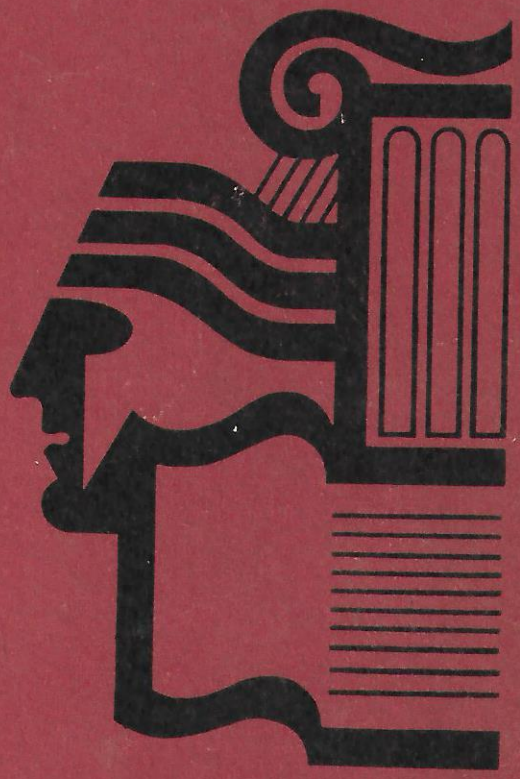
7
М-14

Е. А. МАЙМИН

Эстетика — наука о прекрасном



М-14

Е. А. МАЙМИН

эстетика — наука о прекрасном

КНИГА ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

28310

БИБЛИОТЕКА
средней
проф.-тех. уч. № 42
г. Анжеро-Судженск

МОСКВА
ПРОСВЕЩЕНИЕ
1982

ББК 87.8
М14

Рецензенты:
кандидат философских наук *Б. Г. Лукьянов*,
кандидат филологических наук *А. И. Журавлева*

327050
Кемеровская областная библиотека работников просвещения
Основной фонд

Маймин Е. А.

М14 Эстетика — наука о прекрасном: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1982. — 192 с.

В увлекательной форме и на большом фактическом материале в книге рассматриваются основные положения эстетической науки. Особенное внимание автор уделяет анализу таких важнейших эстетических категорий, как классовость и партийность, народность и историчность.

Книга адресована в первую очередь ученикам старших классов, но будет полезной и широкому кругу читателей.

М $\frac{4306012100-241}{103(03)-82}$ 166—82

ББК 87.8
7

© Издательство «Просвещение», 1982 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эту книгу можно было бы назвать и так: «Введение в науку эстетику». Книга должна дать самые первые, вводные представления о той замечательной отрасли человеческого знания, которая носит название эстетики. Процесс познания бесконечен. Говоря о нем, В. И. Ленин подчеркивал в «Философских тетрадях»: «*Совокупность всех* сторон явления, действительности и их (взаимо) *отношения* — вот из чего складывается истина»[1]. Но для того, чтобы ступить на путь познания, необходимо хотя бы в самом общем виде представить себе, что ты сможешь встретить на нем, необходимо почувствовать влечение к той цели, которая ждет впереди. Поэтому основное назначение своей книги автор видит в том, чтобы по прочтении ее читатель понял, как значительна и интересна наука эстетика, как много открытий ума и чувства она заключает в себе, как полезно приобщиться к тем знаниям, которые она открывает. И еще: хорошо, если бы читатель, прочитав эту книгу, почувствовал потребность почитать еще и еще об эстетике — в том числе и более специальное.

У предлагаемой книги есть особый адресат: она предназначена преимущественно для юношества. Именно этим определяется ее вводный характер. Но из сказанного вовсе не следует, что книга рассчитана исключительно на юного читателя. Втайне автор мечтает о более широком читательском круге. Однако основная направленность книги — не на знатоков, а на начинающих — не может не сказаться на ее форме,

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 178.

на ее языке. Причем простота и популярность для автора — совсем не то же, что упрощение. Простота — это прежде всего стремление к предельной уясненности вопросов и проблем с сохранением их реальной сложности, а порою даже и нерешенности. Простота изложения — и формальный, и не менее того содержательный признак. Это стремление к такому содержанию, которое, не вступая в противоречие с научностью, могло бы возможно скорее и непосредственнее дойти до читателя, быть усвоенным им.

Я пишу здесь не о том, какой вышла книга, а о том, какой я ее задумал. Что же получилось на деле, об этом, естественно, судить не мне, об этом пусть судит тот, для кого эта книга предназначена.

ГЛАВА I.

ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИКИ

Знакомство со всякой наукой естественно начинается с попытки определить «сферу владений» этой науки — определить то, что носит название предмета науки. Каков же предмет науки эстетики? Отвечая на этот вопрос, марксистско-ленинская эстетика прежде всего подчеркивает, что в область эстетического входит как мир эстетических явлений, так и художественная деятельность человека, т. е. рассматривает красоту и искусство не изолированно, а в их взаимосвязи. В основе такого понимания лежит мысль К. Маркса о том, что «*человеческая сущность* и есть *истинная общность* людей»[1] и «*человеческая* сущность природы существует только для *общественного* человека...»[2].

Таким образом, наука эстетика, в первую очередь, изучает закономерности художественного освоения действительности человеком, закономерности художественного ее восприятия. Особое значение в этой науке приобретает ленинская теория отражения, то ее положение, согласно которому «наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего»[3].

Подобное понимание области эстетического сложилось далеко не сразу. Знаменитый немецкий философ Гегель, например, считал, что предметом эстетики является только художественная деятельность человека, искусство, а точнее, прекрасное в искусстве. Придерживаться подобной позиции, с точки зрения современной марксистско-ленинской эстетики, значит неоправданно сужать область познания эстетической науки, оставляя за ее пределами многое очень важное в человеческой жизни и принадлежащее по всем своим приметам и качествам к тому же, по существу, явлению, что и прекрасное в искусстве.

В самом деле, разве не похожи по природе своего воздействия на нас прекрасное в жизни и прекрасное в искусстве? Необыкновенно сильным может быть воздействие на человека

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 447.
[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 589.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 66.

мадонн Рафаэля или Леонардо да Винчи. Но не менее сильным может быть воздействие на нас природной женской, материнской красоты. Нам доставляют радость приобщения к прекрасному пейзажи Саврасова, Левитана, Нестерова, но такую же высокую радость доставляют нам и вид цветущей бескрайней степи и не нарисованные, а самые что ни на есть подлинные приволжские плесы, и самый простой — тоже не нарисованный — сельский пейзаж где-нибудь в Михайловском или на Приокской равнине. Подобных примеров можно привести бесконечно много. Все они доказывают одно: ограничение предмета науки эстетики одной лишь сферой искусства только обедняет науку, вырывает из нее то, что принадлежит ей по праву.

Интересно, что на практике, даже не вполне сознавая того, мы давно уже говорим об эстетике и эстетическом, имея в виду не одно только искусство. Администрацию завода или фабрики все больше начинает заботить форма и цвет костюма рабочих и цвет стен цехов, в которых они работают. Оказывается, от этого зависит, хотя бы в некоторой степени, производительность труда рабочих, и все это имеет большое практическое значение, хотя и относится к сфере эстетики. Конструктор автомобиля все больше думает о внешнем виде автомобиля, а устроитель шоссейных дорог — о форме и цвете дорожных знаков. Для этих и подобных им вещей даже придумано специальное название — «производственная эстетика». Производственная эстетика относится к иной области, нежели искусство, но между ними существует то общее, что они основаны на законах прекрасного и подчинены этим законам. Это и делает их предметом исследования той науки, которая носит название «эстетика». И конечно же, совсем неслучайно в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии Л. И. Брежнев подчеркнул: «Не надо объяснять, как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»[1].

Наука эстетика возникла и очень давно, и сравнительно недавно. Как особенная отрасль знания, как особая наука она определилась только в середине XVIII в. Немецкий философ Баумгартен (1714—1762), исходя из того, что существуют явления, которые не во всем подвластны человеческому разуму, не поддаются последовательному рациональному объяснению, объединил их в особую область познания, которому и дал наименование эстетического. Он писал: «Нашу науку могут упрекнуть в том, что она недостойна внимания философа, что изображение человеческих чувств, грез, преданий и страстей принижает философский кругозор. Мой ответ таков: «Философ — тоже чело-

[1] Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., 1981, с. 85.

век. И он просто не смеет отгораживаться от столь обширной области человеческого познания»[1].

Слово «эстетика» происходит от греческого слова «эстетикос» (чувственный). Следует признать, что слово «чувственный» не отвечает прямо тому, что вкладывается нами в понятие «эстетический». Таким образом, наименование, которое получила наука, не было достаточно точным — как, впрочем, и наименования некоторых других наук. Область эстетики — это не только область разума, но и не только область непосредственных чувств. Тут действует и то и другое, и еще какие-то наши способности, связанные с интуицией, воображением, мечтаниями. Но, пользуясь понятием «эстетический», мы вовсе и не предполагаем под этим словом исключительно чувственное познание. Слово «эстетический» (так часто бывает со словами-понятиями) зажило особенной исторической жизнью помимо своего прямого значения. Эстетическое и эстетика для нас — это именно то, что неотделимо от восприятия прекрасного в искусстве и в жизни, неотделимо от своеобразного, художественного восприятия вещей и явлений.

Все это, однако, не значит, что человеческий интерес к тому, что входит в сферу эстетического, возник только тогда, когда наука эстетика получила свое «крещение». О проблемах эстетических, не называя их так, люди говорили давно. Эстетический род познания в истории человечества возник задолго до того, как появилась специальная, особенная наука, изучающая этот тип познания.

Отдельные мысли об эстетических предметах и явлениях мы можем обнаружить уже у древних восточных народов. Древнекитайские философы, например, много говорили о музыке и о значении музыки в жизни народа. Немало глубоких идей эстетического характера было высказано индусскими философами и т. д. Но прямые истоки нашей науки эстетики — как и многих других наук — следует искать в Древней Греции. Оттуда многое пошло. Маркс называл мир Древней Греции детством человеческого общества[2]. Там, в Греции, истоки европейского мира, европейской цивилизации и наук. Там мы находим и первые сильные идеи и прямые открытия, касающиеся эстетических знаний.

Эстетика в Греции существовала и развивалась в недрах философии, эстетические знания возникали и вырабатывались в неразрывном единстве с другими знаниями о мире. Не удивительно, что именно философы и были первыми эстетиками в Греции.

Эта традиция сохранится надолго. Крупнейшими эстетиками были, например, великие немецкие философы Кант и Гегель. Но не только философы двигали эстетическую мысль вперед. Свой

[1] Цит. по кн.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960, с. 308.
[2] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

вклад в ее развитие внесли и многие замечательные художники, музыканты, писатели. История эстетики знает немало блестящих имен. Но мы не будем останавливаться на ней специально — этой особой, крайне важной теме посвящено достаточное количество трудов. Нам сейчас важно подчеркнуть другое.

История эстетической науки — не музейная, а живая история. Многое из того, что было открыто лучшими умами по части эстетических знаний, не потеряло своего значения и по сию пору. Истинная мудрость не знает старости. Это относится и к мудрости самих людей и тем более — к мудрости их творений. Чтобы убедиться в этом и убедить читателя, я и хочу разобрать несколько классических памятников эстетической мысли с точки зрения их современного звучания и значения. Такой разбор должен будет показать, как человеческая мысль с давних времен искала ответы на вечные вопросы и загадки, которые ставило перед людьми искусство, и как и сами эти вопросы, и ответы на них подчас живы, глубоко интересны и значительны для нас, людей второй половины XX в. Я намеренно беру разные по характеру и по времени примеры — от начала науки эстетики до самого близкого прошлого. Эта разнохарактерность и разновременность примеров придаст им, надеюсь, большую степень убедительности.

Обратимся к древнейшему памятнику эстетической мысли, к «Поэтике» Аристотеля. Это произведение создано в III в. до н. э., а между тем оно до сих пор переиздается, его читают, о нем говорят и даже спорят. Чем же близка нам эта книга? На какие наши живые вопросы она помогает ответить?

Еще Гете сказал об Аристотеле: «Невозможно представить себе, как глубоко видел этот человек»[1]. Наши современники, внимательно читающие произведения Аристотеля, могли бы с полным правом повторить эти слова. В своих трудах — и особенно в «Поэтике» — Аристотель коснулся многих самых существенных вопросов поэзии и искусства и глубоко осветил их. В работе «Мелодика русского стиха» известный советский филолог Б. М. Эйхенбаум ссылается, например, на почерпнутое из аристотелевской «Поэтики» суждение о ямбе, и, хотя оно относится к другой эпохе и даже к другой системе стихосложения, ученый считает возможным присоединиться к точке зрения Аристотеля. На Аристотеля ссылаются современные исследователи и тогда, когда пишут о сюжете и фабуле, и тогда, когда размышляют о значении метафорического языка, и т. д.

Не буду, однако, касаться всех вопросов, так или иначе затронутых Аристотелем в его «Поэтике» и имеющих для нас живое звучание. Остановлюсь только на одном.

Существовала во времена Аристотеля, и теперь еще существует, одна загадка нашего восприятия искусства, которую

[1] Цит. по кн.: А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 92. (Из письма Гете Цельтеру от 23 марта 1827 г.)

совсем не так просто разрешить. Вот к чему она сводится. Мы идем в театр (или в кино) на спектакль (или фильм) с грустным или прямо трагическим содержанием. По ходу спектакля (фильма) герой, которого мы за его человеческие качества успели полюбить, погибает. Однако, несмотря на это, несмотря на смерть героя, спектакль доставляет нам особого рода наслаждение. Не то что мы веселимся во время спектакля (или фильма) или сразу же после него — это было бы ненормально,— но наши переживания носят положительный характер, они не мешают, а помогают нам жить, работать, думать. Мы даже готовы не один, а несколько раз посмотреть один и тот же спектакль или фильм трагического содержания. Так бывало со зрителями «Чапаева» братьев Васильевых или со зрителями «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, как и со зрителями многих других замечательных произведений трагического звучания. Но как это могло случиться? Почему, когда на сцене умирает хороший человек, мы испытываем не только горе, но и какое-то другое, положительного свойства, чувство (ведь если бы было не так, никто бы не заставил нас в другой раз идти на представление того же трагического спектакля)? Ведь в реальной жизни, при сходной ситуации, т. е. когда мы становимся свидетелями смерти хорошего или близкого нам человека, мы страдаем и никакого положительного, в том числе и эстетического чувства не испытываем. В чем же причина того весьма существенного различия, которое существует между воздействием на человека трагического в жизни и трагического в искусстве?

Вопрос этот приобретает еще большую остроту, если вспомнить, что род эстетического наслаждения доставляет нам трагическое и грустное не только в искусстве театра или кино, но и в литературе (в частности, в лирических жанрах), в искусстве музыки и т. д. Грустная музыка — почти все русские народные песни, например,— доставляет нам порой несравненно большее наслаждение, нежели песни веселые. Еще неизвестно, какая песня вызовет у нас более «оптимистическое» настроение: грустная ли «Во поле березынька стояла...» или бодрая «Помирать нам рановато: есть у нас еще дома дела»?

Словом, вопросов в связи с темой трагического возникает множество. И такие вопросы одинаково живые и для нас, и для тех, кто жил задолго до нас, скажем,— в Древней Греции. Ведь там люди тоже знали, что такое трагедия в театре и что есть трагическое в жизни, и знали, что это далеко не одно и то же по своим результатам. И именно потому, что вопросы возникали и в те времена для многих людей и были живыми вопросами, крупнейшие мыслители Древней Греции тоже задумывались над ними и искали на них ответ. Среди других искал и Аристотель.

Ответ на проблему трагического и его восприятие человеком Аристотель видел в слове-понятии «катарсис», т. е. очищение. В своей «Поэтике» он писал: «...трагедия есть подражание дей-

ствию важному и законченному... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»[1].

«Очищение путем сострадания и страха» — это и есть «катарсис», который, по Аристотелю, всегда сопутствует восприятию человеком трагического в искусстве. Термин «катарсис» появился у греков еще до Аристотеля. Но больше всего именно через Аристотеля и благодаря ему он дошел до нашего времени, причем в непосредственной связи с трагедией и трагическим. Как же понимать слово «катарсис»? Ведь Аристотель не столько объяснил нам, что это такое, сколько дал явлению название. Но мы по опыту знаем, что дать имя вещи или явлению тоже много значит. Таким образом часто удается приоткрыть что-то важное и определяющее в вещи или явлении. Слово «катарсис», которое стало у Аристотеля ключевым для объяснения трагедии, хотя и не сказало нам всего до конца, но послужило верным указанием для размышления, направило по прямому следу пытливую человеческую мысль. Оно само собой уже подсказывало истину, каждому отчасти по-своему, но в то же время сходно, в одном, едином направлении. И здесь бесспорная заслуга Аристотеля, этим мы обязаны ему и его «Поэтике».

Трагедия в искусстве уводит нас от личного, исключительного страдания и приобщает нас ко всеобщему. Приобщение к общему, всечеловеческому страданию и есть сострадание (страдание вместе с другими). Но страдание вместе, сострадание есть уже не только боль, но и человеческая высота, радость: освободив от личного и исключительного, сострадание возвышает нас. Таков психологический путь воздействия на человека трагического в искусстве. В искусстве вообще — а не только в трагедии.

Минуем годы и даже века и обратимся теперь к другому памятнику эстетической мысли, к другому великому мыслителю, который жил в Германии в XVIII в. Его имя — Лессинг. Его произведение, которое нас сейчас будет интересовать,— «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Как и «Поэтика» Аристотеля, «Лаокоон» Лессинга также богат живыми мыслями, также может подсказать нам много верного и интересного, относящегося к искусству.

Чернышевский писал, что «со времен Аристотеля никто не понимал сущность поэзии так верно и глубоко, как Лессинг»[2]. В своем эстетическом трактате Лессинг рассматривает одну из самых серьезных и трудных проблем эстетики: о границах между отдельными искусствами, о специфических средствах и возможностях каждого искусства. При этом он берет два наиболее распространенных вида искусства: живопись (включая сюда и

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 56.
[2] Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения. М., 1974, с. 357.

скульптуру) и словесное искусство. Сравнивая между собой язык живописи и язык поэзии, сравнивая возможности обоих искусств, Лессинг приходит к чрезвычайно важным выводам.

Проследим, однако, за ходом его рассуждений. Еще древнегреческий поэт Симонид, сравнивая поэзию с живописью, назвал поэзию «говорящей живописью», а живопись — «немой поэзией». Такой взгляд, с небольшими изменениями, был до Лессинга господствующим. Эстетическая наука сближала эти два вида искусства, искала в них черты общности и не замечала в них различия. Между тем различие между ними для науки как раз и является наиболее важным и существенным. Его-то и рассматривает во всех подробностях Лессинг.

С точки зрения Лессинга, один и тот же предмет, сходное или даже одно и то же явление принципиально по-разному передается языком пластических искусств (скульптурой и живописью) и языком поэзии. В чем же заключается разница? Лессинг показывает это на примере различного воплощения мифического сюжета о Лаокооне. Троянский жрец Лаокоон, отличаясь мудростью, полон подозрений относительно деревянного коня, оставленного у ворот Трои греками (как потом оказалось, внутри коня были запрятаны лучшие греческие воины, которые и овладели Троей). Он предупреждает своих соотечественников о грозящей опасности, чем навлекает на себя гнев богини Минервы, покровительствующей грекам и не желающей простить жрецу его прозорливости. Она насылает на Лаокоона и его сыновей змей, которые набрасываются на них и умерщвляют. Этот сюжет был художественно обработан как художником-скульптором, так и поэтом (Вергилием). Обработан заметно непохоже. Подобное несходство зависит, по мнению Лессинга,— что доказывается и на многих других примерах,— не столько от индивидуальной манеры художников, сколько от специфики выбранного ими искусства.

Искусства пластические, скульптура и живопись, способны запечатлеть момент события, дать о нем представление, создать картину — и уже через нее, через запечатленный момент действительности, раскрыть человеческие характеры и выразить ту или иную мысль. Поэзия, напротив, неспособна запечатлевать то, что более или менее неподвижно. Слово не живописует непосредственно, а передает жизнь во времени, в изменениях, в действии. Предмет живописи — прежде всего тела. Предмет поэзии — действия. Лессинг пишет: «...остается незыблемым следующее положение: временна́я последовательность — область поэта, пространство — область живописца... Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые действительно необходимо увидеть разом, для того чтобы создать себе образ целого, думать, что таким путем можно дать читателю полный и живой образ описываемой вещи,— означает для поэта

вторжение в область живописца и ненужную растрату своего воображения»[1].

Поэт-писатель, по Лессингу, должен совершенно отказаться от изображения телесной красоты как таковой. Но он может показать красоту в движении или, еще лучше, опосредованно, через стороннее восприятие. Так — этот пример приводит сам Лессинг — красоту Елены наглядно и непосредственно способен передать только скульптор или живописец, поэт же, понимающий свои средства и особенные задачи, не будет к этому и стремиться. Так поступил, например, Гомер, нигде в «Илиаде» не изобразивший прямо красоту Елены. Но он внушает читателю живое представление о ее красоте, рассказав о том впечатлении, которое она производит на мудрых троянских старцев. Елена появляется на совете старейшин троянского народа, и, увидев ее, старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят,
Истинно вечным богиням она красотою подобна...

Эффект от этих слов не менее сильный, чем от картины живописца на ту же тему. Но иного характера, нежели у живописца. Гомер достиг сильного впечатления именно потому, что изображал красоту Елены не по чужим, а по собственным законам — по законам искусства слова.

