось*, — эта самая установка на эпатаж и превращалась в «идеологию», а ее *мировоззренческое* содержание оказывалось, в сущности, *безразличным* для самой этой позиции. Оно могло быть каким угодно — «аристократическим», «республиканским», «демократическим», «монархическим», «религиозным», «антиклерикальным», «богоборческим», «социалистическим», просто «антибуржуазным», «бунтарским», «революционным», «идеалистическим», «мистическим», «прагматическим», «материалистическим» и т. д.

Подлинное, действительное *содержание* такой «идейности» сводилось к *двум* моментам: 1) к «новаторским» поискам «своего» стиля (т. е. к *формально-эстетическим* задачам) и 2) к эпатирующим демонстрациям этого своего «новаторства» как прямого ниспровержения «устоев» и «основ», желательно сразу всех и всяких — «социальных», «политических», «религиозных», «моральных» и проч. (т. е. к прямолинейно понимаемому *пропагандистско-идеологическим* задачам).

Подчеркну еще раз: не *поиск*, не *открытие*, не *достижение* какой-то новой, более глубокой мировоззренческой *истины о мире и человеке*, но *отрицание* (ниспровержение, глумление над, всякого рода трагестирование) истин, объявляемых «устаревшими» только потому,

что они давние, традиционно утверждаемые, так сказать *положительные*...

Но известно: когда в «новом» нет позитивного содержания, когда оно — «новое» *во что бы то ни стало*, «новое» *любой ценой*, и озабочено только своей «новизной», то оно рано или поздно наполняется... *чем-нибудь* — чем угодно, чем попало, вплоть до *полярной противоположности возможных содержательных наполнений*. — Вспомним эстетизированный до истонченности символизм Поля Верлена и ходульно «антигражданственный» символизм Мережковского: разница между ними (помимо, конечно, уровня поэтической одаренности названных лиц) та, что первый — «органичен», «рожден» (если воспользоваться терминами Аполлона Григорьева), а второй — «сочинен», «сделан», но оба *сродни друг другу* тем, что *идеологически претенциозны*, причем и идеологичны, и претенциозны *сознательно* (разве что в случае с Мережковским уместнее сказать — *умышленно*). — Вспомним также еще более показательный пример с «правым» идеологическим уклоном футуризма, сочиненного итальянцем Маринетти, и «левым» его «перетолкованием» русскими футуристами, причем каждым из них — на свой собственный лад: один — у Северянина, другой — у Бурлюка, третий — у Маяковского, четвертый — у Крученых, пятый — у Велимира Хлебникова, *и так далее* — в меру характера, темперамента, таланта и мировоззренческих симпатий каждого...

Что касается живописи, то началом аналогичного процесса в Европе стало скандальное рождение французского импрессионизма, поскольку «техника» и «манера» в нем не просто ярче, нагляднее всего проступала в относительно «бессюжетных» пейзаже, натюрморте, портрете, но и воинствующе провозглашала «отмену», «устарелость» всякого иного тематизма в живописи, иначе говоря — *подмену* «содержания» — «формой», замещение *эстетически обесмысленным «как» — эстетически скомпрометированного «что»*. А далее будут вступать друг с другом в противоборство лишь все более «новые» и все более агрессивные «как», а остановившееся и чахнувшее жалкое «что» будет в конце концов и вовсе «отменено» — в *идеологии и практике «беспредметной» («абстрактной») живописи* (которой, заметим, в этом случае нельзя отказать в логической строгости).

Однако все это — лишь *начальная фаза* того, казалось бы, сугубо *эстетического* процесса, который не просто *глобализуется* в XX в., но и претерпевает весьма принципиальную *качественную метаморфозу*, которая до сих пор далеко не адекватно своей сущности осознана и даже увидена, распознана.

Речь идет о явлении, известном у нас как «социалистический реализм» и под этим именем ныне торжественно оплеванном, вываленном в грязи, обмазанном пахучими экскрементами из богатых клоак политического «диссидентства» и эстетического «андеграунда» и с позором и проклятиями отправленном куда-то «на свалку»... неизвестно то ли «истории», то ли одного «искусства»...

А между тем то, что на языке коммунистической идеологии именовалось «социалистическим реализмом», проросло отнюдь не только в СССР. Оно же — под другими именами — *тогда же* прорастало и на иных географических долготах, причем отнюдь не «случайно», но вполне закономерно.