Таковы в кратком изложении мысли Лессинга о различных возможностях живописи (скульптуры) и поэзии. Они интересны и сами по себе, теоретически, но не менее важны также и практически. Подобно «Поэтике» Аристотеля, подобно другим выдающимся произведениям эстетической мысли, книга Лессинга сохранила живой интерес, она живет во времени, оказывается обращенной не только в настоящее, в современность, но и в будущее.

Когда Л. Толстой только еще задумывался о литературном творчестве, он сделал такую запись в своем дневнике: «Попробую набросать портрет Кноринга. Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. ...Кноринг — человек высокий, хорошо сложенный, но без прелести. Я признаю в сложении такое же, ежели не больше выражения, чем в лице: есть люди приятно и неприятно сложенные. Лицо, широкое, с выдавшимися скулами, имеющее на себе какую-то мягкость, то, что в лошадях называется «мясистая голова»...»[2].

Легко заметить, что проблема, которая занимала будущего великого писателя, была той же самой, какая занимала в свое

[1] Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 210.

[2] Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965, т. 19, с. 69. (Запись от 4 июля 1851 г.)

время и Лессинга. И пути ее решения были сходными. Причем совсем не обязательно, чтобы Толстой, в то время когда делал эту запись, был знаком с произведениями Лессинга (был или не был знаком — мы точно не знаем). Тут важно не прямое влияние Лессинга на Толстого, а то, что мысль Толстого, жившего столетием позже, чем Лессинг, шла в том же направлении, что и мысль Лессинга. Это лучше всего другого подтверждает жизненность идей Лессинга, их не временный, а всеобщий характер.

Кстати, когда Толстой стал писателем, он не раз обращался к той же проблеме. Герой его романа «Анна Каренина» Левин в споре с Песцовым по поводу музыки Вагнера доказывал, что «ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства, что также ошибается поэзия, когда описывает черты лица, что должна делать живопись» (ч. VII, гл. 5).

Сам Толстой, на практике, создавал портреты своих героев как раз в духе понятых им эстетических законов — в духе тех законов, которые раньше других обнаружил и обосновал Лессинг. Толстой не дает подробного «разового» описания внешности своих героев. Вместо этого он дает чаще всего портрет, основанный на одной характерной черте, но зато портрет в движении, в развитии. Толстовский портрет носит не статический, а динамический характер. «Массивная фигура» Пьера — его характерная внешняя примета — в процессе нашего знакомства с героем представляется то добродушной, то величественной, то исполненной гнева (в сцене разрыва с Элен). Сухое красивое лицо князя Андрея выглядит то скучающим, то улыбчивым (при виде Пьера), то возбужденным, то растроганно-нежным (с Наташей) и т. д. Не только ищущая теоретическая мысль Толстого, но и его художественная практика подтверждают справедливость и жизненность тех идей, которые высказал Лессинг относительно специфических возможностей искусства слова.

Эти идеи по-своему могут служить и нам. Как говорил Лессинг, самое важное заключается «в правильном применении эстетических начал к частным случаям». Именно в применении к частным случаям идеи Лессинга и оказываются для нас особенно жизненными и актуальными. Таких «случаев» может быть множество, я приведу здесь только один — в качестве примера.

Сейчас мы часто становимся свидетелями экранизации литературных произведений, переводя их с языка литературы на язык кино. В связи с этим, естественно, возникает немало вопросов и проблем, имеющих прямое отношение к основным законам эстетики. В частности, такая проблема: может ли быть перевод с языка литературы на язык кино вполне адекватным, точным и, главное — должен ли он стремиться к точности? Должен ли, к примеру, Квазимодо в кинофильме по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери» быть в такой же степени уродливым,

в какой он выведен в тексте произведения? Это практически существенный вопрос, и от его решения может даже зависеть удача или неудача экранизации в целом. Само собой разумеется, что решать такой вопрос можно и должно лишь с учетом внутренних закономерностей различных видов искусств — в данном случае литературы и кино.

Искусство кино при его возникновении называли «движущейся живописью». В известном смысле оно таковым и осталось, даже в современном, звуковом своем варианте. Но это значит, что кино должно подчиняться иным законам, нежели литература, и эти законы в чем-то близки к законам живописи. Выходит, что в нашем случае знание тех законов, которые открыл в «Лаокооне» Лессинг, может нам быть в высшей степени полезным.

У Лессинга в «Лаокооне» есть интересное наблюдение: «Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то по крайней мере не противную наружность»[1].

В случае с изображением Квазимодо в романе «Собор Парижской богоматери» происходит как раз подобное — хотя и частично подобное. В отличие от примера, приведенного Лессингом, Гюго дает изображение внешности Квазимодо, особо подчеркивая его уродство, но и в этом случае действуют те закономерности, которые описаны Лессингом: герой «привлекает наше расположение», «благородные черты его характера» заставляют нас, несмотря на авторские напоминания, почти забыть о его уродстве.

А что будет, если в кино Квазимодо будет показан прямым уродом, если зритель, увидя его, испытает, хотя бы при первом с ним знакомстве, отвращение? Будет ли это соответствовать тексту Гюго или произойдет вопреки ему? Ведь в кино, по законам живописи, мы представим себе уродливого Квазимодо непосредственно, живо и ощутимо, но это-то и окажется в явном противоречии с тем впечатлением, которое выносит читатель из романа Гюго, где тот же Квазимодо — в силу законов словесного искусства — представляется уродом отнюдь не непосредственно, а, так сказать, условно, в некотором смысле формально.

Интересно, что один из лучших исполнителей роли Квазимодо англо-американский киноактер Чарлз Лотон отличался исключительным обаянием. Играя Квазимодо, он играл урода, но не переставал быть обаятельным человеком-актером. Это

[1] Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, с. 97.

и помогло ему удачно справиться с ролью, сыграть ее в глубоком соответствии с литературным первоисточником.

Получается так, что прямой перевод с языка литературы на язык кино легко может оказаться неверным переводом — и наоборот. И замечательно, что разобраться в этом нам помог Лессинг и его произведение, увидевшее свет более чем два века тому назад.

Остановимся теперь еще на одном чрезвычайно важном для нас произведении эстетической мысли. Это статья В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

Статья написана в 1908 г. по конкретному поводу, в связи с восьмидесятилетием Толстого, естественно, что она касается прежде всего характеристики Толстого и его творчества. Но при этом ленинские мысли о Толстом выходят за пределы только конкретного анализа и приобретают общеметодологическое и общеэстетическое значение. В чем же именно заключается такое общетеоретическое значение статьи Ленина? Не буду говорить о статье в целом, касаться проблемы во всем ее объеме (это заняло бы слишком много места), — остановлюсь лишь на двух вопросах большой важности.

Статья Ленина называется «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Уже из самого названия вытекает одна из ключевых мыслей Ленина: Толстой в своем творчестве отразил великое явление жизни, именуемое русской революцией, отразил все те внутренние и внешние исторические и социальные процессы, которые привели к революции и составили ее содержание. Но как это могло быть? Нет ли здесь противоречия? Ведь известно, что по своим убеждениям Толстой не был революционером. Более того, в своих прямых высказываниях — даже позднего времени, даже после случившегося с ним кризиса и перехода на позиции защитника крестьянских интересов — он выступал против всякого рода насилия вообще и против революционного насилия в частности. Может ли после этого Толстой называться «зеркалом революции»? Всем содержанием своей статьи Ленин убедительно показывает, что может. «И если перед нами, — пишет Ленин, — действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[1].

Что это значит? Какие важные выводы из этого следуют? Как и все истинно великие мыслители, Ленин не только высказывает важную мысль, но и направляет нашу собственную мысль, заставляет нас, читателей, самих мыслить. Почему великий художник, живший и писавший в России в революционную эпоху, должен был отразить хотя бы некоторые из существенных сторон?

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

Дело в том, что всякого великого художника более всего отличает органическая потребность изображать в своих произведениях правду жизни. Часто он показывает эту правду несмотря на личные симпатии и антипатии, порой даже вопреки своим пристрастиям. Один большой русский писатель (Тургенев) сказал однажды, что, создавая свои произведения, он испытывал высшее наслаждение, когда шел против самого себя, против собственных убеждений во имя правды. Это истинно писательское, художническое чувство. Толстому оно было в высшей степени свойственно — и в начале его творческого пути, и в пору его зрелости, и в последние годы его жизни.

Но что составляло главную правду русской жизни в ту эпоху, в которую жил и творил Толстой? Обнажившаяся до предела ложь государственного устройства, враждебность отношений между крестьянином и помещиком, все большее разорение и нищета крестьянства — вот что составляло ту существенную правду социальной действительности, которую видел и отразил Толстой и которая в совокупности своей и определяла то революционное брожение и тот революционный взрыв, который носит имя первой русской революции. Толстой стал «зеркалом русской революции» не потому, что он ей безоговорочно сочувствовал, а потому, что он был истинно великим, а значит, и истинно правдивым художником. Таков вывод, который естественно вытекает из рассматриваемого нами положения Ленина.

Общетеоретическое значение этого вывода огромно. В общем своем виде он применим в той или иной степени к разным эпохам и к разным художникам. Тут очень важен принципиальный подход к проблеме, который продемонстрировал Ленин. Очевидно, что личные взгляды художника, те взгляды, которые он прямо декларирует, и его художественное мировоззрение — далеко не одно и то же. Второе понятие и шире, и глубже, и несравненно важнее для нас, нежели первое. Оно важнее, потому что в нем выражается объективный смысл деятельности художника, то в нем, что существует для нас, его читателей, в первую очередь. В конечном счете мировоззрение художника — это то, что определяется одновременно и личностью художника (большой художник, ищущий правды), и свойствами и содержанием той жизни, в которую он живет и которую отражает.

Сам угол зрения, который характеризует взгляд Ленина на явления искусства, помогает нам понять многие факты из области искусства и подлинное значение этих фактов. И помогает избежать серьезных ошибок в оценке тех или иных художников.

Так, будучи христианином по личным убеждениям, Достоевский в «Братьях Карамазовых», устами Ивана Карамазова, высказал богоборческие идеи огромной силы. Несогласный с революционерами, объективным смыслом изображенных им картин русской жизни, он показал в конечном счете глубокую оправданность революционного движения и тесную связь революционных идей с действительностью. Несмотря на охранительный характер некоторых своих прямых высказываний, Достоевский, подобно Толстому, в своих произведениях обличал неправду господствующих социальных отношений, антигуманизм существующей социальной системы, ложь суда и проч. Тем самым, опять-таки подобно Толстому, он тоже являлся, хотя бы до некоторой степени, «зеркалом русской революции». Не по личному влечению являлся, а объективно, как большой, правдивый художник. Недаром Ленин в своей программе, увековечивая великих людей прошлого, рядом с именами известных революционеров назвал также имена Толстого и Достоевского.

Примером того же значения может служить и Тургенев. Известно, что по своим политическим взглядам он был «постепеновцем». Это, однако, не помешало ему возвеличить тип революционера в высоком и трагическом образе Базарова, как не помешало с явной симпатией изобразить революционеров-народников в романе «Новь». Замечательно, что сразу же после его смерти революционерами была напечатана прокламация, в которой говорилось, что Тургенев, хотя и далекий революционерам по своим взглядам, сочувствовал им «сердечным смыслом своих произведений».

В своей статье о Толстом Ленин касается и еще одного важного в общетеоретическом смысле вопроса. Говоря о воззрениях Толстого, он видит в них отражение взглядов мужика, крестьянина, выражение «тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»[1]. Но как такое могло случиться: граф Толстой — защитник крестьянских интересов, «зеркало русской революции» именно как крестьянской революции?

Когда речь идет о классовой сущности того или иного художника и его творчества, нас должна интересовать не анкетная его характеристика, а та точка зрения, с которой он в силу объективных обстоятельств смотрит на вещи, на мир, на людей. В подобной точке зрения и в объективном ее характере все дело. В искусстве это является определяющим. Определяющим то, что называется в марксистско-ленинской эстетике «классовостью» искусства. Понятие «классовость» — одно из ключевых и самых существенных для искусства, но оно не должно пониматься нами плоско и прямолинейно. Разве можно Некрасова назвать дворянским поэтом только потому, что он был дворянином по рождению? Разве был Гоголь дворянским писателем? и пр., и т. п. Тут явно все обстоит сложнее, тут требуется глубокое и весьма обстоятельное рассмотрение мировоззрения художника.

Все это, разумеется, выходит за рамки непосредственного содержания статьи Ленина о Толстом. Но прямо вытекает из ее

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.

2 Заказ 4015

Кемеровская областная библиотека работников просвещения
Основной фонд
327050

положений, относится к тем ценнейшим урокам, которые заключены как в этой, так и в других статьях Ленина.

Приведенные мною примеры современного и живого значения и интереса, которые имеют памятники мировой эстетической мысли,— именно примеры. Их можно было бы бесконечно умножить. Но и их достаточно, чтобы сделать важные выводы. Наш интерес к истории науки эстетики не должен быть сухо академическим, он должен быть живым и обогащать нас культурно. Но культура — в частности, и эстетическая культура — это то, что создается не сразу, не в короткий срок, а веками. Она включает в себя все то ценное, что открыто было лучшими умами человечества. Культура, эстетическая культура в том числе,— это история, которая стала и нашей современностью, вся богатейшая история человеческой мысли, которая живет в нас как наше собственное духовное богатство.

ГЛАВА II.

КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

Что означают слова «категории эстетики»? Что такое вообще категории той или иной науки? Всякая наука, будучи родом знания, имеет дело с различными понятиями. Они могут быть общими для всех наук или особенными, специфическими именно для данной науки. Основные понятия, на которых строится наука, через которые выражается особенное ее содержание, особенные ее связи с жизнью, и называются категориями науки. Для физики это — масса, энергия, движение, давление и т. д. Для науки о нравственности, которая называется этика,— добро и зло, честь и бесчестье, долг, совесть и т. д. Для философии — истина, свобода и необходимость, природа и человек и пр., и т. п. Есть свои особенные категории и в эстетике. Их много; назову лишь самые главные, на которых мы теперь и остановимся. Это прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое.

* * *

У философа Платона есть диалог «Федр», заканчивающийся молитвой, которую придумал для себя Сократ и которую он сам и читает: «Любезный Пан и прочие здешние боги! Дайте мне стать прекрасным в моем внутреннем мире, все же, что я имею извне, да будет дружественно тому, что у меня внутри»[1].

Это в своем роде замечательные слова, и их основной темой и содержанием является прекрасное. Прекрасное принадлежит к разряду высших человеческих ценностей. К нему стремится не один Сократ или Платон, но всякий истинный человек, в прекрасном для него самая высокая радость, о нем он мечтает. Стремление к прекрасному — одно из самых характерных именно человеческих стремлений. Чувство прекрасного лежит в самых основах человека — и не удивительно, что оно породило необходимость в целой специальной отрасли знания, называемой эстетикой.

Категория прекрасного — не только одна из главных, но и одна из исходных и определяющих в эстетике. С ее осознания, с вопроса о том, что такое прекрасное, в чем его сила и его тай-

[1] Платон. Соч. в 3-х т. М., 1970, т. 2, с. 222.

на, началась сама наука эстетика. Нет ни одной эстетической теории, которая в большей или меньшей степени не трактовала бы о прекрасном. Это одинаково относится и к эстетическим учениям прошлого, и к современным учениям.

Однако в отдельных трактовках понятия прекрасного не так уж часто встречается согласие. История эстетических учений наглядно свидетельствует об этом. Аристотель, например, писал в «Антириториках», что прекрасно все справедливое. Немецкий историк искусства Винкельман видел прекрасное в «многообразии единого». Шиллер предлагал заменить слово «прекрасное» словом «истина» «в ее совершеннейшем смысле».

То, что в определении прекрасного существуют заметные «разночтения», не может быть случайным. Нам куда легче приводить примеры прекрасного, чем дать точное его определение. Когда мы видим восход или заход солнца в ясную погоду, или звездное южное небо, или далекий морской простор, у нас нет сомнения, что это прекрасно. Для нас безусловно прекрасны и высокожертвенный человеческий поступок, и подвижническая жизнь человека, и преданность человека высоким нравственным идеалам. В общем мы хорошо знаем и понимаем, что такое прекрасное. И тем не менее мы затруднямся в его определении. Точнее: мы затрудняемся в определении прекрасного в строгих, логических понятиях.

Но, может быть, такое строгое законченное определение совсем и не обязательно для прекрасного? Ведь на свете есть немало вещей, которые реально существуют и играют важную роль в жизни человека, но при этом не поддаются определению с помощью однозначных логических понятий. Например, любовь. Правда, все мы знаем, что время от времени делаются попытки и для определения любви. Но признаемся, что все такие попытки в лучшем случае выглядят забавными.

У Михаила Булгакова в «Театральном романе» есть такая сцена. Один из героев романа, режиссер, спрашивает актера: «— А вы подумали о том, что такое пламенная любовь?— В ответ Патрикеев что-то просипел со сцены, но что именно — разобрать было невозможно.— Пламенная любовь,— продолжал Иван Васильевич,— выражается в том, что мужчина на все готов для любимой...»

Сцена эта явно комическая. Булгаков добродушно посмеивается над своими героями — посмеивается он, в частности, и над тем, как определяется героем любовь. Определение любви в этой сцене носит отчасти пародийный характер. Но, по сути, ведь всякое с претензией на научную строгость, заключенное в законченную формулу определение любви легко становится похожим на пародию.

А между тем любовь существует, как говорится, вполне объективно, она очень многое значит для человека, и человек достаточно хорошо представляет, что это такое, знает по себе и по

своим знакомым все возможные признаки и приметы любви. Было бы ошибкой сказать, что мы не знаем, что такое любовь,— мы просто не можем дать ей строгое определение.

То же самое происходит и с прекрасным. Видимо, и прекрасное тоже можно и нужно отнести к таким явлениям, которые познаются не рационально и не логически — во всяком случае не только рационально и не только логически. Кстати, между прекрасным и любовью есть не только сходство в некоторых отношениях, но и внутренняя связь. Уже давно замечено, что только душе, способной к любви, открыто полное наслаждение прекрасным. Как сказал один русский эстетик прошлого века, С. П. Шевырев, «прекрасное мы прежде всего любим — и без любви к нему нет полного им наслаждения». Очень близкую мысль высказал и Вагнер: «Только любовь позволяет ощутить красоту, только красота создает искусство».

Прекрасному трудно (если вообще возможно) дать законченное и адекватное определение, но его можно характеризовать описательно — наука допускает такую характеристику,— можно дать достаточно полное представление о нем, выявляя его характерные признаки. К чему же конкретно они сводятся?

Прежде всего, эмоции, которые вызывает прекрасное, всегда носят положительный характер. Прекрасное чаще всего приятно, оно вызывает светлые чувства. Прекрасное доставляет человеку высокое наслаждение. Существует понятие «эстетическое наслаждение»: это и есть прежде всего особенное наслаждение, которое испытывает человек под влиянием прекрасного.

Мы видим красивый пейзаж — и на душе у нас умиротворение и радость. Чувство особенной, высокой радости мы испытываем и тогда, когда видим прекрасное произведение живописи или скульптуры, прекрасный спектакль или кинофильм, читаем прекрасное произведение словесного искусства. Радость оказывается человеческим спутником прекрасного. При этом, разумеется, не следует понимать ее поверхностно, в обиходном смысле. Мы недаром каждый раз говорили о высокой радости. В каждом конкретном случае наши чувства при восприятии прекрасного могут быть достаточно сложными, но это всегда такие чувства, которые несут в себе положительное начало.

Один из самых прекрасных литературных героев в мировой литературе — Дон Кихот. Характеризуя его, Достоевский говорил о нем, как о «прекрасном, не знающем себе цены». Мы часто вспоминаем Дон Кихота и думаем о нем не только с удовольствием, но и немножко с чувством грусти. Так же с чувством грусти мы думаем и о прекрасном человеке, герое самого Достоевского, князе Льве Мышкине. Наша грусть при мысли о них вызвана не ими самими, а тем, что прекрасное в них не может быть вполне оценено и реализовано в плохо устроенном мире. Но сами они от этого не становятся ниже в наших глазах, даже напротив. И оттого наша грусть о них — очень человеческая и

светлая грусть. Это грусть, которая радует и возвышает. Прекрасное всегда и при всех условиях возвышает нас — возвышает самим фактом приобщения к совершенству.

Важным признаком прекрасного является его целостность. Прекрасное нам нравится не частями, а цельно. И его восприятие тоже очень цельно и потому особенно действенно. И воспринимая прекрасное в человеке, мы воспринимаем его не только глазами, не только слухом, но и разумом, и всем своим существом. В восприятии прекрасного всегда есть полнота чувств и мысли — вот почему оценка прекрасным есть самая полная и высшая оценка.

Существенным качеством восприятия прекрасного можно назвать также его чистоту и непосредственность. Наше чувство прекрасного очищено от всего постороннего, оно максимально бескорыстно. В мысли Канта о том, что природа прекрасного тесно связана с человеческой незаинтересованностью, есть своя правда. Никакой плод не покажется нам прекрасным, если мы голодны и исполнены желания воспользоваться этим плодом для утоления голода. Владелец картинной галереи может получать наслаждение от картин, которые имеются в его галерее, но это наслаждение совсем не обязательно будет наслаждением прекрасным, ибо его источник может быть не бескорыстным. В таком случае возникает вопрос: доставили бы ему наслаждение те же картины, если бы они принадлежали другому владельцу? Еще один пример того же значения. Когда герой пьесы Чехова «Вишневый сад» Лопахин приказал рубить сад, чтобы извлечь из него максимальную пользу, он не видел и не мог видеть красоту вишневого сада. Прекрасным он был для практически беспомощных Раевской и Гаева; символом всего высокого и прекрасного он был и остался для бескорыстных и молодых, думающих о всеобщем благе Пети Трофимова и Ани.

Говоря о сопутствующей оценке прекрасного — о незаинтересованности и бескорыстии, Кант отметил очень важную сторону эстетического восприятия. Однако его мысль о прекрасном не была столь безусловной и бесспорной, если иметь в виду не только сам момент восприятия прекрасного, не только его механизм, но и конечный смысл и значение.

Воспринимая прекрасное, мы не думаем о полезном, но из этого вовсе не следует, что прекрасное вообще бесполезно. Оно полезно, но не в прямом, тем более не в поверхностном, а в самом глубоком смысле. Эстетическое наслаждение, наслаждение прекрасным не исключает, а предполагает соображение о пользе, но только не личной, не исключительной, а пользе общественной, пользе рода. То, что прекрасное и наслаждение прекрасным в конечном счете приносит пользу, и объясняет нашу, человеческую и общественную, заинтересованность в прекрасном и в воспитании чувства прекрасного.

В чем же именно заключается польза прекрасного? Она достаточно разнообразна и разнохарактерна. Шиллер, например, видел в живом и чистом чувстве красоты источник благотворнейшего влияния на моральную жизнь человека. Не то же ли имел в виду Сократ, когда отождествлял прекрасное с добрым? Как бы то ни было, нет сомнения в том, что прекрасное в жизни и искусстве в нравственном смысле способно приносить добрые плоды.

Недаром русские писатели, так дорожившие моральными основами жизни и искусства, много писали в связи с этим о значении прекрасного. Прекрасное спасет мир — провозглашали русские писатели. Писатель В. Ф. Одоевский, который много думал и писал о прекрасном, о поэтическом начале в жизни (для него это было, по сути своей, одно и то же), видел в чувстве прекрасного и поэтического лучший показатель нравственного уровня каждого отдельного человека и общества. Кажущееся бесполезным в жизни человека для него было высшим выражением собственно человеческого в человеке и в конечном счете в высшем смысле полезным. Человек, писал он в «Русских ночах», «никак не может отделаться от поэзии; она, как один из необходимых элементов, входит в каждое действие человека, без чего жизнь этого действия была бы невозможна...».

В своем отношении к прекрасному порой едва ли не сближались писатели и мыслители разных направлений и убеждений. Философ-идеалист В. Соловьев писал в своей статье о Ф. И. Тютчеве: «Художественному чувству непосредственно открывается в форме ощутительной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления». А Салтыков-Щедрин, писатель иного, чем В. Соловьев, направления, так же, как и последний, объединял в своих понятиях добро, красоту и истину.

В превосходном очерке «Выпрямила» Глеб Успенский глубоко и незабываемо показывает общечеловеческий смысл и значение — практическое значение — прекрасного. Автор очерка вместе с героем, сельским учителем Тяпушкиным, задается вопросом: отчего так действует на многих людей знаменитая статуя древнегреческого скульптора Венера Милосская? Чем она так поражает человека? Почему оказывает на него столь сильное влияние, часто на всю жизнь, и при этом влияние самого положительного свойства? Задумавшись над тайной воздействия древнегреческой скульптуры, герой очерка (а вместе с ним и сам автор) вспоминает два случая из своей жизни, которые подействовали на него совершенно так же, как подействовала Венера Милосская в то время, когда он был в Лувре. Первый случай — деревенская картина, свидетелем которой стал Тяпушкин: деревенская баба ворошит сено, и вся ее фигура, «с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником на маковке, с этими граблями в руках, которыми она перебрасывала сухое сено

справа налево, была так легка, изящна, так «жила», а не работала, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело, и ее душа», что герой долго смотрит на нее и думает и чувствует при этом только одно: как хорошо!

Другой случай, другое воспоминание героя — «девушка строгого, почти монашеского типа», с печалью не о своем горе, которая была начертана на ее лице. В ней тоже была такая внутренняя гармония, такая духовная красота, что при виде ее герою опять-таки захотелось сказать: как хорошо! как славно!

Подобно встрече с великим явлением искусства — с Венерой Милосской, эти живые встречи, с красавицей крестьянкой и с девушкой-революционеркой, представляли собой явления одного и того же порядка. Это были встречи с истинно прекрасным. И их воздействие на героя было одинакового рода. И прекрасное в жизни, и прекрасное в искусстве помогает человеку жить, помогает выполнять с достоинством трудное дело жизни, ибо оно, прекрасное, выпрямляет его душу. Прекрасное являет перед человеком возможный человеческий идеал, показывает человека в высшем его выражении, показывает человека таким, каким мог бы стать каждый человек, если бы ничто ему не мешало. И значит, прекрасное вызывает естественное желание у того, кому оно открылось, помочь людям преодолеть то, что мешает быть человеком, отдать все силы борьбе за это. В конце очерка Тяпушкин приходит к важному выводу: «Вот, стало быть, и я, Тяпушкин, всею моею жизнью обреченный на то, чтобы не жить личною жизнью, а исчезнуть, пропасть в каком-то не моем, но трудном деле ближнего,— был глубоко рад, что великое художественное произведение укрепляет меня в моем тогдашнем желании идти в темную массу народа. Теперь, благодаря всему, чему великое художественное произведение научило меня, я знаю, что мне по моим силам и можно и должно «идти туда».

По глубокому убеждению Г. Успенского, прекрасное и в жизни, и в искусстве служит высоким целям: помогает человеку лучше построить свою жизнь и жизнь других людей. Таким образом, прекрасное оказывается полезным для человека и человечества в самом непосредственном и в самом высоком смысле этого слова. Русские писатели-демократы, подобно Г. Успенскому, сумели придать слову «полезное» применительно к прекрасному глубоко демократический и прямо революционный смысл.

Чувство прекрасного носит не просто человеческий, но общественный характер. Оно доступно и открыто главным образом общественному человеку. Робинзон на необитаемом острове едва ли был озабочен эстетическими проблемами: трудно предположить, чтобы он наслаждался красотой окружающего мира, и еще труднее — что он заботился о собственной красоте. Правда, задатки этого чувства могли быть и у человека доисторического, а своеобразные инстинкты прекрасного присущи даже, как считал Дарвин, некоторым животным. Но такие задатки и инстинкты представляют собой все-таки качественно иное явление, чем чувство прекрасного, свойственное общественному человеку, и к науке эстетике они прямого отношения не имеют.

Общественный характер категории прекрасного выявляется и в социальной и в классовой обусловленности идеала прекрасного. Об этом хорошо написал Чернышевский. В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» и в авторецензии на диссертацию он нарисовал три типа идеала женской красоты в зависимости от того, как ее «понимают различные классы народа». Для крестьянина красивая женщина должна иметь «свежий цвет лица и румянец во всю щеку» (признак здоровья, столь необходимого в условиях сельского быта), должна быть «крепка сложением», «довольно плотна» (то, что показывает ее пригодность к трудным крестьянским работам) и т. д. У светской красавицы, в соответствии с понятием праздного городского жителя и условиями такой праздной жизни, должны быть маленькие ручки и ножки, бледный цвет лица, выражение томности. Идеал женской красоты у образованного человека связан с его убеждением, что «истинная жизнь — жизнь ума и сердца». Образованный человек в женщине поэтому ценит «прекрасные выразительные глаза», в которых более всего отпечатывается жизнь ума и сердца[1].

Конечно, в действительности классовый характер понимания прекрасного может выражаться не столь определенно, может быть осложнен многими дополнительными причинами (особенностью характера человека, другими его индивидуальными чертами и проч.), может под влиянием этих причин приобретать самые непредвиденные особенности, но в общем, как внутренняя тенденция, классовая основа эстетического идеала все равно, так или иначе, даст себя знать.

Нужно только помнить, что классовый характер эстетического идеала определяется не обязательно прямым социальным положением или происхождением человека. Иногда он в большей степени обусловлен его классовыми воззрениями. К человеку-писателю, художнику подобное относится в первую очередь. Об этом мы уже говорили в связи со статьей Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Приведу несколько дополнительных примеров из того же Толстого.

В своих произведениях поздней поры, т. е. времени, когда он стал прямым защитником крестьянских интересов, Толстой, как и в раннем творчестве, изображал не только дурных и самых обыкновенных, средних людей, но и людей высоких, таких,

---

[1] Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения, с. 197—199.

в которых видел свой идеал прекрасного. Но в каком именно человеке он видел свой идеал? Кто из людей воплощал для позднего Толстого понятие прекрасного? В повести «Смерть Ивана Ильича», в которой так незабываемо сильно говорится о лжи господской жизни, есть герой, заставляющий читателя вспомнить не о лжи, а о правде, вспомнить о том, что есть прекрасного в человеке. Этот герой — мужик Герасим, который ухаживает за больным Иваном Ильичем. Он воплощает собою здоровье физическое и нравственное. Он не лжет ни словами, ни поступками и хорошо, незаметно хорошо выполняет свое жизненное, человеческое дело. Глядя на «сонное добродушное, скуластое» лицо Герасима, главный герой повести Иван Ильич открывает для себя как высокую и горькую истину, что вся жизнь его прошла впустую, что жизнь и он сам были не настоящими, были «не то». Герасим, мужик Герасим воплощает для Толстого, автора «Смерти Ивана Ильича», меру истинного, высокую человеческую красоту.

То же самое мы находим и в романе «Воскресенье». И здесь понятие прекрасного связано для Толстого прежде всего с миром крестьянства, с людьми трудовой жизни. В конце 2-й части романа герой его, Нехлюдов, оказывается в вагоне 3-го класса, среди простых рабочих людей: «Да, совсем новый, другой, новый мир»,— думал Нехлюдов, глядя на эти сухие, мускулистые члены, грубые домодельные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окруженным совсем новыми людьми с их серьезными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой и человеческой жизни.

«Вот он, le vrai grand monde»,— думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказанную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных с их ничтожными жалкими интересами.

И он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир».

Прекрасное поздний Толстой способен увидеть только в трудовом человеке. В этом и проявляется классовый характер эстетического идеала. Он зависит не от того, кем был по своему происхождению Лев Толстой, а от его социальной и нравственной позиции, от воззрений на жизнь и человека.

Способность чувствовать прекрасное — это не только свойство общественного человека, но и свойство свободного человека. Можно сказать, что чувство прекрасного в человеке — одно из проявлений его духовной (и не только духовной) свободы. Вместе с тем это и показатель его свободы.

Как легко было заметить и на основании уже сказанного, прекрасное существует одинаково и в искусстве и в жизни. И там, и здесь оно выполняет по существу одинаковую и важную социальную функцию. При этом, однако, имеются и известные отличия прекрасного в жизни и прекрасного в искусстве.

В жизни прекрасное может относиться только к самим вещам и явлениям: к вещам и явлениям, каковы они есть и какими нам представляются. Красота цветущей степи неразрывно связана с самой степью, она является нам как собственное ее качество, форма и содержание здесь едины, степь воспринимается нами и как прекрасная форма и одновременно как прекрасное содержание. То же относится и к другим прекрасным предметам в жизни: к прекрасному человеку, к прекрасному деянию человеческому или же к прекрасному явлению природы.

Иное дело прекрасное в искусстве. Здесь существует по крайней мере два различных вида прекрасного. Первый вид — это прекрасное самих предметов и явлений, воспроизводимых искусством. Именно в таком роде прекрасен Дон Кихот, пушкинская Татьяна или его же Маша Миронова, лермонтовский Максим Максимыч, толстовские Тушин или Наташа Ростова, многие герои Диккенса, Аполлон Бельведерский и почти все другие произведения древнегреческой скульптуры, воспроизводившей прекрасное в человеке. Существует, однако, и другой вид прекрасного в искусстве. Это прекрасное в изображении, прекрасное в художественном выполнении и воспроизведении. В таком случае сам предмет не обязательно должен быть прекрасным, он может быть даже безобразным, но его воспроизведение в искусстве оказывается столь правдивым и совершенным, что оно доставляет нам радость, совсем подобную той, которую доставляет само прекрасное. Таковы, например, образы помещиков в «Мертвых душах» Гоголя. И Собакевич, и Манилов, и Ноздрев, и Коробочка, и Плюшкин сами по себе люди так себе, они не только не хороши, но и определенно дурны, в некоторых отношениях они являются карикатурой на человечество, но при всем том их образы, их изображение Гоголем в таком совершенстве выявляют и типы человеческие, и гоголевскую мысль, в них заключенную, что мы с полным на то основанием называем их прекрасными. Не их самих прекрасными, но то, что является предметом создания художника, — о б р а з ы.

В обиходе иногда путают прекрасное в самом предмете или явлении и прекрасное в изображении. Так часто бывает, например, в школе при изучении литературы. Ученики говорят: мне нравится Собакевич — но имеют при этом в виду образ Собакевича. Говорят: очень хорош Ноздрев — явно путая мастерство писателя в изображении героя и само содержание человеческой личности героя. Тут возможны и довольно забавные ошибки. Однажды с учениками 8-го класса, проходившими тему «Творчество Гоголя», я был на спектакле «Мертвые души» во МХАТе, который гастролировал в Ленинграде. Играли известные актеры. Ноздрева играл Ливанов. Всякий раз, когда Ноздрев-Ливанов появлялся на сцене, публика (в том числе, конечно, и мои ученики) приходила в совершеннейший восторг. Позднее мои ученики писали сочинение на тему «Помещики в «Мертвых душах».

Один из учеников в сочинении написал: «Единственным лучом света в «темном царстве» помещичьей России был Ноздрев...» Этот ученик очень смешно написал, в его голове забавно перепутались все понятия, но нужно признать, что зрителем он был хорошим и благодарным. Талант Ливанова он оценил хотя и особенным образом, но безусловно высоко.

Прекрасное в воспроизведении почти всегда неотделимо от правды воспроизведения. Но правда в искусстве может быть связана не только с умением и мастерством художника, но и с его мужеством. Правда в искусстве может быть обусловлена высокой нравственностью художника, сознательно поставленными им перед собою целями разоблачить ложное и утвердить истину. В таком случае правда изображения не только читателем или зрителем воспринимается как прекрасное, но она становится для самого художника высоким эстетическим идеалом.

Так это было, например, с Толстым. «Срывать все и всяческие маски», показывать не наружное, кажущееся в людях, вещах и явлениях, а их истинную сущность — вот к чему стремился Толстой и в ранних, и в поздних своих произведениях. И это было не просто его целью, но соответствовало его пониманию высокого и прекрасного в искусстве. Одно из своих произведений, очерк «Севастополь в мае», Толстой закончил знаменательными словами: «Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны. Ни Калугин с своей блестящей храбростью... ни Праскухин, человек так себе, ни Михайлов, с своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест, ребенок без твердых убеждений и правил, не герои этого рассказа... Герой его тот, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда».

И в науке эстетике, и в обиходе существует понятие, которое близко к понятию прекрасного, — это красивое, красота. Иногда обоими этими понятиями пользуются как синонимами. Однако в строгом и точном смысле они хотя и близки, но не тождественны. Когда герой Достоевского утверждал, что «красота спасет мир», он явно имел в виду то, что в науке называется прекрасным.

Красивое — это нечто видимое нами или слышимое. Прекрасное — еще и созерцаемое, воспринимаемое непосредственно и чувствами, и сознанием. Красивыми могут быть лицо или тело человека, живописная картина или голос певицы (т. е. то, что может быть воспринято одними чувствами). Но произведения словесности не красивы, а прекрасны. И о человеке в целом, подразумевая и духовную красоту, чаще всего говорят не красивый, а прекрасный.

Очень часто слово «прекрасное» выражает высшую степень видимой красоты, абсолютную степень. При этом в прекрасном

больше, чем в красивом, присутствует элемент духовного и этического. Прекрасное — не только высокая мера красоты, но и в глубоком своем значении высокая мера духовного и доброго. Таким образом, понятие прекрасного оказывается также шире понятия красивого. Оно может включать в себя понятие красивого, но не ограничивается им. Оно в большей степени, чем понятие красивого, предполагает высокую общественную значимость, общественную пользу. Александр Блок писал Станиславскому: «Вижу в вас художника, которому мало только красоты и только пользы, которому необходимо покрывающее и исчерпывающее то и другое — прекрасное»[1].

И прекрасное, и красота — это понятия, имеющие одновременно и объективный, и субъективный смысл. В объективном характере прекрасного и красивого убеждает нас тот факт, что некоторые предметы и явления (зрелище восходящего солнца, высоких гор, зеленого луга, некоторые музыкальные мелодии и т. д.) представляются красивыми не одному человеку, а многим — иногда даже практически всем людям. Субъективный же, относительный характер прекрасного связан с неповторимостью, индивидуальностью воспринимающих чувств и сознания. Предмет красив не только сам по себе, но и потому еще, что таким кажется зрителю. Таким образом, понятие прекрасного носит не однолинейный, а объемный, диалектический характер. Оно обусловлено в равной степени и объектом, и субъектом восприятия. Слегка перефразируя слова поэта, можно сказать, что красота не только в любимом лице, но и в любящем взоре.

* * *

К понятию прекрасного в эстетике примыкает понятие возвышенного. Между ними есть нечто общее, но имеются и важные различия. Общее заключается в положительных эмоциях, которые связаны и с прекрасным, и с возвышенным. Но при этом содержание эмоций (не общий характер, а именно содержание) в некоторых отношениях оказывается различным.

В «Эстетических отношениях искусства к действительности» Чернышевский так определял понятие возвышенного: «Возвышенным кажется человеку то, что гораздо больше предметов или гораздо сильнее явлений, с которыми сравнивается человеком»[2].

Такое определение в общем верное, но оно кажется сильно обедненным. В нем недостает, в частности, признания связи возвышенного с прекрасным. Возвышенное — это огромное, которое является вместе с тем и прекрасным. Связь с прекрасным — необходимый и характернейший признак возвышенного.

Храм Василия Блаженного в Москве, египетские пирамиды, заоблачные вершины Кавказа, необъятные морские просторы

[1] Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т. М.—Л., 1963, т. 8, с. 267.
[2] Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения, с. 171.

величественны и возвышенны именно потому, что они не только велики по размерам и превосходят все обычное, но и потому, что красивы, прекрасны. Огромное, плохо выстроенное здание, очевидно, не вызовет у нас представление о величественном или возвышенном.

Определяя возвышенное, первый создатель систематической эстетики Кант обращал внимание на то, что чувство возвышенного, будучи приятным и доставляя нам наслаждение, связано, однако, с чувством ужаса. Следует сделать оговорку, что так бывает только в некоторых случаях возвышенного, но далеко не всегда, далеко не обязательно. Вид бескрайней пустыни, например, действительно может заставить нас испытать род наслаждения, связанного с некоторого рода ужасом. Но собор Василия Блаженного никакого ужаса у нас не вызывает. Видимо, было бы правильным сказать, что чувство наслаждения, доставляемое нам возвышенным, иногда бывает связанным с дополнительными, не радостными эмоциями, чего никогда не бывает с чувством прекрасного.

Но во всех случаях возвышенное, подобно прекрасному, действует на нас чрезвычайно полезно в том смысле, что оно поднимает человека над всем мелким и суетным и приобщает к мыслям о вечном. Один известный советский писатель — К. Федин — хорошо сказал: коробок спичек полезнее для нас собора Василия Блаженного, но, когда мы думаем о России, мы вспоминаем Василия Блаженного, а не коробок спичек.

В искусстве возвышенное, пристрастие к возвышенному может быть приметой как стиля отдельного художника, так и целого направления. Так, особенный интерес к возвышенному наблюдается в романтическом искусстве. Романтические поэты, живописцы, композиторы думают и творят преимущественно в сфере возвышенного. Как сказал Жан-Поль Рихтер, романтические поэты живут «в веселых пространствах высокого». А художник иной, более близкой нам эпохи — но тоже романтик — Врубель видел задачу искусства в том, чтобы будить человеческую душу «от мелочей будничного величавыми образами».

Поэтом возвышенного был Тютчев. Приведу отрывок из его стихотворения «Там, где горы убегая...»:

...Там-то, бают, в стары годы,
По лазуревым ночам,
Фей вилися хороводы
Под водой и по водам;
Месяц слушал, волны пели,
И, навесясь с гор крутых,
Замки рыцарей глядели
С сладким ужасом на них...

Это стихотворение Тютчева не относится к числу особо известных, но и оно достаточно для него характерно. Мир, в нем изображенный, — очень тютчевский мир. Это мир незаурядного

и высокого. В нем Тютчеву легко и свободно как поэту. Тютчев и умеет, и любит творить правду необыкновенного и возвышенного.

Интересно, что поэзия Тютчева подтверждает слова Канта о возможности смешения в возвышенном приятного и страшного. В приведенных стихах пример такого смешения слова о «сладком ужасе». Это не традиционный оксюморон, не стилистическая фигура — здесь ощущается тот мир возвышенного, в котором наслаждение и ужас не обязательно противостоят друг другу, но часто родственны и неотделимы. Подобное часто встречается в стихах Тютчева. В его известном стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..», например, резко противоположные с точки зрения обыденного рассудка понятия «страшных песен» и «любимой повести» очень хорошо уживаются между собой:

...О, страшных песен сих не пой,
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

У Тютчева противоположные по своему словарному значению понятия близки не прямо, а соотносительно: по своей одинаковой принадлежности к сфере высокого. В этой сфере высокого и духовно-возвышенного и «страшное» может быть «любимым», ибо самые удивительные минуты для человека, самые пугающие и самые радостные, когда «мир души его» рвется из «смертной груди» и «жаждет слиться с беспредельным».