Сразу хочу подчеркнуть: сложность вопроса — не столько в сложности явления, сколько в колоссальной затасканности его «имени», в его, так сказать «изговоренности», «изжеванности». Это обстоятельство всегда создает ту труднопреодолимую *инерцию истолкования*, которая требует усилий и усилий, чтобы отойти от кажущихся аксиомами стереотипов понимания.

Главное в данном случае, на мой взгляд, состоит в том, чтобы отделить, так сказать, сущность от явления, увидеть единое в многообразном, тождественное в противоположном. А это составляет трудность главным образом потому, что в искусстве всякий провозглашаемый «изм» остается не более чем собакевичевским «фуком», пока не получает *творческого* воплощения, но, будучи *воплощенным*, он оказывается нетождественным ни тому, что провозглашалось *до* воплощения, ни тому, как он начинает трактоваться *после* каждого очередного своего «воплощения» и *с учетом* их. *Произведение искусства* — какому бы «изму» оно ни соответствовало — всегда *богаче* «изма» и никогда *не совпадает* с ним.

Естественно, это справедливо и для «соцреализма»: одно дело — роман Горького «Мать», и совсем другое дело — роман Всеволода Кочетова «Секретарь обкома»; одно дело — «Тихий Дон» Шолохова, и совсем другое дело — «Разгром» Фадеева; одно дело — поэма «Хорошо!» Маяковского или его же «Владимир Ильич Ленин», и совсем другое дело — «Братская ГЭС» Евтушенко или «Лонжюмо» Андрея Вознесенского. Разница здесь та, что в одних случаях это — художественные первооткрытия, в других — более или менее вдохновенные конъюнктурные «чего изволите?».

Художественные первооткрытия — всегда нетленны и всегда неповторимы; художественный сервизм — всегда саморазоблачителен. И здесь не при чем ни «сила» или «слабость» таланта, ни «удача» или «неудача» художественного поиска и т.п.

Вспомним историю нашего, русского, советского «соцреализма».

*Знал ли Горький, задумывая и создавая свой роман «Мать», что создаст, как впоследствии будут писать, «первое в мировой литературе произведение социалистического реализма»? Помышлял ли он тогда о своем «художественном методе»? Сочинял ли он, попросту говоря, какой бы то ни было «изм»? — Нет! Роман *возвели* в «образец» гораздо позже, в иную историческую эпоху, в контексте совершенно иной *идеологии*, чем та, которая питала собой замысел романиста, или та, которая в нем *действительно выразилась*. (Впрочем, это — *другая*, особая тема для разговора...)*

Горький дожил до того времени, когда был провозглашен «корифеем» социалистического реализма (и даже читал об оном доклад на I Съезде советских писателей в 1934 г.). Но догматизированные «принципы» соцреализма *сочинялись* отнюдь не им и не из его романа были *вычитаны* — скорее в него были *вчитаны*. Между тем *следовать* этим «принципам» предписывалось всем, всегда и неуклонно... И предписания исходили из некоего постоянно действующего источника, который при ближайшем рассмотрении оказывается *тандемом* идеологических чиновников *от партаппарата* и идеологических чиновников *от искусства*.

Заметим, что «чиновники от искусства» здесь — величина *постоянная*, а «чиновники от партаппарата» — величина *переменная*. Эти последние могут быть из ведомства Емельяна Ярославского и из ведомства Альфреда Розенберга, из ведомства «серого кардинала» Суслова и из кулуаров Римского клуба или Большой семерки; они при этом могут быть вовсе не «чиновниками», т. е. лицами, *исполняющими* распоряжения, а как раз лицами, *отдающими* распоряжения. Первые — на виду, вторые — в тени; не только первые — исполнители, но только вторые — распорядители; первые и отчасти вторые — осуществляют *идеологический камуфляж* по желанию и по команде *избранных* вторых, зато лишь эти избранные — *определяют и политику, и идеологию*.

В искусстве и для искусства это оборачивается — его *тотальной стандартизацией*.