Мы уже говорили, что возвышенное и похоже на прекрасное, и в чем-то отличается от него. В отличие от прекрасного, возвышенное почти никогда не бывает смешным. Смешной может быть претензия на возвышенное, но не само возвышенное. Возвышенное всегда должно быть великим, прекрасное может быть и малым по своим размерам. Возвышенное — это чаще всего простое, прекрасное может быть нарядным и разукрашенным. Впрочем, и истинно прекрасное тяготеет к простоте. Простота — достоинство всего самого великого и прекрасного.

Отсутствие простоты является одним из характерных признаков ложновозвышенного. Ложновозвышенное — это то, что выявляет все претензии на высокое, не являясь им по своему содержанию. Одна из литературных разновидностей ложновозвышенного — всякого рода напыщенность в выражении, стиле, языке. Такая напыщенность часто встречается в претенциозной и дурной литературе, когда писатель с помощью напряженного красноречия и искусственных приемов пытается возвысить то, в чем нет истинного величия. Обыкновенно подобными стараниями писатель достигает только одного: предмет, им описываемый, становится не только не высоким, но и смешным. Немецкий философ Шопенгауэр писал об отсутствии простоты в стиле: «...каждый прекрасный и богатый мыслями ум будет всегда вы-

ражаться самым естественным, незамысловатым и простым образом, стараясь, насколько возможно, сообщить другим свои мысли... Наоборот, духовная нищета, запутанность, свинченность станет одеваться в изысканнейшие выражения и темнейшие речи, чтобы, таким образом, прикрыть тяжеловесными, напыщенными фразами маленькие, тщедушные, тощие или будничные мысли».

* * *

Важное место в науке эстетике занимает проблема трагического. Что такое трагическое? Как и другие эстетические категории, трагическое тоже определялось по-разному. Аристотель видел в нем переход человека от счастья к несчастью. Чернышевский называл трагическим ужасное в человеческой жизни. Оба этих определения имеют отношение прежде всего к трагическому в действительности, а не в искусстве, но и в таком понимании они нуждаются в некоторых пояснениях и дополнениях.

В частности, к ним необходимо добавить то важное условие, что трагическим нам представляется ужасное или несчастное не во всякой человеческой жизни, а лишь в такой, которая вызывает у нас чувство положительное, а не отрицательное. Гибель тирана, естественно, не воспринимается нами как трагедия. То же и гибель злодея, всякого недостойного человека. Напротив, как истинную трагедию чувствуем и сознаем мы смерть Джордано Бруно, стремившегося познать истину и сожженного за это на костре инквизиторами; трагична судьба Джалиля, большого поэта и человека, нашедшего смерть в фашистском концлагере; трагична жизнь и смерть Гарсиа Лорки; трагическими представляются нам фигуры декабристов, лучших людей своего времени, исполненных человеческих доблестей и высоких общественных идеалов и ничего не сумевших свершить из задуманного. Трагическое — это действительно ужасное в человеческой жизни, но только в жизни тех людей, известных и неизвестных, которые достойны имени человека.

В науке эстетике, однако, рассматривается больше всего не столько трагическое в жизни, сколько отражение его в искусстве. Именно категория трагического, как она проявляется в искусстве, привлекает первостепенное внимание ученых-эстетиков. И не только в связи с жанром собственно трагедии. Категория эта оказывается связанной со многими существенными, ключевыми вопросами, касающимися искусства вообще.

Хотя трагическое в искусстве и имеет в своей основе трагическое в жизни, оно имеет вместе с тем и свои особенности, специфические законы. Прежде всего трагическое в искусстве всегда основано на противоречии. Но не на всяком противоречии (на противоречиях основывается и комедия), а на том, которое неразрешимо при данных обстоятельствах. Несчастье только внешнего свойства при этом не воспринимается нами в искусстве как трагическое. Так же как и несчастье, имеющее случайный характер. Как писал немецкий философ Шеллинг, очень популярный в России 20-х гг. XIX в., «в трагедии решительно нет места случаю». Только неразрешимость конфликта и глубокий, неслучайный характер и делают его трагическим.

Истоки трагедии могут быть, например, в неразрешимых противоречиях между объективными, историческими обстоятельствами и неосуществимым, но сильным желанием человека преодолеть, побороть их. Хотя желания не осуществляются не по вине человека, само его неумение побороть темные и злые силы, мешающие жизни, ощущается и осознается им, хотя бы отчасти, как собственная, личная вина. Это характерная трагическая ситуация, а вина, которую ощущает герой трагедии, носит название «трагической вины». Поговорка «без вины виноватые» составляет существо «трагической вины», она же лежит в основе многих замечательных трагедий.

Характер и содержание трагического конфликта и «трагической вины» заметно меняется в процессе истории развития человечества и соответственно истории искусства. Древние греки понимали трагическую ситуацию не так, как понимали ее современники Шекспира, и тем более не так, как понимают ее в наше время. В своих самых ранних формах трагедия носила характер трагедии рока, судьбы. Так было в Древней Греции. Одним из самых замечательных трагических писателей Греции был Софокл. Ему принадлежит классическое произведение «Царь Эдип». Знакомство с сюжетом этой трагедии позволит нам наглядно представить себе, как понимали трагическое греки.

В основе сюжета трагедии лежит миф об Эдипе. Будущему царю Эдипу еще до его рождения было предсказано, что он убьет своего отца и женится на матери. Сразу же после рождения отец и мать, дабы не сбылось предсказание, отправили его со слугою в лес, где его должны были оставить и сделать добычею лесных зверей. Но слуга пожалел Эдипа и спас от смерти. Эдип попал к царю соседнего царства и воспитывался им как родной сын. Подрастая, он и сам был уверен, что живет у родного отца. Когда Эдип стал совсем взрослым, то отправился однажды в путешествие и по пути встретил коляску с царственным путником. Случилось так, что он поссорился с ним и дело дошло до столкновения, в котором встреченный Эдипом путник был убит (он оказался настоящим отцом Эдипа). Между тем Эдип продолжал свое путешествие и, путешествуя, сразился с драконом и победил его, тем самым освободив целый город (как оказалось, свою родину) от злейшего врага. В награду он получил руку царицы, которая только недавно потеряла своего мужа, царя. Царица эта была матерью Эдипа. Таким образом, помимо воли и стараний людей, желавших предотвратить несчастье, зловещие предсказания сбылись полностью. Судьба оказалась

3 Заказ 4045

неизмеримо сильнее добрых намерений и желаний людей. Из этого и проистекают все дальнейшие подлинно трагические последствия, лежащие в основе сюжета «Царя Эдипа». Названные предпосылки и их неизбежные последствия и представляют собой классический пример трагедии «рока». Это трагедия неотвратимого, неизбежности, определяющих жизнь и судьбу человека и мешающих ему действовать в соответствии со своей свободной и доброй волей. Здесь отразились взгляды не только самого автора трагедии, но и вообще древних греков — их воззрения на жизнь человека и на его возможности. В основе понимания трагического и трагического конфликта всегда находятся воззрения людей на жизнь, характерные для данного народа и данного времени.

В трагедиях Шекспира конфликт носит совсем другой характер. Он более внутренний, нежели внешний. В его основе тоже противоречия, но чаще всего они лежат не между человеком и судьбой, а внутри самого человека. Таков конфликт, например, в «Гамлете», «Короле Лире», в других известных трагедиях Шекспира. У героев Шекспира характер становится их судьбой.

Во времена Шекспира — в эпоху Возрождения — существовала вера в свободу человека и его действия и поступки, в связи с чем в искусстве наблюдался особенный интерес собственно к человеку, к его внутреннему миру. В результате кардинальным образом изменилось и понимание трагического. На первый план выступило трагическое характера и, как в «Ромео и Джульетте», трагическое в человеческих отношениях.

Как мы видим, с течением времени то содержание, которое вкладывается в понятие трагического, претерпевает существенные изменения. И это не удивительно, так оно и должно быть, ибо трагическое, как и все другие эстетические категории, тесно связано с жизнью, с исторической действительностью и всегда глубочайшим образом выражает вечно текущую и изменяющуюся жизнь.

От трагедии и трагического неотделимо и еще одно понятие — трагического героя. Мы уже говорили, что для него мало быть несчастным, мучиться, недостаточно даже гибели. Он обязан быть еще и высоким героем. Мир трагического неотделим от возвышенного. Это в первую очередь относится к герою трагедии.

В человеке заурядных качеств, который постоянно испытывает ревность к жене и гонится за ней с ножом, узнав, что ее носовой платок оказался в руках соседа по квартире, мы никак не согласимся признать трагического героя. Между тем в Отелло, который ревнует к Дездемоне в общем на основании таких же шатких подозрений, мы видим истинно трагическое лицо. Видим потому, что Отелло велик в своих чувствах, мыслях, в своем человеческом качестве.

Замечательно, что герой классической трагедии никогда не является перед зрителем (или читателем) в своем сугубо бытовом качестве. Его поведение на сцене определяется не законами быта, а законами высокого. Гамлет, или король Лир, или Федра законами трагического по существу лишены права кашлять, сморкаться, утолять естественный голод. Потребляют пищу на сцене — иногда в большом количестве — герои комедии, а не трагедии. Представим себе Гамлета, который в момент, когда произносит свой знаменитый монолог «Быть или не быть?», грызет яблоко. С точки зрения бытовой это было бы вполне правдоподобно. Но начисто разрушило бы трагедию и превратило Гамлета из трагического героя едва ли не в комический образ. Как заметил Герцен, трагический герой требует «своего рода помазания».

Герой «Анны Карениной» Каренин, с «оттопыренными ушами», с искусственно принятым на себя ироническим тоном, которого одолевают интересы службы, кажется нам по-человечески незначительным, может быть, жалким, но никак не трагическим. Однако в сцене у постели тяжело больной Анны, когда с него спадает все внешнее и наносное и открывается живая человеческая боль и великодушие, он становится вполне и до конца трагическим. Точнее, в этой сцене он неожиданно осознается нами как вполне трагический герой. Именно потому, что нам открывается его человеческая сущность и высота, мы и узнаем в нем трагического героя. Это весьма показательно для уяснения того, что есть трагический герой. Это тот, на кого мы смотрим не сверху вниз, а напротив, снизу вверх, тот, кто вызывает у нас глубокое уважение и сочувствие.

После того как в печати была опубликована пьеса А. Н. Островского «Банкрут» (позднее она стала называться «Свои люди — сочтемся!»), среди современников возникли по ее поводу споры. Некоторые критики видели в герое пьесы купце Большове чуть ли не трагического героя. Они ссылались на финальную сцену пьесы, где Большов, отвергаемый не только зятем, но и дочерью, попадает в самое жалкое положение. Эту ситуацию даже сравнивали с той, в которой оказался король Лир. С чем никак не хотел согласиться Добролюбов. Он писал: «В поступке Большова действительно есть внешнее сходство с поступком Лира, но именно настолько, насколько может комическое явление походить на трагическое. Лир представляется нам также «жертвой уродливого развития», но в нем «действительно сильная натура», и она «выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины перед Корделиею, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность. Оттого-то Лир и имеет такое глубокое значение. Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примиряемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняемся негодованием и жгучею злобой уже не к н е м у, а з а н е г о и за целый мир».

Обращаясь затем к Большову, Добролюбов отмечает в нем «темноту разумения, отвращение от мышления, бессилие воли перед всяким рискованным шагом», порождающие «этот тупоумный, отчаянный фатализм и самодурство, противное даже личной выгоде». Оттого «и в последнем акте Большов не перестает быть комичен: ни одного светлого луча не проникло в эту темную душу после переворота, навлеченного им самим на себя...»[1].

Отказывая Большову в звании трагического героя, Добролюбов больше всего выражает этим свое резко отрицательное отношение к Большову как к социальному типу. Так часто бывает. Споры на тему: трагичен ли герой или нет — очень часто оказываются спорами о достоинстве и ценности личности. Признание героя трагическим есть само по себе уже оценка — притом положительная.

В принципе можно вполне допустить такое понимание Большова, при котором он окажется хотя бы отчасти трагическим героем. Для этого нужно сочувствовать Большову, увидеть в ограниченном, тупом герое Островского скрытое человеческое начало. Те, кто называл Большова трагическим героем (а среди них был такой тонкий критик, как Аполлон Григорьев), видимо, именно так к нему и относились. То, что они определяли в Большове как элемент трагизма, было желанием увидеть в нем не самодура только, а прежде всего человека. В отличие от них Добролюбов видел в Большове воплощение злой и опасной социальной силы. И именно поэтому Добролюбов не мог сочувствовать Большову и признать его даже в самой малой степени трагическим героем.

Говоря о трагическом в искусстве, нельзя не отметить важную связь, которая существует между содержанием и формой трагедии. Не только содержание и герои трагедии тянутся к высокому, но и ее язык. Недаром большинство трагедий писались стихами. Стихи — не случайный и не внешний признак трагедии, а признак внутренне определяющий. Это следует знать и помнить. Как читателю, зрителю, так и актерам. Беда некоторых из них, играющих в трагедии (Шекспира, или Пушкина, или А. К. Толстого и т. д.), что ради ложно понятой естественности они не просто пренебрегают законами стиховой речи, но всеми силами стараются их преодолеть, «ломают» стих, подчиняя его бытовым интонациям. Таким актерам стих явно мешает. Но это делает сценическую игру не более, а менее естественной, а главное — ведет к разрушению музыкальной атмосферы трагедии. Трагедия перестает быть высокой и, значит, теряет что-то самое для себя главное.

Актерам, играющим в трагедии, следовало бы с особенным вниманием прислушаться к наставлениям замечательного мастера художественного чтения Владимира Яхонтова. «Есть исполнители, — писал Яхонтов (можно подумать, что он имел в виду как раз актера в трагедии), — которые боятся стихов, боятся того, что стихи якобы будут преобладать над логикой и мыслью. Читая стихи, они стараются подчеркнуть эту самую логику и мысль, подчиняя ей размер стиха и, следовательно, нарушая его. В погоне за «логикой» и «смыслом» теряется ритм, интонация поэта, я бы сказал, в корне уничтожаются все особенности этого вида искусства»[1].

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.—Л., 1962, т. 5, с. 52—53.

Существует еще одна довольно распространенная ошибка, касающаяся категории трагического. Трагическое в искусстве — далеко не то же самое, что пессимистическое, а трагический писатель меньше всего может быть пессимистом. Между тем есть люди, которые видят в трагических финалах или в трагических сценах основания для таких выводов: то ли тут автор пессимист, то ли он способен сделать таковым зрителя или читателя. Те, кто так думают, явно не понимают глубокой сути трагического.

Трагическое в жизни и в искусстве — совсем не одно и то же по своим результатам. Когда в «Ромео и Джульетте» погибают оба юных и прекрасных героя, то это воспринимается зрителем не как ужас, а прежде всего как прославление высокой, бессмертной любви. Славой человеческому величию и гражданскому мужеству является и гибель Комиссара в «Оптимистической трагедии» Вишневского. Смерть героя трагедии очень часто воспринимается нами не как конец человеческого существования, а более всего как утверждение к вечной жизни. В памяти читателя, в памяти зрителя. Вишневский недаром назвал свою трагедию «оптимистической». Правда, такое название отчасти тавтологическое: ведь в том глубоком смысле, в каком употребил его Вишневский, оптимистической называется всякая высокая и истинная трагедия.

В 1863 г. Некрасов написал поэму «Мороз, Красный нос». Крестьянка Дарья, только что потерявшая своего мужа, едет в лес за дровами и там замерзает. Поэма кончается смертью героини, которой восхищается поэт и которую не могли не полюбить читатели. Интересно, что в какой-то момент в процессе писания поэмы Некрасову стало так жалко Дарью, что он решил ее спасти. В одной из промежуточных рукописных редакций она замерзает не совсем, отходит и остается живой. Но очень скоро Некрасов отказался от такого решения и вернулся к прежнему, трагическому финалу. Вернулся, потому что глубоко осознавал законы искусства и понимал, что смерть героини, в соответствии с этими законами, сделает ее еще более прекрасной в представлении читателя. Гибель Дарьи в поэме — вовсе и не смерть в

[1] Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М., 1958, с. 341.

обычном значении этого слова, а бесконечное возвышение и вознесение человека.

В точном значении трагическое в искусстве — это не пессимистическое, да и не оптимистическое тоже. Оно существует вне подобных понятий и чаще всего по-особенному выражает героическое начало в жизни. Оно раскрывает предельные возможности человека и тем самым утверждает высшее его достоинство и величие.

Существует версия, в соответствии с которой трагедия и комедия возникли из одного источника. Не только первая родилась из культа Диониса, но и вторая тоже. Из песен, в которых говорилось о смерти Диониса, — трагедия, из тех, где речь шла о его воскресении, — комедия. Независимо от степени достоверности этой версии, она весьма знаменательна. Такой взгляд как бы символизирует реальную, действительную близость комедии и трагедии, комического и трагического. Конечно, эти понятия противоположны по своему значению, но вместе с тем они и близки. Перед нами словно два конца одного разорванного круга: они рядом и вместе с тем очень далеки друг от друга.

Представим себе такую ситуацию (нечто похожее было в одном из ранних фильмов Чаплина). Бродяга, маленький забавный и трогательный человек сидит в тюрьме за бродяжничество и предается мечтам о свободе. Он мечтает, между прочим, и о том, как, став свободным, заработает большие деньги и на них непременно купит себе мороженое и всласть им полакомится. Бродягу выпускают из тюрьмы. Мечта, правда, лишь отчасти, осуществляется. Выйдя из тюрьмы, бродяга спасает от смерти пьяного богача: тому пришла в голову дурь утопиться, и, если бы не бродяга, оказавшийся на месте происшествия, так бы и случилось. Спасенный богач обнимает бродягу, клянется ему в любви, ведет к себе в дом, а на другой день, протрезвев, выгоняет его, заплатив за услуги доллар. Далее следует комическая сцена. Мы видим бродягу сидящим на балконе какого-то высокого дома и жадно поглощающим мороженое, купленное на полученный доллар. Он ест мороженое с такой жадностью, что целые довольно большие куски его падают на балкон этажом ниже, где сидит нарядно и пестро одетая, довольная собой барыня. Куски мороженого падают прямо на нее. Это смешно. Причем источником смешного оказывается не столько бродяга, сколько расфуфыренная и самодовольная барыня. Именно потому, что она весьма довольна собой и пышно одета, неожиданная ситуация и вызывает смех. Окажись на ее месте какая-нибудь бедная старушка, смешно не было бы. Ситуация вроде была бы та же, а эффект разный: в одном случае смешно, в другом — скорее грустно. От смешного до грустного (а в иных случаях и до трагического) расстояние оказывается не таким уж большим. Перефразируя известную поговорку, можно было бы сказать: от трагического до смешного один шаг. Интересно одно

замечание Наполеона, которое приводит в своей книге о комическом Анри Бергсон. Наполеон говорил, что, когда какой-нибудь разговор или сцена, вопреки его желанию, приобретает слишком патетический оборот, он просто присаживается — и тем самым начисто снимает всякую патетику.

Категория комического — не менее таинственная и загадочная, нежели категория прекрасного. О схеме и комическом написано довольно много. И все-таки считать эту проблему до конца проясненной у нас нет оснований. Авторам книг о смешном и комическом — лучших книг — удавалось высказать ряд интересных и глубоких наблюдений над комическим, высказать ряд соображений о его природе, проиллюстрировать свои наблюдения и выводы более или менее блестящими примерами (что и само по себе интересно и поучительно), но всякая попытка систематизировать эти наблюдения и примеры, сказать последнее слово о комическом имела в лучшем случае лишь ограниченный успех. И вина здесь не тех, которые ставили перед собой задачу основательно разобраться в комическом, а в самой задаче: слишком уж она сложна. Как сложно и в высшей степени неоднородно само явление смеха и явление комического.

В жизни человека смех играет важную и социальную, и психологическую, и физиологическую роль. У Виктора Гюго в одном из романов («Человек, который смеется») герой в силу трагических обстоятельств с раннего детства имеет вид смеющегося человека. Какие бы серьезные вещи он ни говорил, слушателям кажется, что он смеется. Этот герой В. Гюго очень несчастный человек. Но едва ли не еще более несчастным человеком был бы тот, который никогда в жизни не смеялся. В своей книге о комическом А. Н. Лук приводит слова французского писателя Шамфора: «Наименее полезно прожит тот день, который мы провели, ни разу не засмеявшись». Хорошо сказано. Смех и необходим, и полезен для человека. Необходим — потому что полезен.

Почему же смех необходим для человека? Чем именно он может быть полезен ему? Когда-то Гоголь, отвечая на возможные и действительные упреки критиков в том, что в «Ревизоре» отсутствует положительный герой, заметил: положительный герой есть — это смех. Ответ Гоголя не просто остроумен. За ним важная истина. Смех действительно может в известных отношениях заменить положительного героя, ибо он есть прекрасное и сильное средство преодоления и очищения. Смех — средство борьбы человека со всем, что мешает ему жить, нарушает его представление о человеческой норме и порядке. Смех помогает отрицать то, что заслуживает отрицания, помогает в сознании и в чувствах преодолеть дурное и безобразное — и через такое преодоление дает удовлетворение человеку. Чернышевский писал, что, смеясь над безобразным, «мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким он должен быть,

чтобы не быть глупцом, — следовательно, я в это время кажусь себе намного выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства»[1]. К этому можно прибавить: не только чувство собственного достоинства, но и глубокое понятие нравственного. Смех в высших своих проявлениях всегда исполнен значительного нравственного содержания.

По существу, все истинно комическое в искусстве непременно должно быть значительным и способствовать повышению нравственности.

Нравственный характер смешного, выражение в смехе чувства собственного достоинства, может быть, особенно проявляются тогда, когда мы смеемся не над другими, а над самими собой. Смеяться над другими проще, над собой — труднее. Но и полезнее. Увидеть смешное в собственных поступках или словах и соответственно оценить их — это проявление способности подняться над самим собой, признак духовной и нравственной силы. Такая способность в человеке иногда отождествляется (в общем справедливо) с чувством юмора. Присутствие чувства юмора — уже само по себе свидетельство известной человеческой высоты, и нет ничего несноснее человека, начисто лишенного чувства юмора.

Положительная роль смеха в жизни человека объясняется и психологическими причинами. Смех всегда есть род освобождения, это психологическая разрядка, снятие внутреннего напряжения, защитная реакция человека на все ему враждебное и не совсем приятное. Как сказал Чапек, смех — «это всегда немножко защита от судьбы». Рассказывают случаи, когда смех излечивал человека от болезни. Как бы то ни было, смех — хорошее лекарство если не от прямых болезней, то от дурного настроения и дурного нрава.

Что вызывает у нас смех? Каковы его причины и более или менее обязательные условия? Разумеется, ответить на подобные вопросы можно лишь в самом общем виде: так разнообразны причины, вызывающие смех, и так порой непредсказуемы условия, ему сопутствующие.

Прежде всего, смешное так или иначе основано на противоречии. Вот идет рядом с высокой женщиной мужчина маленького роста, гордо задрав голову. Если мы с этим мужчиной не знакомы близко или, зная его, не очень любим, то он легко покажется нам смешным. Смешное здесь связано с противоречием между тем, как мужчина сам себя видит и осознает, и тем, как его видим мы, со стороны.

Среди героев русских комедий один из самых комических, из тех, кто вызывает безудержный смех зрителя, — Хлестаков. И опять-таки в основе той реакции, которую вызывает Хлестаков, лежит резкое противоречие: зрители знают, что Хлестаков нуль, пустышка, человек «без царя в голове», а герои комедии принимают его за важное лицо и соответственно ведут себя, боятся, всячески ублажают и т. п.

[1] Чернышевский Н. Г. Избр. философ. соч. в 3-х т. М., 1950, т. 1, с. 293.

Для создания комического эффекта очень существенно, чтобы противоречие в человеке или в ситуации выявлялось неожиданно. Это способствует усилению комического эффекта. Как говорил ученик Гегеля Фишер, комическое — это «человек, застигнутый врасплох». Застигнутыми врасплох и потому комическими оказываются, например, герои комедии Грибоедова «Горе от ума» в начале первого действия. Софья и Молчалин, не ожидавшие появления Фамусова в столь ранний час, приходят в замешательство, стараются оправдаться, но делают это неловко, их слова не очень осмысленны — что выглядит весьма комическим. Но комизм ситуации усугубляется еще и тем, что застигнутыми «врасплох» оказываются не только Софья и Молчалин, но, с точки зрения читателя и зрителя, — еще больше сам Фамусов. Ведь перед тем как обнаружить дочь Софью рядом с Молчалиным, Фамусов сам заигрывал со своей миловидной служанкой (в ремарке Грибоедова обозначено так: «жмется к ней и заигрывает»). Именно этим объясняются не только его гнев, но и явная растерянность, делающие Фамусова столь забавным. Ситуация «врасплох» оказывается в первом действии грибоедовской комедии истинным нервом комического действия. И так часто бывает в комедиях.

При неожиданности выявления комического противоречия смех усиливается, в частности, благодаря тому, что происходит заметный и сильный разрыв между тем, что ожидалось и что произошло на самом деле. Ожидалось самими носителями комического или теми, кто его воспринимает. В последнем случае все зависит от резкого нарушения инерции восприятия. Мы ожидаем одного, а случается нечто совсем другое. Кто-то, например, говорит о даме: «Она улыбнулась и в улыбке раскрыла ряд блестящих ровных, ослепительно белых, не своих зубов». До слов «не своих» все во фразе кажется привычным, рутинным, воспринимается по некоей инерции. Эти же слова, в силу своей неожиданности, разрушают инерцию и вызывают улыбку. Подобное же происходит, когда мы слышим такой диалог двух приятелей: «Беда, брат, последний зуб у меня выпал», — жалуется один другому. На что тот отвечает: «Что-то ты, брат, мнительным стал». Неожиданной по своей несообразности является здесь реакция приятеля, она тоже по-своему разрушает инерцию нашего понимания и делает весь приведенный разговор в нашем восприятии комическим.

Философ Декарт считал, что непристойно самому первому смеяться над собственной шуткой, и обосновывал свое мнение именно тем, что смешное всегда бывает неожиданным. Если это так, рассуждал Декарт, то смеяться над собственной шуткой

то же самое, что признавать ее неожиданной. Но это очень редко соответствует действительности.

Одним из важных условий комического является хотя бы временное наше «бесчувствие» при его восприятии. С. П. Шевырев писал: «Чувство сострадания изгоняет чувство смеха». Позднее ту же мысль памятно выразил А. Бергсон: смех, по его мнению, требует «хотя бы временной анестезии сердца». Все это, очевидно, не относится к юмору, который предполагает как раз сочувствие, а не отсутствие его. Но по отношению к другим видам комического, в общем, такое мнение справедливо и обязательно.

Когда ученики смеются над учителем, неосторожно оступившимся и упавшим с лестницы, они, хотя бы на то время, пока смеются, видят в нем не человека, а старшего начальника, который может и не вызывать у них, по разности положения, сочувствия.

Когда храбрые три мушкетера вместе со своим другом д'Артаньяном выбрасывают из окошка одного за другим всех своих неприятелей, это вызывает у нас радость и часто смех, потому что к неприятелям знаменитых героев мы относимся без всякого сочувствия.

Приведу пример другого рода. Представим себе, что мы по телевизору смотрим и слушаем какую-то серьезную оперу. Все происходящее на экране вызывает у нас самый положительный интерес. Но вдруг по тем или иным причинам выключается звук. И все для нас коренным образом меняется. То, что прежде казалось нам достаточно естественным и серьезным, теперь может показаться только смешным: герои смешно размахивают руками, смешно ходят, смешно разевают рот и т. д. И все эти изменения в нашем восприятии произошли оттого, что перестала звучать музыка. Но музыка в опере как раз и есть то самое, что включает наши чувства и в значительной степени обусловливает действие в нас психологического механизма сочувствия. А отсутствие музыкального сопровождения легко может привести к обратному, к выключению наших чувств, как это и происходит в данном случае. Потеря звука в телевизионном аппарате вызывает у нас «временную анестезию сердца» и то, что прежде было совсем не смешно, делает смешным.

Эффект комического, как уже говорилось, зависит от многих и самых разнообразных причин. В основе комического, например, часто лежит некая рутина, застой. Это не случайное условие комического, а один из определяющих его признаков.

Таким образом объясняется, в частности, то, что одним из распространенных источников комического является всякого рода механизация живого, уподобление человека механизму. Кто-то выделывает танцевальные па ровно, однообразно, без живых изменений выражения лица и тела — это чаще всего бывает смешно. Смешно потому, что движения человека представляются нам подобными движению автомата.

Человеку нормальному свойственно быть особенным, ни на кого не похожим, неповторимым. Когда же он в точности повторяет другого человека, он проявляет тем самым не собственно человеческие, а механические свойства (или подчеркивает механическое в том, кому уподобляется). Этим отчасти объясняется, почему бывают смешными так называемые «парные» персонажи, своеобразные литературные (и не литературные) «двойники»: Добчинский и Бобчинский, Марья Андреевна и Марья Антоновна, безымянные семь дочерей князя Тугоуховского и т. д. Такие сдвоенные персонажи очень распространены в комических жанрах русского фольклора. Например, Фома и Ерема, оба нескладные, оба бездельники, оба до крайности нелепые.

Источником смешного может быть не только сходство человека с автоматом, но и его сходство с тем или иным животным или птицей. Естественно, что этим пользуются писатели и художники. Нарочито подчеркнутое сходство человека с животным становится для них средством комического в изображении.

В романе «Накануне» Тургенев заставляет одного из своих героев, молодого художника-скульптора Шубина, вылепить два скульптурных портрета Инсарова. Один портрет (который Шубин дарит Елене) изображает Инсарова в естественном виде. Другой (он оставляет его у себя) представляет собой фигуру барана, уставившегося рогами в стену. Не только первый, но и второй портрет удивительно похож на Инсарова. Но второй портрет — явная насмешка и прямая сатира. Само изображение Инсарова в виде барана есть уже указание на насмешку и на сатирические цели.

Смешное всегда предполагает не только соответствующий ему объект, но и активно воспринимающий субъект. Как говорит французская пословица, «острота не столько на языке говорящего, сколько в ухе слушающего». Нужна определенная способность к восприятию смешного — и это очень человеческая способность.

Вообще, категория смешного и комического — категория чисто и сугубо человеческая. С известным основанием человека можно было бы определить как живое существо, умеющее смеяться. «Из всех живых существ только человеку свойствен смех»,— писал Аристотель в своем трактате «О душе»[1]. Именно потому, что смеяться умеет только человек, смех следует рассматривать не столько как физиологическое, сколько как интеллектуальное и духовное явление. И социальное тоже.

Смех есть признак и свойство преимущественно общественного человека. Это отметил в свое время еще Чернышевский. Он говорил, что «истинная область комического — человек, человеческое общество, человеческая жизнь»[2]. Замечательно, что

[1] Цит. по кн.: Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1978, с. 26.
[2] Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения, с. 288.

одним из условий, которое способствует комическому, во всяком случае усиливает его, является такое положение человека, когда он оказывается не один, а вместе с другими. Мы очень редко смеемся в одиночку. Такое бывает, но как исключение, и со стороны может показаться даже не очень хорошим признаком. Другое дело, когда мы оказываемся в коллективе, особенно — в большом. Недаром чаще всего люди смеются (разумеется, когда есть над чем смеяться) в условиях массовых, театральных зрелищ.

Нет сомнений, что «чувство коллектива» усиливает в человеке чувство комического. Представим себе, что мы едем в поезде и рядом с нами оказалась веселая компания молодых людей. Они шутят, смеются, им явно очень весело. Мы не знаем их, они нам чужие, и легко может оказаться так, что смешливость этих людей удивляет, шутки кажутся совсем не остроумными и плоскими. Однако совсем по-другому мы будем воспринимать те же шутки, если эти люди нам знакомы или, главное, мы сами принадлежим к такой компании. Все коренным образом изменится. Мы будем тоже смеяться, и не из вежливости, а потому что нам будет действительно смешно. Именно потому, что в коллективе, вместе со всеми — смешно.

Анри Бергсон, рассуждая на подобную тему, приводит одну очень остроумную аналогию. Человек, спрошенный однажды, отчего он не плачет на проповеди, на которой все присутствующие проливали слезы, ответил: я не из этого прихода. Вот так бывает и со смехом. Необходимо чувство принадлежности к «этому приходу», чтобы иное комическое вызвало бы у нас смех. Смешно нам или не смешно очень часто зависит от того, принадлежим мы к данному «приходу» или не принадлежим. И здесь тоже по-особенному проявляется социальная, общественная природа комического.

В своем изложении мы часто употребляем слова «комическое» и «смешное» как синонимы. Так часто делают. Но если говорить совсем строго, в научном смысле, то эти слова выражают все-таки не одно и то же понятие. Смешное — понятие более широкое, чем комическое, и менее определенное. В науке эстетике мы прежде всего имеем дело с комическим, а не смешным как таковым. Комическим иногда называют смешное, имеющее общественную значимость. Отсюда как раз и следует, что комическое существует в более строгих рамках и границах, нежели смешное. Это значит также, что применительно к искусству мы будем больше говорить о комическом, хотя нельзя забывать, что в основе комического чаще всего лежит именно смешное.

Комическое в искусстве выступает в самых различных формах и выражениях. Оно может быть так или иначе использовано в самых разных видах и жанрах искусства, вбирая в себя при этом что-то из особенностей этих жанров. Одной из достаточно

распространенных форм проявления комического в искусстве является юмор. Юмор — это комическое, неотделимое от сочувствия. Как писал Достоевский, «возбуждение сострадания» есть «тайна юмора». Недаром юмор в искусстве особенно часто встречается во времена и эпохи, когда перед искусством возникают как первоочередные гуманистические проблемы и цели.

Юмор — это доброе смешное. Он хорошо приобщает к доброму и воспитывает доброе. Очень высоко ценили юмор в литературе русские писатели XIX в. Так, Толстой, одобряя рассказы Слепцова, называл его, наряду с Чеховым, лучшим представителем юмора в нашей литературе. Нет сомнения, что юмор для Толстого был приметой высокого, выражением достоинства писателя и достоинства литературы.

Толстой и сам в своем творчестве нередко обращался к юмору. Приведу один пример. В повести «Отрочество», которая является второй частью его биографической трилогии, Толстой приводит рассказ немца-учителя Карла Иваныча о своей жизни. Вечный неудачник и добрый человек, Карл Иваныч, рассказывая, очень волнуется, путает русскую речь с родной немецкой, что не может не вызвать смех, но это же (и сам Карл Иваныч и его рассказ) вызывает также и сочувствие — притом очень сильное сочувствие. Получается то, что называется «смех сквозь слезы». «Смех сквозь слезы» — очень хорошее и достаточно точное определение юмора.

Мне навсегда запомнился рассказ Карла Иваныча в исполнении замечательного актера Игоря Ильинского. Обычно его считают комическим актером. Это близко к правде, но требует уточнения. Его диапазон комического широк и разнообразен. И может быть, особенно силен он в том роде комического, которое содержит в себе элементы юмора. Когда он читал рассказ Карла Иваныча, многие слушатели не могли удержаться от слез. Трудно представить себе что-либо более трогательное и хватающее прямо за душу, чем рассказ одинокого и несчастного учителя в исполнении Игоря Ильинского.

Замечательным мастером юмора был Гоголь. Одним из прекрасных образцов гоголевского юмора является его повесть «Старосветские помещики». Прочитав эту повесть, Белинский писал: «И однако ж, вам все-таки жаль Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны! вы плачете о них, о них, которые только пили и ели и потом умерли! О, г. Гоголь истинный чародей, и вы не можете представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые пили и ели и потом умерли!»[1]

Едва ли нужно говорить, что в действительности Белинский совсем не сердит на Гоголя. За словами «укоризны» у Белинского — восхищение. Повесть «Старосветские помещики» — чу-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. I, с. 292.

до таланта и человечности. В самых внешне неказистых характерах Гоголь сумел показать живую человеческую душу — и этим потряс нас. Он потряс нас больше всего глубокой любовью к самым малым из людей, к самым смешным и добрым. Юмор всегда показывает смешное с любовью, и именно поэтому юмор принадлежит к высшим родам комического. Как сказал Чернышевский, «к юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстною любовью к нему»[1].

С юмором связано также остроумие. Остроумие — это сознательное комическое, идущее от разума и в некотором смысле запланированное. Остроумие в слишком больших количествах легко может утомить: остроумным людям часто недостает прямодушия и доброты, зато они поражают нас блеском своего интеллекта.

Французская пословица говорит: «Если кто глуп — так это надолго». Это истинно остроумное суждение. За ним виден не только немалый жизненный опыт, но и искусство незабываемо и остро формулировать выводы подобного опыта. Остроумие возникает на определенной, достаточно высокой стадии цивилизации. Оно представлено в книжной литературе, и его не бывает почти вовсе в народной поэзии, в которой главное не острый, а простой ум.

Остроумие легко может быть дерзким, а иногда и прямо злым. Вот истинно остроумная фраза, которую, по словам Сенеки, произнес стоик Деметрий: «...на речи глупцов следует обращать столько же внимания, сколько на бурчание в их желудке». «Решительно все равно, — говорил он, — раздаются ли звуки из их рта или из их желудка». Это сказано не только остроумно, но и действительно зло.

Еще один вид комического — ирония. Подобно остроумию, ирония является приметой развитого сознания и почти не встречается там, где господствует непосредственность и простодушие.

Ирония сходна с остроумием еще и тем, что она не бывает случайной, так сказать, стихийной. Она тоже всегда «запланирована». Ирония — это форма намеренного отрицания, то, что выявляет не подсознание автора, а его сознание и вполне определенный взгляд на вещи.

Ирония по своей форме всегда основана на некоем противоречии: видимого и скрытого. Иронизируя, человек сознательно и намеренно говорит не то, что думает, но говорит при этом так, что слушатель (или читатель) имеет возможность узнать его действительные мысли. «Эй ты, умник!» — обращается неодобрительно один человек к другому. И хотя он называет его «умник», по той интонации, с какой слово произносится, легко догадаться, что имеется в виду как раз обратное.

---

[1] Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения, с. 291.

Герой известного романа Гашека бравый солдат Швейк, водворенный в тюремную камеру, восклицает: «А здесь недурно: нары из струганного дерева». На иронический характер восклицания здесь указывают сами обстоятельства, при которых оно делается.

В очерке «Хорь и Калиныч» Тургенев характеризует помещика Полутыкина как «страстного охотника и, следовательно, отличного человека». Знаком иронии здесь служит слово «следовательно», которое в данном контексте просто не может быть употреблено всерьез. Но это значит, что и вся фраза сказана не всерьез, и «отличный человек» — тоже не всерьез.

Еще один пример. В романе Чернышевского «Что делать?» есть один своеобразный герой, действующий «за сценой», которого автор называет «проницательный читатель». Из хода действия романа, из тех отношений, которые складываются между автором и этим героем (автор постоянно спорит с ним и в конце концов его изгоняет), мы очень скоро догадываемся, что в действительности автор считает его не только не проницательным, но как раз наоборот. «Проницательный» по отношению к читателю такого рода оказывается иронически окрашенным определением. Как часто бывает и в других подобных случаях, истинное определение предмета в иронии дается как бы «от противного», что придает определению особенную остроту и действенность.

Иронический склад мышления и иронический склад высказывания требуют для себя соответствующего, активного восприятия. Ирония требует и от воспринимающего определенной интеллектуальной подготовки. Но, будучи требовательной, она с лихвой и вознаграждает. Заставляет усиленно работать нашу мысль, заставляет отчасти и своими силами, самостоятельно добывать истину. В результате добытое становится для воспринимающего не чужим, а как бы своим, активно им усваивается и осваивается.

Назову еще две формы комического, хотя на деле их значительно больше. Одна из них — гротеск. Гротеск — это комическое преувеличение, доведение реального в искусстве до чудовищного и абсурдного. В своих крайних формах гротеск уже перестает быть смешным, а становится страшным. Таков гротеск в картинах испанского художника Гойи или в некоторых карикатурах наших Кукрыниксов, таковы гротескно-фантастические герои Салтыкова-Щедрина.

В чем художественное и смысловое назначение гротеска? Почему им охотно пользуются не только художники-романтики, которые в силу своего романтизма тянутся к фантастическому, но и в равной степени художники-реалисты? При всех преувеличениях гротеск есть изображение реального — дурного реального — с помощью смещения действительных пропорций, доведения их до видимой нелепости и абсурда. Как говорил Щедрин,

фантастика и гротеск — есть род «иносказания реального». Это иносказание необходимо для того, чтобы намеренно выделить предмет изображения, «выпятить» его, изъять из рутинного ряда, где в силу некоей инерции восприятия он был почти не заметен. Когда же его через гротеск, через доведение до абсурда художественно выделяют, выставляют, говоря словами Гоголя, «на всенародные очи», мы начинаем и видеть и понимать всю его действительную нелепость и уродство. По сравнению с реальным гротескное изображение в искусстве отличается формой и размерами, но не по существу. И именно поэтому оно позволяет обнажить реальное, обличить его, до конца понять и осознать.

Таких точно людей, как щедринский фаршированный градоначальник, в действительности не существует. Но он помогает нам распознать в жизни то, что очень похоже на него по своим внутренним признакам и приметам. Так и карикатура помогает нам увидеть смешное или безобразное в человеке, что при обиходном взгляде могло остаться просто незамеченным. Как и большинство других форм комического, гротеск в конечном счете служит самопознанию человека и через самопознание возможному исправлению.

К числу форм комического в искусстве относится и пародия. Пародирование заключается в подражании внешним признакам человека или какого-либо явления с целью подчеркивания их внутренней пустоты или большей или меньшей степени ущербности. В пародии подражают обычно форме, а выявляют существенное, причем элементы формы в пародии нарочито акцентируются, намеренно и почти незаметно смещаются и тем самым гиперболизируются.

Пародии встречаются в разных видах искусства, но едва ли не чаще всего в поэзии, в литературе. Как и все другие пародии, литературные пародии выявляют в предмете, на который они направлены, черты комического в существенном. Фет, например, написал стихотворение «Шепот, робкое дыханье...». Стихотворение о любви, исполненное поэзии и свежести. Многим из современных читателей оно очень нравится. Но не всегда и не все так к нему относились. Еще при жизни Фета резко отрицательно отнесся к этому стихотворению (как и ко многим другим произведениям поэта) Добролюбов. Добролюбову было чуждо стихотворение уже самой темой, ибо для него, крестьянского идеолога и революционера, единственно серьезной и нужной темой в литературе была тема народа и народной жизни. Добролюбов написал на фетовское стихотворение пародию, очень остроумную: в ней он подражал форме стихотворения «Шепот, робкое дыханье...», усилив и обнажив при этом любовный элемент в сюжете настолько, что читателем он воспринимался как очень забавная (впрочем, не только забавная) нелепость.