Вспомним: что так яростно и так злобно оплевывалось страстными ненавистниками *соцреализма*? — Казалось бы, его эстетическая *клишированность*. — Но потому ли, что клишированность вела

к художественной деградации его массовой продукции? — Нет. Только за социалистическую тенденциозность в нем! Та же самая «художественность», но антисоветская и антисоциалистическая бурно приветствовалась и возвеличивалась. Всеволод Кочетов и Василий Гроссман вполне стоят друг друга, точно так же, как Василий Аксенов «Апельсинов из Марокко» и Василий Аксенов «Острова Крыма», Даниил Гранин «Иду на грозу» и Даниил Гранин «Зубра»...

Такого рода *стандарт* имеет отношение к *искусству* лишь постольку, поскольку *оккупирует* его область; в действительности это стандарт *идеологический* и *идеологизирующий*. Его задача в том, чтобы *императивно* и *однозначно «держать» художественный процесс в заданных идеологических ориентирах* и не позволять ему ускользнуть из них.

И пока наш мир существовал в жестких координатах *идеологического противоборства* народов, государств, политических блоков и геополитических систем, — а в этом, быть может, заключается главная историческая черта XX в., — до тех пор казалось, что именно *содержание* идеологически полярных концепций является чем-то *главным, определяющим, доминирующим* в современной истории (по крайней мере, так это представлялось всем, кто не был вхож в «коридоры власти»). — Но теперь, когда на исходе века был взорван советский (на самом деле — русский, российский) геополитический материк, распространявшийся на полмира, когда вместо идеологического *противостояния* воцарился поистине *тоталитарный* режим *идеологического моноцентризма*, — теперь открылось, что и тогда, в эпоху идеологической биполярности, отнюдь не содержание «идеологий», не те или иные «идеи», «лозунги» и «призывы» были опорными точками каждой из конкретно враждебных идеологических *систем*, а собственно их *системность* — та, грубо говоря, идеологическая «принудиловка», которая повсеместно и одинаковым образом *довлеет* искусству, *загоняя* его в *стандарт*.

Настоящий, большой художник умеет *не подчиниться* стандарту, а напротив — *подчинить* его *себе*; средний и малый художник — стандарту *следуют*. Сильный художник — его *меняет*; слабого — он *обезличивает*.

В современном художественном процессе наблюдается повсеместное и тотальное *господство* художественного стандарта, хотя он по-прежнему *варьируется двояко*: 1) есть стандарт идеологических *воплей, восторгов и хулений* и 2) есть стандарт идеологического *камуфляжа*.

Первый — условно говоря, «*наш*» стандарт; второй — столь же условно, «*их*» стандарт.

Наиболее наглядно *изначальная идеологическая относительность* этого деления просматривается в киноискусстве. «Веселые ребята» — помесь двух голливудских стандартов, комедийного и лирико-музыкального, приспособленных к «нашим» идеологическим требованиям; но подлинные «голливуды» — «Огни большого города» и «Большой вальс» — конечно, более органичны, каждый в своем роде. Точно так же в своем роде одинаково постановочно эффектными и художественно впечатляющими были такие *идеологически полярные* «двойники», как *социалистическая* «агитка» — «Цирк», и *национал-социалистическая* «агитка» — «Девушка моей мечты».

Можно вспомнить и множество других, отчетливо идеологизированных и тем не менее высокохудожественных «агиток» («наших» и «не наших») — «Трактористы», «Девушка с характером», «Римские каникулы», «Рапсодия»; или такие высокохудожественные, и притом насквозь героизированные идеологические «муляжи», как советский «шпионский» сериал — «Семнадцать мгновений весны» и американские экстра-боевики — «Рэмбо-1», «Коммандо», «Крепкий орешек» (I и II)... Примеры можно множить и множить.

Но *итог* рассмотрения проблемы может быть выражен просто и ясно: «идеологии» приходят и уходят, а «партийность» — та самая, Лениным провозглашенная и Лениным в свое время объясненная — она *остается*...

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Художественная культура и ее историческая типология (К постановке проблемы)	7
Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства»	29
I. Виды искусства	29
II. Художественная форма и художественное содержание ...	49
Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения	93
К проблеме литературного сказа	104
Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов	116
Роман о смысле жизни: Сказка или реальность? («Обломов» И. А. Гончарова)	156
К проблеме русского национального идеала: Стихотворение Александра Блока «В густой траве пропадешь с головой...» (аналитический этюд)	168
«Призрак какой-то неведомой силы...» (Император Николай II в русской поэзии)	178

Жанровое своеобразие романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»	210
Жанровая стилистика рассказа у Солженицына	223
К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденциозности в искусстве XX века	232