Существует особая область комического, которую можно назвать комическим формы, выражения. Комический эффект здесь

зависит не от свойств изображаемого предмета, а от того, как именно, каким языком о нем говорится. Такого рода комическое характерно прежде всего для искусства слова. В нем само сочетание слов, своеобразная игра ими может вызывать улыбку, смех.

В области комического языковой формы возможны самые различные случаи. Комизм может, например, достигаться столкновением слов разного стилевого плана. Рядом с обыденными, бытовыми словами окажется вдруг слово высокое, и это неожиданное вторжение высокого в мир обычного создает то ощущение противоречия, которое так часто питает смешное. К подобному же результату ведет и обратный случай: когда в стихию высокого врывается слово самое бытовое или, тем более, грубовато-бытовое.

В «Сорочинской ярмарке» Гоголя мы встречаемся с такой фразой: «Рядом с ним шла привязанная к возу кобыла, смиренный вид которой обличал преклонные лета ее». Начинается фраза в плане обыденном и сугубо бытовом, а потом это бытовое («привязанная к возу кобыла») неожиданно характеризуется словами, которые встречаются только в высоком, книжном стиле и которые, будучи отнесены к кобыле, не могут не вызвать у нас улыбки.

Эффект комического вызывается и нарочито алогическим, лишенным смыслового единства построением фразы. Так, Марк Твен пишет: «Слухи о моей смерти сильно преувеличены». Всякого рода слухи часто бывают преувеличенными, но только не слухи о смерти: фраза, сказанная Марком Твеном, явно заключает в себе логическое противоречие и комическую бессмыслицу. В комическом направлении здесь действует не только алогизм в выражении, но и неожиданное и неоправданное использование словесного штампа: слухи... сильно преувеличены.

Комически действует на нас также особого рода словесная двусмысленность. В стилистике она носит наименование каламбура. Каламбур легко вызывает живую игру слов и смыслов, сталкивает слова между собой, и, чем острее и неожиданнее будут эта игра и столкновение, тем острее они вызовут ощущение комического у читателя.

Очень любил каламбурную словесную игру Пушкин. В художественных произведениях она встречается редко, но зато ее много в его письмах. Он пишет брату о журнале «Сын отечества», который издавал Греч: «...скажи Сленину, чтобы он мне прислал Сукина Сына Отечества 2-ю половину года». Плетневу он пишет о Дельвиге, бароне Дельвиге: «А то шпионы-литераторы заедят его как барана, а не как барона». В письме к Вяземскому мы читаем: «Яковлев издает к масленице альманах Блин. Жаль, если первый блин его будет комом». В письме к Плетневу после своей женитьбы: «...взять жену без состояния я в состоянии, но входить в долги ради ее тряпок — я не в со-

стоянии» и т. д. В каламбурах Пушкина — живое языковое творчество и языковая свобода. В них для Пушкина утверждение поэтической свободы. Оттого он так и дорожит ими.

На каламбурной основе основаны многие шутливые стихи поэта Минаева. Вот одно из них:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я.
Без задержки и отсрочки
Я иду к строке от строчки.
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром...

В стихах Минаева каламбуры основаны на звуковой омонимии, на одинаковых звучаниях разных по значению слов и словосочетаний. Такого рода каламбуры производят впечатление легкой шутки, что и соответствует легкому и шутливому смыслу стихов.

Комическое выражение возможно также и в других видах искусства — в частности, в искусстве актера. Здесь для него открываются самые широкие возможности. Дело не только в роли, которую играет актер, но и в самой манере его игры, в приемах, даже во внешнем виде. В театре и в кино существуют так называемые актеры-комики: Пат и Паташон, ранний Чарли Чаплин, молодой Игорь Ильинский и т. д. К комикам их причисляют не потому лишь, что они играют комические роли, но и потому, что они сами по себе уже являются носителями комического, сами собой уже выражают смешное. Это еще больше относится к искусству клоуна. Клоун вызывает смех сразу же с появлением на арене цирка, он смешон еще до того, как попадает в смешное положение.

Категория комического наиболее полно и последовательно проявляется в том виде искусства, которое носит название собственно комедии. Подобно трагедии, комедия тоже всегда строится на противоречиях, но такие противоречия более внешние, нежели глубинные, к тому же они, как правило, легко разрешаются. В том, что противоречия легко разрешаются, заключено необходимое условие комического и условие комедии как таковой, чистой комедии.

Уже говорилось, что комедия как драматический жанр возникла в Древней Греции приблизительно тогда же, когда и трагедия. Одним из основателей греческой комедии был Аристофан. Его комедии носили преимущественно общественный характер. Античная комедия вообще имела своим главным предметом общественную и государственную жизнь. Дела частные и семейные она трактовала лишь в той степени, в какой те имели отношение к делам общественным.

Интересно, что автор одной из самых блестящих русских общественных комедий, «Ревизора», именно в Аристофане видел своего прямого предшественника. В «Театральном разъезде»

Гоголь так писал об этом: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере такою показал ее сам отец ее Аристофан»[1].

Общественная комедия была первой по времени, но далеко не единственной формой комедии. В процессе своего исторического развития комедия вырабатывала все новые жанровые разновидности: комедию масок, комедию положений, комедию характеров. Все разновидности комедии отличались прежде всего особенным характером комического.

Что такое, например, комедия масок? Это веселый, чаще всего импровизированный спектакль, в котором актеры играли роли, ставшие типовыми и устойчиво-традиционными. Если Арлекин, то обязательно простак, не лишенный притом обаяния. Если Бризелла, то интриган и т. д. Эти и подобные роли актеры играли в типовых масках (отсюда и пошло название комедии). Возникшая в Италии в середине XVI в., комедия масок просуществовала до XVIII в. Впрочем, самый тип этой комедии и ее некоторые характерные особенности оказали известное влияние также на последующее развитие комедийного театра. И не только театра. По существу, ранняя комедия Чарли Чаплина — тоже в известном роде комедия масок. В ней действует устойчивый, неизменный персонаж, к которому зритель успел привыкнуть и с которым привычно связывает определенные человеческие качества. У этого персонажа неизменная внешность: галстук бабочкой, изящно изогнутая шляпа, мешковатые штаны и смешные ботинки с загибающимися кверху носами. Все — как своеобразная маска.

Два типа и рода комедий — комедия положений и комедия характеров — обычно противопоставляются друг другу. Комедия положений, как о том и говорит само ее название, основана преимущественно на комизме ситуаций, событийных и сюжетных элементов. Мужчина, переодевшись в женское платье, проникает в дом своей возлюбленной; девушка выдает себя за мужчину, пока любовь не заставляет раскрыть свое истинное положение,— все это примеры комедийных ситуаций. Одна легкая комедия, шедшая на сценах русских театров в 30-е гг. XIX в. называлась так: «Съехались, перепутались и разъехались». Очень характерное название именно для комедии положений. В ней непременно происходит какая-то путаница, ошибка, на них и оказывается все построенным.

Недаром комедию положений иногда называют «комедией ошибок». Это не низший, как порой полагают, но вполне оправданный — законами комического оправданный — род комедии. Как писал немецкий романтик Август Шлегель, «клубок недоразумений, составляющий комедию ошибок, далеко не является таким презренным участком комического искусства, как то ут-

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1977, т. 4, с. 229.

верждают защитники обстоятельно развернутой комедии характеров».

Комедия характеров являет собой не более высокий, а исторически более поздний тип комедии. Комическое в ней мотивировано изнутри, внутренними, характерными свойствами самого человека. Тщеславный герой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» все время попадает в смешные положения, но попадает в них не случайно, а по свойствам характера: из-за тщеславия и из-за своей глупости. У Мольера все его комедии — комедии характеров, и они хорошо выявляют нам характеры, помогают лучше их узнать, обнажают недостатки и слабости. Разумеется, и в комедии характеров встречаются комические положения, но здесь они играют главным образом подчиненную роль, существуют не сами по себе, а как следствие более или менее постоянных признаков и качеств человека.

В истории театрального искусства заметное место занимала (а отчасти и теперь занимает) особая форма комедии — легкая и легчайшая — водевиль. Время от времени водевиль предается анафеме, но затем снова возрождается к жизни. В 30-е гг. XIX в. часто отрицательно высказывался о нем Белинский. Это объяснялось тем, что на русской сцене наблюдалось настоящее засилие водевилей, что, по мнению Белинского, мешало развитию серьезного, национального русского театра.

Между тем в историческом плане водевиль имел безусловное право на существование. И сам по себе, и потому, что оказал заметное влияние на серьезную драматургию, питая ее своими приемами и открытиями. Достаточно вспомнить гоголевского «Ревизора». Здесь не только использованы в целях создания комического эффекта некоторые водевильные ситуации (например, когда Добчинский, усердно подслушивая, в конце концов падает вместе с дверью), но и в некоторых отношениях использована сама поэтика водевиля.

Что же такое водевиль? Это комическое представление с намеренно облегченными сюжетными ситуациями и конфликтами, с легкими решениями. В искусстве музыкально-театральном водевилю соответствует оперетта — малая опера, облегченная опера. В классическом водевиле большую роль играли куплеты, как правило, злободневные и часто обновляющиеся. Таким был водевиль и в России, и на Западе по крайней мере до 80-х гг. XIX в. Он доставлял зрителю удовольствие и, за редким исключением, давал полный отдых уму и сердцу. К концу XIX в. водевиль, однако, посерьезнел. В этом большую роль сыграл Чехов. Чеховский водевиль — качественно новое явление не только в развитии водевиля, но и комедии вообще.

Водевили Чехова строились и на комическом положений и на комическом характеров. Примером водевиля, основанного на комических положениях, является «Медведь». Его сюжетная канва сводится к следующему. Диковатый помещик вызывает

на дуэль прелестную вдову, которая должна ему деньги, но не спешит их отдать. Вдова, не задумываясь, принимает вызов, а кончается все тем, что они влюбляются друг в друга, и заключительная авторская ремарка гласит: «Продолжительный поцелуй».

Все это в общем достаточно традиционно для водевиля. Если бы не одна важная частность. Сюжет у Чехова смешной и неправдоподобный, но автор сам первый смеется над ним. Чехов весело разыгрывает эту откровенно водевильную историю, явно потешаясь над ней, едва ли не пародируя ее, и то, что он относится к ней свободно и весело, и придает ей жизнь и художественное обаяние.

Иной характер носит чеховский водевиль «Предложение». Разговор между предполагаемыми женихом и невестой дважды комически прерывается ссорой, и причина ссоры в обоих случаях не внешняя, а в самих характерах героев: в их вздорности и мелочности. Все комическое здесь не только обусловлено характерами героев, но и глубоко их раскрывает. Это позволяет не только лучше понять героев, но и увидеть нечто важное за границами сюжета. Водевиль кончается примирением поссорившихся, конец, как и полагается в водевиле, счастливый. Но одновременно и не совсем счастливый. Зритель, познавший характеры героев, легко догадается, что будет с ними дальше,— и это уже к счастью отношения не имеет. Чехов показал не только то, что принято было показывать в водевилях, но и то, что для водевиля совсем не характерно.

Наиболее новаторский характер носит водевиль Чехова «Свадьба». Начинается он почти с фарса, с торжества стихии комического, а заканчивается откровенно грустными нотами. На свадьбу позвали «генерала», который в действительности не генерал и за генерала себя и не выдает. Это капитан второго ранга, очень смешной человек, который живет своими морскими воспоминаниями и в бесконечных рассказах о морской службе буквально сыплет морскими терминами. Но этого смешного человека обидели, и тогда вдруг открывается за смешным легкоранимая душа человека, и водевиль, начавшийся бравурно весело, оборачивается вдруг драмой. Строгие жанровые границы в чеховском водевиле оказываются разрушенными. И это отражает общую историко-литературную тенденцию, что характерно не только для водевиля и не только для Чехова. Ко второй половине XIX и в XX в. в искусстве все больше и все сильнее наблюдается процесс смешания комического и трагического, сближения комедии и драмы. Собственно, начался этот процесс давно (его проявления можно отметить еще в творчестве Шекспира, а позднее у романтиков), но в указанную эпоху он развивается особенно быстрыми темпами и отражает свойственный предреволюционным и революционным временам новый взгляд на жизнь и новую глубину художественного постижения жизни.

ГЛАВА III.

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Если в предыдущей главе мы говорили об основных понятиях, на которых строится наука эстетика, то теперь перейдем к основной ее проблеме. Она сформулирована уже в самом названии главы: «искусство и жизнь». Вспомним известные нам работы по эстетике: чему они посвящены? Чаще всего вопросам, так или иначе связанным с этой проблемой. Проблемы искусства и жизни касался и Аристотель в «Поэтике», когда, к примеру, решал вопрос о воздействии трагического в искусстве на человека; другую ее сторону осветил Лессинг в «Лаокооне», размышляя о границах живописи и поэзии (его, как мы помним, интересовало, какие события и явления жизни лучше всего отражает искусство слова и какие — пластические искусства); та же проблема стояла и в центре внимания Ленина, когда в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» он показал соотношение между творчеством большого художника и реальной действительностью, большим искусством и революцией. Очевидно, все это не случайно. И вероятней всего, потому, что перед нами действительно основная проблема нашего знания об искусстве, главная проблема эстетики.

Рассмотрим две стороны этой проблемы. Первое, что нам нужно будет решить, какое место занимает искусство в жизни, что обусловливает его необходимость для человека и человеческого общества. Второй вопрос — о соотношении искусства и жизни: здесь нас будет интересовать, как соотносится между собой действительность и ее отображение в искусстве, правда жизни и правда искусства.

Для того чтобы ответить на первый вопрос — о месте и роли искусства в жизни,— мы должны прежде всего выделить основные признаки искусства, своеобразие его содержания и формы. Своеобразное и особенное в каждом предмете и явлении определяет его место среди других предметов и явлений и обусловливает в конечном счете право на самостоятельное существование. Это всеобщий закон. Справедлив он также и для искусства.

Что же такое искусство? Прежде всего, форма идеологии, человеческого, общественного сознания. Как форма общественного сознания оно стоит в одном ряду с наукой. У них общий объект отражения — жизнь, реальная действительность. Но этим

общность не ограничивается. Она распространяется отчасти и на их общественную функцию: искусство, как и наука, есть форма познания, освоения действительности.

Однако обе эти формы общественного сознания (как и другие тоже) отнюдь не повторяют друг друга. Каждая из форм идеологии вносит в жизнь свой собственный, неповторимый вклад. Нам и необходимо теперь выяснить, что же свое, неповторимое содержится в интересующей нас области — в искусстве. И тогда мы сможем лучше понять, что есть для нас искусство и почему людям без него нельзя.

В. Г. Белинский, раздумывая над спецификой искусства (в частности, языка искусства) и сравнивая его с наукой, писал: «...видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же». И в другом месте, касаясь только искусства: «Искусство есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах. В развитии этого определения искусства заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода»[1].

Таким образом, главное отличие науки от искусства Белинский видит в том, что наука говорит «силлогизмами». Что такое силлогизм? Это умозаключение общего порядка, относящееся не к одному частному случаю, а ко всем или почти всем подобным случаям. Употребляя слово «силлогизм», Белинский подчеркивал тем самым, что наука имеет дело в конечном счете не с конкретным фактом, а с некоторым отвлечением от конкретного, с общими законами явлений. Искусство же пользуется не общими понятиями, а конкретными явлениями и фактами. Именно конкретное лежит в основе языка искусства. Эту важнейшую особенность искусства Белинский и определяет как «мышление в образах».

Не сомневаюсь, что определение специфики искусства, которое дает Белинский, покажется большинству читателей знакомым и не нуждающимся в разъяснениях. Но действительно ли здесь все и до конца понятно? Сможем ли мы, например, с достаточной ясностью ответить на вопрос, что такое образ?

Слово это столь часто встречается, что мы даже не считаем нужным уяснить его себе до конца. Так нередко бывает с привычными, широко распространенными понятиями. Недостаточная уясненность, некоторая стертость понятия «образ» приводит к тому, что мы часто употребляем это слово не к месту и в самых неподходящих сочетаниях. Так, школьники говорят: «Образ Собакевича отрицательный»,— имея в виду характер, представленный Собакевичем, а не образ, созданный Гоголем и

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 585.

заслуживающий не отрицательной, а самой положительной оценки. Точно так же школьники часто говорят: «Я не выучил образ...» — и никому из них не приходит в голову, какое это невозможное, нелепое занятие — «учить образ»!

Явно недостаточная уясненность понятия «образ» побуждает нас попробовать разобраться в вопросе. Сделаем это неспеша. Иной, как будто бы неспешный, путь оказывается на деле быстрее самого быстрого. Нас интересует образ, образное мышление как особенная примета и основной, определяющий признак искусства. Но может быть, специфическая форма искусства определялась еще как-нибудь, с помощью других слов? Если бы было так, то мы смогли бы через сопоставление этих других слов со словом «образ» лучше понять подлинный смысл последнего.

Иное определение специфической формы и особенного языка искусства действительно существует. Хорошо и то, что оно принадлежит писателю и критику не менее авторитетному, чем Белинский,— Н. Г. Чернышевскому. Последний утверждал, что своеобразие искусства заключается в том, что оно изображает жизнь «в форме самой жизни»: «Искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем более ученый рассказ: под формою жизни мы легче знакомимся с предметом, гораздо скорее начинаем интересоваться им, нежели тогда, когда находим сухое указание на предмет»[1].

Это определение специфики искусства — изображение жизни в форме самой жизни — кажется нам менее привычным, чем определение, предложенное Белинским. Но именно из-за своей относительной для нас новизны оно заставляет поневоле задуматься и тем самым лучше разобраться в существе дела.

Как же понимать слова «изображение жизни в форме самой жизни»? Чтобы вполне уяснить для себя определение Чернышевского, вернемся еще раз к сопоставлению науки и искусства. Только теперь сделаем это не в общем плане, а на одном конкретном примере.

Среди множества отраслей научных знаний существует наука, называемая «статистикой». Она имеет дело с самыми живыми, жизненными явлениями, но при этом оперирует не конкретными фактами, а отвлеченными данными. Статистика изучает современную жизнь и состояние общества — экономическое, демографическое, этнографическое и т. д. Это серьезная и важная наука. Недаром ее ценил Владимир Ильич Ленин и охотно и много занимался ею.

Все сведения о состоянии общества статистика дает в числовом и процентном выражении. Это делает ее весьма удобной для пользования и дает возможность увидеть в самой общей форме существенные закономерности жизни. Положим, дело

[1] Чернышевский Н. Г. Эстетика. М., 1939, с. 92.

происходит во второй половине XIX в. С помощью статистических методов в одной из губерний России обследуется имущественное положение крестьян, степень их благосостояния. Обследование выявляет поразительные факты разорения, нищеты, в частности безлошадность большинства крестьянских хозяйств. Одна лошадь приходится в среднем на четыре «ревизские души», т. е. на четырех работающих мужчин. Это страшно мало. Статистика говорит о бедности крестьян на своем языке: четверть лошади на ревизскую душу!

Конечно, статистика делает большое дело. Всякий человек, пользующийся статистическими данными, легко сообразит, что означает «четверть лошади», догадается, какая беда стоит за этой цифрой. Но догадается, поймет прежде всего рассудком, до некоторой степени отвлеченно. Едва ли найдется много людей, которые воспримут непосредственно через цифру самый факт беды и исполнятся живой болью. А ведь нужно, очень нужно, чтобы эту цифру, многозначительный, но отвлеченный знак, как можно больше людей восприняли именно как беду. Этого требуют интересы общественного развития, неотложные нужды народа, требует, наконец, наша человеческая сущность.

Об этом много думал Глеб Иванович Успенский. Он относился к числу тех демократически настроенных и высокогуманных русских писателей, которые свое главное назначение видели в том, чтобы помогать народу, привлекать внимание читателей к его нуждам. Данные статистики дополняли наблюдения самого Глеба Успенского, давали ему материал для общих выводов. Но эти выводы он решил сообщить читателю не в готовом виде, не на языке сухих цифр, а путем изображения живой жизни, реальных и конкретных человеческих судеб.

Так у Г. Успенского возникает замысел написать ряд очерков под общим заглавием «Живые цифры». В самом названии хорошо отражается их назначение. Оживить цифру, отвлеченное понятие и показать воочию их трагический смысл — такова задача задуманных Г. Успенским очерков.

Первый из них как раз и носит название «Четверть лошади». Вывод статистического обследования крестьянских хозяйств послужил для писателя исходной точкой, от которой он вел свой сюжет. Повествование начинается раздумьями над статистической дробью. Над ее реальным смыслом задумывается автор, задумываются и персонажи. Один скептически настроенный сельский житель иронизирует: «—...Но что ж означает четверть лошади? Какая-такая лошадиная четвертая часть? Которая же первая-то часть у ей? Это даже прямо сказать — насмешка одна!» — «Ну, как же так!» — «И очень просто!.. Положительно одно издевательство!.. С кирпича, с беременной бабы, с трубы все можно что-нибудь взять и даже в карман положить... А это уж — черт знает что! Четверть лошади!..»

Далее следует оценка «в форме самой жизни» — бытовой диалог между крестьянами — «живыми статистическими дробями», для которых «четверть лошади» отнюдь не является чем-то отвлеченным, а «имеет весьма серьезное значение».

Все это и есть жизнь, изображенная «в форме самой жизни». То, что прежде было дано читателю в форме научного понятия, ходом сюжета, содержанием очерка переводится на язык искусства. Статистическая цифра под пером писателя принимает вид живой картины — сборов бабы на покос к мужу, непосильной, изнуряющей работы,— принимает вид живых людей, настоящей бытовой и социальной драмы. И эта картина, эта драма не может оставить читателя холодным — она потрясает.

То, что показал нам художник — писатель, мы ощущаем всеми нашими чувствами, непосредственно переживаем. И переживаем потому, что правда о жизни раскрывается перед нами в «форме самой жизни». Форма жизни — это то, что мы принимаем как самое жизнь, то, что отражает жизнь и само наделено приметами живого. Форма жизни — живое представление о жизни и живое знание. Вместе с тем это как раз то самое, что Белинский назвал образной формой. В определениях специфики искусства, данных Белинским и Чернышевским, разные слова, но не разный смысл. То, что разные слова, для нас оказалось даже лучше. Это позволило нам полнее и нагляднее постигнуть смысл важного и ключевого для уяснения общественной значимости искусства понятия.

Пример из Г. Успенского, мною приведенный, в большей или меньшей степени показателен не только для литературы, но и для любого другого вида искусства: живописи, скульптуры, кино, театра и т. д. Всякое искусство характеризуется прежде всего тем, что оно дает ж и в о е представление о жизни. Например, изучая русскую историю в школе, знакомясь с ней по учебникам и научным трудам, мы получаем знания о закономерностях исторического процесса, событиях и их предпосылках, об исторических деятелях. Но эти наши знания носят в общем довольно отвлеченный характер. Благодаря учебникам и научным источникам мы можем хорошо знать Петровскую эпоху, иметь представление о личности самого Петра, но почувствуем ли мы Петра и его время так живо, непосредственно, осязаемо, как это происходит, когда мы смотрим фильм «Петр Первый». Помните Петра, которого играет замечательный советский актер Николай Симонов; царевича Алексея — Н. Черкасова; Меньшикова — А. Жарова? Будучи зрителями такого фильма, благодаря особенным возможностям искусства, мы не только познаем прошлое, но и переживаем его, воспринимаем едва ли не как прямые свидетели и современники. Прошлое, воссозданное в образах, в формах самой жизни, живо волнует нас, воспринимается как самое живое свидетельство, самая доподлинная правда.

Известно, какими лишениями, жертвами и каким подвижничеством завоевал наш народ победу в Великой Отечественной войне. Но если война не коснулась человека лично, если он молод и родился уже после войны, то он знает это больше, чем чувствует. Однако когда тот же молодой человек смотрит кинофильм «Баллада о солдате» либо «Дом, в котором я живу», видит на сцене спектакль по пьесе В. Розова «Вечно живые» или читает повесть о войне, написанную Константином Воробьевым или Василем Быковым, — его знания о войне, представление о ней получают совсем иной, живой и непосредственный характер.

Как говорил Леонид Ильич Брежнев на XXV съезде нашей партии, «вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины»[1].

Огромную воспитательную роль играет ныне мемуарный жанр с его особой атмосферой подлинности, конкретной жизненности, достоверности. Яркой страницей современной летописи Великой Отечественной войны стала книга Л. И. Брежнева «Малая земля», раскрывающая на примере одного из героических военных эпизодов смысл и значение подвига всего советского народа.

В искусстве, благодаря образному языку, по-особенному оживают не только люди, предметы, сама жизнь, но и мысль о людях, мысль о жизни, человеческая мечта. Так, многие замечательные скульптуры, созданные древнегреческими ваятелями, являются образами не одного человека и даже не многих людей, а больше всего воплощением человеческой мечты об идеально прекрасном, гармонично развитом человеке. Именно так мы воспринимаем эти произведения, и именно поэтому они на нас так особенно сильно действуют.

До нас дошли памятники старинной архитектуры — греческой, римской, русской, западноевропейской и т. д. Те представления, которые они вызывают у нас, не отличаются строгой определенностью. Но это тоже живые представления. Представления о душе народа, их породившего, о его понимании красоты, о самом мире прекрасного. Их не заменить никакими учеными трактатами.

И музыка тоже дает нам важные и живые знания, действуя на нас особенным, неповторимым образом. Музыка — искусство, способное выразить «невыразимое» — самые глубинные, тонкие и в то же время всеобъемлющие чувства. Музыкальное произведение — будь то музыка Бетховена или Моцарта, Чайковского

[1] Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 79.

или Глинки, Баха или мелодия народной песни — дает знание прежде всего о нас самих, о сокровенных тайнах нашей души. Слушая музыку, мы способны открыть в себе неведомые прежде чувства. Иногда говорят: музыка делает человека лучше. Может быть, точнее было бы сказать, что музыка дает человеку возможность познать самого себя, то доброе начало, которое в нем заложено и порой до времени бездействует. Прекрасная музыка вызывает к жизни, оживляет все лучшее в человеческой душе. И делает это благодаря тому, что говорит с нами на языке живых музыкальных образов.

Недаром основой творчества во всяком искусстве является способность к художественному воображению. Воображение необходимо писателю и живописцу, актеру и музыканту, скульптору и режиссеру и т. д. Что означает это понятие? Вглядимся, вдумаемся внимательнее в само слово: во-образ-ение. Ведь это и есть способность творить образы, мыслить ими, способность переводить в живое представление, в «форму жизни» свое внутреннее видение, мысль, мечту, впечатление от реального жизненного события или картины.

Существует род искусства, в котором процесс воображения, создания образа протекает с особенной наглядностью, буквально на наших глазах. Это театральное искусство. В театре происходит как бы вторичное оживление замысла драматурга, воплощение его мысли, уже выраженной в словесном образе, в образ сценический — непосредственно и ощутимо живой и потому максимально действенный. Восприятие словесного образа требует большой доли воображения и от читателя, оно не является непосредственным. В театре тот же словесный образ вполне «очеловечивается», наполняется живой жизнью с помощью искусства актера. Актер, играя на сцене, по существу, создает «образ образа». Опираясь на воображаемый, словесный образ, он творит мир сугубо зримый и звучащий. Мир, который мы непосредственно воспринимаем всеми нашими чувствами.

Приведу пример. В комедии «Ревизор» Гоголь создал гениальный образ человека «без царя в голове», поразительно легкого на слово и дело. Имя ему — Хлестаков. Но наше живое представление о Хлестакове связано не только с текстом гоголевской комедии, но и с актерами, игравшими на сцене Хлестакова,— актерами, которых мы видели в этой роли или о которых хотя бы слышали, читали. Михаил Чехов, Игорь Ильинский, Игорь Горбачев и другие известные исполнители роли Хлестакова на сцене стали как бы соавторами Гоголя, хорошо помогающими нам, зрителям, увидеть мир гоголевских героев.

Вот как описывают, например, постановку «Ревизора» на сцене МХАТа с участием Михаила Чехова: «...вошел молодой человек, именно лет двадцати трех, именно тоненький, худенький, в элегантнейшем фраке и в самых модных столичных брюках. Изящнейший и пустейший. Барственно капризный и совершенно

без царя в голове. Зрители с удивлением убеждались, что перед ними нет Чехова. Ни одной черты из прежних ролей, ни одной черточки самого актера, а совершенно новый образ, живой человек, необыкновенный и в то же время словно давно вам знакомый. Это его вы представляли себе, когда читали комедию Гоголя или вспоминали ее. Это его хотелось вам увидеть, встретить... И вот он перед вами — полнейшее и точнейшее воображение и воплощение всего, что так живо, остро и глубоко задумал Гоголь в этом образе». Замечательно, что при описании так особенно подчеркивается в игре актера «воображение», «воплощение» жизненного явления в живой форме, в образе. Это и есть в искусстве артиста — как и во всяком другом искусстве — самое главное.

Образное, живое воспроизведение жизни в искусстве — не только специфическая примета искусства, но и его достоинство, ничем не заменимое, не восполнимое. Время от времени люди начинают сомневаться: а может быть, возможно обойтись и без искусства и на этом сэкономить и общественное время, и материальные средства, и столь нужные обществу умственные силы? Так, в 60-е гг. XIX в. знаменитый критик Дмитрий Иванович Писарев, отрицая эстетику и в значительной степени само искусство, всерьез полагал, что научная деятельность принесет человечеству несравненно большую и, главное, более непосредственную пользу, нежели искусство. Он заявил даже, что, будь Белинский не критиком, а химиком, его деятельность для общества была бы полезнее. (Это не помешало Писареву самому быть критиком и в таком качестве быть полезным и своим современникам и людям последующих поколений.) Уже в наше время на страницах различных газет порой открываются дискуссии на тему: быть или не быть искусству, не заменит ли наука (опять-таки наука) в наш век научно-технической революции искусство? Конечно, подобные дискуссии всегда кончаются в пользу искусства. Но сама их возможность характерна: значит, сомнения в необходимости искусства все-таки у кого-то имеются. И конечно, еще более характерно то, что все «нападки» на искусство в таких дискуссиях оказываются заведомо обреченными на неудачу. Иначе просто не могло и быть, потому что искусство на деле существует и развивается и ничто не указывает на возможность его умирания, несмотря на все сомнения и споры. Оно существует и всегда будет существовать, потому что выполняет свое собственное общественное назначение, дает людям то особенно близкое и живое знание о них самих и о жизни, которое, кроме искусства, никто дать не может.

Язык образов, живой язык искусства позволяет воспринимать жизнь, отраженную в искусстве, наиболее полно, с наименьшими потерями. Мы знаем, что жизнь, переданная в отвлеченных понятиях, уясняется в своих закономерностях, но вместе с тем как бы отчуждается. Жизнь, воспроизведенная ис-

кусством, не отчуждается, а, напротив, воспринимается всем нашим существом, непосредственно, эмоционально. Приобщаясь к искусству, человек переживает знание о жизни как свое знание, чужой жизненный опыт как свой собственный. Можно сказать, что искусство человеку «удваивает жизнь» (Гегель).

Сын французского живописца Огюста Ренуара кинорежиссер Жан Ренуар писал в книге об отце, что тот «открывал и переоткрывал мир в каждую минуту своего существования». Так бывает с любым большим художником и так, хотя бы отчасти, бывает с теми, кто находится под воздействием произведений искусства. Открытие мира — одна из главных задач искусства и одна из главных его особенностей и возможностей.

Открытием мира были пейзажи английского живописца Тернера и исполненные глубокой мысли картины русского художника А. Иванова, «Евгений Онегин» Пушкина и «Война и мир» Толстого, музыка Баха и Мусоргского и т. д., и т. п. Произведения искусства, заново открывая жизнь, помогали лучшему и глубочайшему ее познанию.

Недаром мыслители разных времен часто отдавали предпочтение художественному знанию перед знанием научным. Так было, например, со многими русскими писателями XIX в., которые, размышляя на тему, что есть подлинная, истинная история, приходили к выводу, что ее дано написать не ученому, а поэту, художнику. Пушкин заметил в письме к Н. Гнедичу от 23 февраля 1825 г.: «История народа принадлежит поэту». Пушкин и на практике неоднократно разрабатывал свою поэтическую версию истории народа. Он делал это, работая над «Борисом Годуновым», «Евгением Онегиным» (стоит вспомнить, что именно как исторический роман и воспринял его Белинский); и снова вступил в «соперничество» с учеными историками в «Капитанской дочке».

В русле этой же традиции мыслил и действовал Гоголь, когда мечтал об истории «в настоящем ее виде» и создавал ее в своем «Тарасе Бульбе». После Гоголя Лермонтов, заявив в «Герое нашего времени» о своем предпочтении «истории души человеческой» истории «целого народа», по-своему развил пушкинские традиции.

В послепушкинские времена с прямыми декларациями о преимуществе поэтического воззрения на историю сравнительно со взглядом узконаучным выступали В. Одоевский, А. Хомяков. В. Одоевский писал в «Русских ночах», ссылаясь на имена Пушкина, А. Хомякова, исторического романиста И. Лажечникова: «Стихия всеобщности, или, лучше сказать, всеобнимаемости, произвела в нашем ученом развитии черту довольно замечательную: везде поэтическому взгляду в истории предшествовали ученые изыскания; у нас, напротив, поэтическое проницание предупредило реальную разработку...»

То же самое утверждал и А. С. Хомяков: «Малейшие труды

и несколько ясных поэтических умов познакомили нас с Средними Веками так, что мы как будто в них жили, а древность сделалась загадочнее, чем когда-нибудь. Причина этому то, что мы душою (если хотите, инстинктами) знали Средние Века... Другая причина та, что Средними Веками занялись не историки, а романисты, т. е. люди, которые добродушно угадывали прошедшее по современному и не считали себя в необходимости нанизывать в своих разысканиях год за годом по хронологическому порядку». И в другом месте: «Истина историческая может быть в неученом романисте, и ложь глубокая, наглая в творении книжника, который на каждом шагу подпирается цитатами из государственных актов, из современных писем и даже из тайных документов».

Одним из самых значительных опытов создания поэтической, художественной истории народа была «Война и мир» Толстого. Работая над своим романом, Толстой пишет не просто литературное произведение — он пишет именно историю, историю не героев, а людей, не деяний, а каждодневных, простых и великих, дел человеческих. Такой, по его глубокому убеждению, и должна быть история. Опыт поэтической истории носил у Толстого сознательный, глубоко продуманный характер. Вскоре после окончания «Войны и мира», 5 апреля 1870 г. Толстой сделал в дневнике интереснейшую запись, и она стала как бы теоретическим осмыслением всего им сделанного: «История хочет описать жизнь народа — миллионов людей. Но тот, кто не только сам описывал даже жизнь одного человека, но хотя бы понял период жизни не только народа, но человека из описания, тот знает, как много для этого нужно. Нужно знание всех подробностей жизни, нужно искусство,— дар художественности, нужна любовь... Как всякое искусство, первым условием истории должна быть ясность, простота, утвердительность, а не предположительность. Но зато история-искусство не имеет той связанности и невыполнимой цели, которую имеет история-наука. История-искусство, как и всякое искусство, идет не в ширь, а в глубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке».

Открытия, которые делаются с помощью искусства, не только живые, впечатляющие и самые полные, но и добрые открытия. Знание действительности, приходящее через искусство, это и человеческое и очень человечное знание, оно проходит через сердце, оно согрето чувством — со-чувствием. Такое свойство искусства делает его общественным явлением неизмеримого нравственного значения. Гоголь писал о театре: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Источником доброго является всякое подлинное искусство. Оно в самой основе своей нравственно, ибо способно вызвать в читателе, в зрителе — во всяком, кто его воспринимает,— сопереживание, сочувствие к отдельному человеку и ко всему человечеству.

Лев Толстой недаром говорил об «объединяющем начале» искусства и придавал этому его качеству первостепенное значение. Благодаря своей образной форме искусство наилучшим образом приобщает человека к человечеству: заставляет с большим вниманием и пониманием относиться к чужой беде, боли, радости. Оно делает эту чужую боль и радость своими. Что тоже оказывается очень нужным человеку.

Истинное искусство служит единению человеческих душ. И в этом смысле оно тоже глубоко человечно. Оно идет от человека и ведет к человеку — к самому живому и лучшему в нем, позволяя заглянуть в самые потаенные глубины. Как говорил Кристофер Колдуэлл, английский писатель и критик, героически погибший в Испании в составе интернациональной бригады, «искусство рассказывает нам о том, о чем не может рассказать наука... — что мы есть и почему мы есть; почему мы надеемся и страдаем, любим и умираем...».

Перейдем теперь ко второму важному вопросу, представляющему часть поставленной нами проблемы «искусство и жизнь». Если в искусстве жизнь отображается в «форме самой жизни», значит ли это, что между искусством и жизнью можно поставить знак равенства, что жизнь в искусстве отражается совсем такой, какой она бывает в действительности. Нет, не значит. Есть много оснований, по которым мы не можем этого утверждать. Жизнь и искусство, правда жизни и правда искусства — понятия взаимосвязанные и взаимообусловленные, но не тождественные.

Уже известный нам создатель собственной эстетической системы немецкий философ Иммануил Кант писал: «При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы... Искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство, и тем не менее оно кажется нам природой»[1].

Известная доля несоответствия между правдой жизни и правдой искусства носит название «условность». Степень и характер условности не одинаковы в искусстве разных времен и разных художественных направлений. Романтическое искусство в этом смысле заметно отличается от искусства классицизма, реалистическое от романтического и т. д. Но не бывает искусства, которое было бы вовсе свободно от условности. И это отнюдь не слабость, но внутренний закон искусства.

Французский художник Дега, придававший большое значение в своем творчестве рисованию с натуры, любил тем не менее повторять, что искусство — это условность, что «в самом слове «искусство» заключено понятие искусственность». По-другому о том же писал советский художник Мартирос Сарьян: «Условность кажется примитивной только тем людям, которые страдают поверхностным мышлением и неразвитым вкусом... Они забывают, что условность, отход от натуры выражают эстетические взгляды данной эпохи и данного народа».

Представим себе, что мы находимся в театре и смотрим вполне реалистическую пьесу. Допустим, что реалистический характер имеет не только пьеса, но и театр, который ее ставит. Все ли на сцене будет так, как в жизни? Вправе ли мы ожидать полного и безусловного правдоподобия в игре актеров, декорациях и т. д.?

Правдоподобия ожидать вправе, но не прямого и не полного. Это может и должно быть правдоподобие с учетом законов искусства, с учетом того, что называется «условностью» в искусстве. Только таким образом и возможно выявить, донести до зрителя заключенную в искусстве глубокую правду жизни.

В статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» Пушкин писал: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие? Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые согласились etc.»[1].

«Понятно, что естественность сценическая не то, что естественная, — утверждает вслед за Пушкиным Достоевский. — Поэтому и прекрасное на сцене — не то же, что прекрасное в природе...»[2]

Сами условия театра не допускают ни того, чтобы актеры чувствовали себя как в обыденной жизни, ни того, чтобы зрители воспринимали все происходящее на сцене совсем «взаправду». Одно из главных отличий театрального представления от реального происшествия заключается в заведомом, «запрограммированном» разделении людей на тех, кто играет, и тех, кто следит за игрой, воспринимает ее. Из этой условности проистекают многие нормы поведения актера на сцене и зрителя в зале.

Актер, например, должен так вести себя на сцене и выражать свои чувства, чтобы они доходили до зрителей — доходили в точном смысле этого слова. Он обращается к своему партнеру, помня о зрителях, не может произносить слова, стоя к

[1] Кант И. Соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 5, с. 321—322.

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.—Л., 1951, т. 7, с. 212.
[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1979, т. 19, с. 159.

5 Заказ 4045

ним спиной, говорит громче и заметно отчетливее, чем делает это в быту, выражает свои чувства сильнее, «нагляднее», чем в реальной жизни. Чтобы зритель сочувствовал и верил ему, актер помогает себе жестами и всякими другими внешними средствами, к которым в соответствующих обстоятельствах в жизни человек может и не прибегать. Актер на сцене даже ходит не совсем так, как делают люди обычно и как делает он сам, находясь не в сценических, а в обыденных условиях.

По существу, образ, который создает своей игрой актер, в точном смысле отнюдь не соответствует бытовому, жизненному прототипу. Герой театральный по сравнению со своим реальным двойником (если представить себе его существование) выглядит как бы крупнее, заметнее во всех чертах. В поведении актера может не ощущаться, но всегда присутствует известный «нажим», «педалирование», сознательное преувеличение. Это преувеличение не только не мешает ощущению жизненной достоверности образа, но, напротив, помогает создать такую достоверность. Как заметил советский театральный художник и режиссер Николай Акимов, «персонажи, возникая на базе бытовых наблюдений актера, имеют право на преувеличение своих характерных качеств. Комедийный персонаж должен непременно отражать свой первоисточник в жизни, но не быть копией его. Проверка персонажа производится не путем требования точного совпадения комедийного образа с жизненным, а путем опознавания в комедийном персонаже его жизненного прототипа». Хотя Акимов конкретно говорит здесь о комедийном образе, в принципе его слова могут быть отнесены ко всякому сценическому образу.

Не только актеры, но и зрители соблюдают в театре условные правила «игры». С того момента, как поднимается занавес, зритель начинает жить не в привычном для себя, а в особом мире и подчиняется законам этого похожего на реальный и все-таки нереального мира. Зрители одновременно и верят тому, что происходит на сцене, и не верят. Верят в достаточной мере, чтобы эмоционально и непосредственно откликаться на происходящее, сочувствовать героям, — и все-таки настолько понимают, что это искусство, а не жизнь, чтобы не бежать на сцену спасать добрых героев и биться со злодеями. «Что бы вы ни делали, — писал Игорь Ильинский, — и ни придумывали, для того чтобы зритель забыл, что он находится в театре, он, то есть зритель, даже потрясенный, увлеченный до крайности, обливающийся слезами, всегда знает, что он сидит в театре, а не подсматривает жизнь».

В книгах по истории театра часто приводится случай со зрителем-американцем, который, не выдержав сцены, когда Отелло в трагедии Шекспира душит Дездемону, выстрелил в актера, игравшего Отелло, и убил его. Потом, осознав свой поступок, он тотчас же покончил с собой.

Как квалифицировать такого зрителя? Столь доверчиво и прямо воспринявший события на театральной сцене, он был отнюдь не идеальным, а плохим зрителем. По тем или иным причинам (считается, что у него была нарушена психика), он пренебрег законами искусства, нарушил условия обязательного для всякого искусства негласного «договора» между творцом и воспринимающим его творение.

Очень неудобными, в известном смысле «плохими» зрителями оказываются и некоторые дети. Артисты детских театров не на шутку жалуются, что дети нередко мешают им играть, что, когда приходится исполнять роли отрицательных героев, из зрительного зала в свой адрес они слышат громкие возмущенные возгласы, а иногда в «злодеев» даже летят разные предметы. Можно умиляться детской непосредственности, их абсолютной доверчивости к происходящему на сцене, но в то же время нельзя не признать, что такие вполне доверчивые дети не относятся к числу удобных, тем более идеальных зрителей.

Условность театрального искусства, невозможность поставить знак равенства между правдой театра и правдой реально-бытовой можно показать на примерах из истории театра, которые на самый первый взгляд выглядят как весьма неожиданные и почти невероятные. Знаменитый русский актер Василий Васильевич Самойлов, играя в известной пьесе трагического содержания, потрясал публику силою и неподдельной искренностью своего переживания. В это время за кулисами находилась молоденькая племянница актера (впоследствии известная актриса В. А. Мичурина-Самойлова). Напряженно следившая за тем, что происходит на сцене, и взволнованная всем виденным, она в какой-то момент не сдержалась и громко всхлипнула. Это услышал Самойлов. Незаметно для зрителей он отступил к кулисам, на миг повернулся к племяннице и прошептал: «Деточка, не плачь. Я это нарочно...»

На одном из представлений шекспировского «Гамлета» прекрасный исполнитель этой роли Михаил Чехов, произнося слова «Бедный Йорик!», неожиданно для самого себя на слоге «Йо...» пустил петуха. Закрывшись от зрителей черепом Йорика, актер повернулся к могильщикам и тихо сказал: «Боже мой! Какой противный у этого актера голос!» И снова продолжал играть, и играл с такой сердечностью и грустью, что трудно было удержаться от слез.

О чем свидетельствуют эти примеры? Видимо, невозможно толковать их однозначно. Но одно несомненно: переживать на сцене и переживать в жизни — далеко не одно и то же.

Интересно, что максимальное соответствие бытовой правде может порой обернуться в театральном искусстве прямым неправдоподобием. Знаменитый французский актер Б.-К. Коклен, играя в одной исторической пьесе, по ходу действия должен был заснуть. Накануне ночью он плохо спал, днем отдохнуть было

некогда, и, когда ему пришло время заснуть на сцене, он, совсем того не желая, заснул не «как будто», а на самом деле. Да еще и захрапел. Зрители остались на этот раз недовольны его игрой. И некоторые объяснили свое недовольство тем, что Коклен спал и храпел слишком «неестественно», что в жизни «так не бывает».

Коклен сравнивал случившееся с историей, которую рассказал в своей басне легендарный греческий баснописец Эзоп. Крестьянин наблюдал, как одобряемый зрителями скоморох подражает писку поросенка. Задумав перещеголять скомороха, крестьянин на другой день сам выступил перед зрителями, предварительно спрятав под плащ живого поросенка. Но все кончилось тем, что крестьянина освистали.

Объясняя эзопову историю (а заодно и свою собственную), Коклен замечает: «Дело в том, что все это происходило на подмостках и что точка зрения совершенно изменяется, смотря по тому, глядим ли мы на что-нибудь, стоя на мостовой или сидя на скамьях театра. Что тут делать! Поросенок, наверно, пищал хорошо, но безыскусственно».

Особое театральное бытие, специфические законы искусства требуют от актера не только максимального вживания в роль, но и сохранения чувства творца, созидателя образа. Актер должен быть наделен способностью видеть и контролировать себя в то самое время, когда его второе «я» целиком погружено в образ. Он ощущает себя одновременно и в образе, и вне образа. Это в какой-то степени подобно поведению хорошего учителя, который, занимаясь со своими учениками, увлекается, любит, негодует, приходит в восторг, как всякий человек, но постоянно сохраняет ощущение себя именно как учителя. Он неизменно держит в поле зрения класс, каждого ученика в отдельности, а прежде всего — самого себя.

Актер на сцене живет как бы двойной жизнью, и это его «двойничество» нисколько не мешает зрителю воспринимать его игру, искусство как неподдельное и подлинное. Замечательный актер МХАТа И. М. Москвин признавался: «Когда я в «Царе Федоре» дохожу до драматических переживаний и рыдаю на плече у Аринушки, я всегда проверяю, как у меня обстоит дело с наклеенным носом». Похожее признание сделал и Шаляпин: «Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь...»

Разумеется, не следует думать, что хорошему актеру в его игре всегда и обязательно сопутствует такой жесткий контроль над собой. Можно привести немало примеров из истории театра, когда актер так увлекался, входил в роль, что на мгновение как будто забывал о том, что он на сцене. Жизненная правдивость и условность в искусстве не разделены между собой глухой стеной — они взаимосвязаны и часто трудно отделимы друг от друга. Мы остановились на нескольких примерах «разделения», «расхождения» этих сторон искусства только потому, что они позволяют наглядно показать неидентичность искусства и жизни.

У философа Дидро есть книга «Парадокс об актере». Всем содержанием книги Дидро старается убедить читателя в следующем: «...образы страстей на сцене — это не подлинные образы, это преувеличенные портреты, это большие карикатуры, подчиненные известным правилам условности»; «в жизни актер ничего не говорит, ничего не делает совершенно так же, как на сцене. Это — иной мир».

В качестве одной из иллюстраций к своим тезисам Дидро приводит такой пример. В мольеровской «Любовной досаде» роли возлюбленных играют муж и жена, которые живут между собой не очень хорошо, а вдобавок к тому еще недавно поссорились. Это не мешает им играть влюбленных и исполнять нежный и страстный диалог, вызывая восхищение театральной публики. Еще более удивительно, что актеры незаметно для публики параллельно с авторским диалогом ведут шепотом другой, уже от себя и... отнюдь не нежный и не любовный.

При несомненной и нарочитой заостренности примеров и выводов Дидро они заключают в себе и большую долю истины. И не так уж непримиримо противостоят той теории «вживания в образ», программе максимального реализма в искусстве театра, которая по праву связывается в нашем сознании прежде всего с именем К. С. Станиславского. Мысли о театре, высказанные соответственно Дидро и Станиславским, подчеркивают разные, отчасти противоположные основы и свойства театрального искусства, но и те, и другие из этих свойств органически присущи искусству сцены, реально существуют, не выдуманы. Они представляют разные стороны одного и того же явления и находятся между собой в диалектической взаимозависимости. Искусство театра должно быть подобно жизни — и оно никогда не бывает ее точной копией.

Последнее Станиславский понимал не хуже, чем Дидро. Его теория «вживания в образ» не отменяет условности искусства, не отрицает ее, а предполагает подчинение условности высшей правде жизни и высшей правде искусства.

Степень и характер условности в театре во многом зависит от жанровой природы театральной постановки. Мера допустимого неправдоподобия в балете или опере, например, значительно выше, нежели в драме. Фраза «так в жизни не бывает», которая часто произносится к месту и не совсем к месту, применительно к опере и балету лишается всякого смысла. Так, как

бывает в опере и балете, в реальной, бытовой действительности заведомо не бывает. Однако это нисколько не мешает нам переживать, радоваться, огорчаться и по-особому верить в происходящее на сцене.

Мы слушаем оперу, в которой герой, прежде чем стреляться на дуэли, долго поет о своей ушедшей юности. И пока он поет, дуэль не начинается. В другой опере героиня вместе со своим возлюбленным оказывается замурованной; при этом оба сильными, хорошими, вполне живыми голосами поют свой то ли предсмертный, то ли посмертный дуэт. Разве такое бывает в жизни? Разве мертвым или даже умирающим до пения? Но сидящим в зале на представлении оперы такие вопросы вовсе не приходят в голову. Они слушают и испытывают волнение.

Точно так же в балете зритель не удивляется, скажем, тому, что герой «Медного всадника» Евгений (балет Глиэра «Медный всадник»), узнав о наводнении и грозящей его возлюбленной опасности, не спешит спасать Парашу, а продолжает исполнять танцевальные фигуры, с помощью которых изображает свою тревогу.

Все это — результат нашего приятия условности, на которой в особенности основан и которой подчинен оперный и балетный театр, т. е. театр музыкальный. Такой театр существенным образом отличается от театра драматического. Музыка с ее специфическим и неповторимым способом выражения человеческих чувств в большей степени содействует изменению наших обычных представлений о жизненном правдоподобии. Человеку глухому или такому, который намеренно не хочет слушать оперное или хореографическое представление, оно легко может показаться нелепым, комически-бессмысленным. Почему? Прежде всего потому, что музыкальное действие глубочайшим образом, принципиально отличается по своему внутреннему качеству и художественному эффекту от действия, лишенного музыкального сопровождения. Музыка в опере и балете служит не только усилению восприятия происходящего на сцене, сколько своеобразному переключению такого восприятия. Переключению как бы на другую волну, в качественно иную сферу. Музыкальный образ, вступая во взаимодействие со сценическим, создает новый образ, особый художественный мир, который требует для своего восприятия специфических «условий» и особенных мерок.

Наш обыденный рассудок, называемый «здравым смыслом», если и применим хотя бы частично к оценке драматического действия, то совершенно неприменим к оценке действия музыкально-драматического — к оценке оперы и балета. С точки зрения здравого смысла оперное искусство и искусство балета в буквальном смысле этого слова не нормальны. Не нормальны потому, что они не сравнимы с бытовыми нормами жизни. Но в том-то и дело, что такое сравнение, в силу самой специфики оперного и балетного искусства, заведомо не предполагается.

Не могу не остановиться здесь на одном примере, который хорошо знаком каждому школьнику. Героиня романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Наташа Ростова попадает в театр на оперное представление. Вот как описывает Толстой то, что увидела Наташа:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно, выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться...»

Перед нами изображение театрального, оперного действия со «снятой» условностью. Вне законов условного, без их учета все происходящее на сцене действительно могло показаться таким, каким его изображает Толстой, — «вычурно-фальшивым» и «ненатуральным». Интересны оговорки Толстого, поясняющие всю картину и точку зрения Наташи, которая определила характер ее восприятия. Наташа попала в оперу «после деревни» и «не могла даже слышать музыку». Мы уже знаем, к чему приводит «не могла слышать музыку». Что же касается слов «после деревни», то это почти то же, что отождествление точки зрения Наташи с точкой зрения деревенского жителя, крестьянина. Нет сомнения, что Толстой заставил Наташу смотреть на оперное представление глазами крестьянина, с его неприятием всякого рода условности, с его непосредственностью, неизменным здравым смыслом. Напомню, что позднее, десятилетие спустя после завершения «Войны и мира», точка зрения патриархального крестьянина станет господствующей во всем творчестве Толстого.

Создавая эту сцену в театре, Толстой имел свои важные художественные и социально-обличительные цели. И он нашел для них очень сильный, убедительный прием. Но то, что было для Толстого приемом, не нужно принимать за саму истину. Мы можем восхищаться толстовским сатирическим изображением оперного представления, но должны понимать, что это отнюдь не доказательство бессмысленности самого оперного искусства. Ибо оперное искусство, как и всякое другое, имеет свои особен-

ные законы и внутреннее оправдание. Оно не может подлежать суду «здравого смысла» и рассматриваться с точки зрения бытовой, обыденной правды.

Гегель, говоря об искусстве живописи, сделал весьма интересное замечание: «Человек может радоваться своему умению воспроизвести собственной работой и старанием то, что существует в природе. Но и эта радость, это восхищение остывают тем больше и даже превращаются в пресыщение и отвращение, чем более похожа копия на данный природой оригинал. Как было остроумно сказано, существуют портреты до отвратительности похожие»[1].

Хорошим дополнением к его словам может служить шутливое и вместе с тем очень серьезное замечание художника Огюста Ренуара. Он утверждал, что в день, «когда художники сумеют передать иллюзию лесной сени, включая запах мха и журчание ручья, живопись перестанет существовать. Вместо того чтобы купить картину, ценитель отправится на прогулку в лес».

В живописи, как и в других видах искусства, максимальное соответствие изображения натуре отнюдь не адекватно понятию «правда». Стремясь к фотографическому правдоподобию, художник рискует пойти и против своего искусства, и против правды. Достоевский говорил о картине Якоби «Партия арестантов на привале»: «А знаете ли вы, г. Якоби, что, гоняясь до натянутости за правдой фотографической, вы уже по этому одному написали ложь?»

Портрет или, скажем, натюрморт, похожий до мельчайших деталей на свой жизненный оригинал, может восприниматься зрителем как менее правдивый, нежели портрет или натюрморт, передающий лишь приблизительно внешний облик оригинала, но зато хорошо отражающий внутреннюю жизнь, дух его. Естественно, что это относится не только к портрету или натюрморту. «Близость к природе есть понятие совершенно относительное, — утверждал один из героев философского романа В. Одоевского «Русские ночи». — В Рафаэле находят ошибки против анатомии — но кто замечает их? Если б должно нам было нравиться то, что ближе к природе, то дерево, например, Рюисдаля[2] должно бы уступить первенство дереву, сделанному какой-либо цветочницею».

Теперь представим себе скульптурный портрет, который так точно, детально передает оригинал, что воспринимается нами уже не как произведение искусства, а как живой человек. Хорошо это или плохо? Несомненно, такой портрет произведет на нас сильное впечатление, но это будет впечатление неожиданности, странности, непредвиденного эффекта, а не эстетическое, художественное.

[1] Гегель Г. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 49.

[2] Рюисдаль Якоб (1628—1682) — известный голландский живописец, пейзажист. Его картины имеются в ленинградском Эрмитаже.

Положим, перед нами скульптурный портрет, в котором переданы не только все линии и тела, но и все их краски — подлинные, живые. Будет ли такая многоцветная скульптура правдивее, нежели одноцветная? Хотя краски и живые, подлинные, все-таки не будет. Скорее даже наоборот. Характер условности искусства ваяния, его внутренние закономерности таковы, что живое разнообразие красок, как правило, не приближает, а удаляет от художественной правды. Раскрашенная современная скульптура легко может оказаться похожей на манекен. Потеряв известную долю присущей ей условности, скульптура потеряет вместе с тем и свою способность выражать через конкретно-чувственное и единичное общее и духовное.

Плоско понимаемое требование правдоподобия неприменимо и к искусству слова. Соотношение между художественной литературой и жизнью, которую она отражает, тоже носит не прямолинейный, а сложный диалектический характер. Раскольников у Достоевского не правдоподобен, а правдив. Точно таких, как он, едва ли можно было встретить в действительности, но его личность, идеи и его поступки (отчасти фантастические) позволяют Достоевскому поставить в своем романе глубочайшие философские и социальные проблемы жизни. Это относится и ко многим другим героям Достоевского, и к другим его произведениям.

Язык персонажей у Чехова отличается удивительной естественностью и индивидуальной неповторимостью. Значит ли это, что герои Чехова говорят совсем так, как говорят их двойники в жизни? Нет. Речь чеховских героев художественно обработана, и именно поэтому она создает полную иллюзию живой речи. Подлинно же живая речь, перенесенная в литературное произведение как она есть, вполне могла бы показаться неестественной и натянутой.

Заметнее всего действие законов условности в словесном искусстве — в поэзии, в стихотворной речи. Заметнее, потому что в отличие от речи прозаической, которая строится по тем же законам, что и всякая письменная речь, стихотворная речь, как сказал известный советский филолог Б. В. Томашевский, «не имеет какого-либо соответствия в речи практической».

Мы приводили эпизод из «Войны и мира» — Наташа Ростова в оперном театре— эпизод, построенный Толстым как взгляд на театральную сцену с точки зрения здравого смысла. С этой же точки зрения Толстой оценивал и стихотворное искусство. Он сравнивал изложение мысли стихами с человеком, который идет обыкновенным шагом, а потом вдруг, ни с того ни с сего, начинает приплясывать. Язык стиха казался Толстому неестественным и «неправдоподобным», и именно поэтому он его отвергал. Из всех крупных стихотворных произведений он выделял лишь «Евгения Онегина», в котором все так естественно, что натяжки не чувствуется».

Критика стиха как формы языка и формы искусства была достаточно остроумной. Более того, она имела у Толстого свои веские внутренние основания. И все-таки с ней невозможно согласиться.

Стихотворная речь в самом деле неправдоподобна, если понимать это слово в буквальном смысле. Но в буквальном смысле неправдоподобным — в большей или меньшей степени — оказывается всякое искусство. Стихи воспроизводят не нашу обычную, живую речь — их форма условна. Но стихи воспроизводят живое чувство — и в этом смысле они глубоко правдивы. Известный русский ученый А. А. Потебня говорил о состоянии «опьянения чувством», которое объясняет многие самые неожиданные явления в языке. «Опьянение чувством» во многом объясняет и существование стиховой речи, которая только внешним, поверхностным образом представляется неестественной, неправдоподобной. Как содержанием, так и формой стихотворная речь в конечном счете и правдоподобна, и жизненна, ибо в основе ее лежит ритм, извечно определяющий человеческую жизнь и жизнь природы.

Показательно, что и Лев Толстой, в принципе отвергавший право стихотворного стиха на существование, восхищался многими стихотворениями Пушкина, Тютчева, Фета. Несомненно, что стихотворный язык — язык чувств прежде всего — способен наиболее сильно, выразительно передавать ту правду, которую не способны передать с той же силой никакой другой язык, никакое другое искусство. В этом причина непоследовательности как Толстого, так и всех других высоких отрицателей стиха, стихотворной поэзии.

В сильно выраженной условности стиховой речи заключены не только ее особенности, но и большие возможности. Стих в большей степени, нежели проза, позволяет уклоняться от всего привычного и общепринятого, потому что сам по природе своей является таким «уклонением». В известном смысле в мире стихов поэт чувствует себя свободнее, чем в мире прозы. В поэтическом повествовании легко (и незаметно для читателя) могут опускаться некоторые существенные для прозаического произведения связи и мотивировки, менее обязательна временная и сюжетная последовательность. Языковое новаторство, смелость, композиционная оригинальность и всякая иная в стихах, как правило, наблюдается чаще и появляется раньше, чем в прозе. Чтобы убедиться во всем этом, достаточно вспомнить хотя бы пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин».

Едва начав писать свое самое задушевное произведение, Пушкин сообщает другу, поэту Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!»[1] В чем же Пушкин видит «дьявольскую разницу» между романом в

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10, с. 70.

прозе и романом в стихах? Судя по самому роману, стиховая форма для Пушкина — прежде всего максимальная поэтическая свобода, возможность сочетания вымысла и правды, возможность максимально концентрированного — конкретного и одновременно предельно обобщенного — изображения жизни. Известно, что Белинский назвал «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни». Свобода романа, обусловленная не в последнюю очередь самой стиховой его формой, и позволила Пушкину на сравнительно малом пространстве поэтического текста широко, всесторонне и необыкновенно живо показать русскую действительность.

Известная, внутренне закономерная условность искусства слова распространяется не только на свойства его языка, но и на содержание. Искусство слова может быть в той или иной степени «неправдоподобным» независимо от того, говорит ли оно языком стиха или языком прозы. Неправдоподобным с точки зрения внешнего подобия действительности.

Много лет назад в «Литературной газете» было помещено письмо одного читателя, который выражал не только недовольство, но и раздражение сказкой К. И. Чуковского «Муха-цокотуха». «Почему так хвалят эту сказку? — спрашивал автор письма. — Что в ней хорошего? Ведь в ней все неправда. Муха выходит замуж за комара — такого в жизни не бывает. А главное, автор вызывает у юных читателей сочувствие к мухе. Это с точки зрения жизненных потребностей совсем нехорошо. Муха — насекомое зловредное, и ее нужно не жалеть, а уничтожать. Чему же может научить детей такая сказка?»

Это письмо носит анекдотический характер. Но исходный пункт подобных рассуждений, к сожалению, принимается людьми как истина довольно часто. В своем требовании прямого правдоподобия в искусстве автор письма мало отличается от одного моего доброго знакомого, студента-литератора, который с недоумением спрашивал о стихах Н. Заболоцкого: «...сумасшедшая стонет сирень...»: «Чем вам так нравятся эти стихи? Сирень — сумасшедшая! Она — стонет. Разве такое бывает в жизни?»

Разумеется, не бывает, если образ понимать буквально и прямолинейно. Но в искусстве слова, как и в других видах искусства, образ, нарисованная картина совсем не обязательно являются прямым выражением действительного. Они могут быть, и даже чаще всего бывают, иносказанием реального. Это делает их впечатляюще правдивыми, художественно правдивыми в глубоком смысле слова.

Знаменитый русский художник Валентин Серов был замечательным мастером портретной живописи. Но, рисуя свои портреты, он не писал точной копии с оригинала. При этом повторял: «Разве это живопись — это копирование». В портретах он давал свою глубоко осмысленную версию оригинала, род правдивого

и глубокого «иносказания». Что и придало его портретам большое художественное и культурно-историческое значение. Шаляпин писал о том, что Серов оставил после себя огромную галерею портретов наших современников и в этих портретах сказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги. «Каждый его портрет — почти биография».

Язык образный, который присущ искусству, как и наш обыкновенный язык, не может точно соответствовать выражаемому явлению. Слова «стол» или «потолок» ничего не выражают собой непосредственно, не передают реально никаких признаков стола или потолка, но они вызывают в нашем представлении именно эти предметы. Отчасти похожее происходит и с художественным образом. Образ в искусстве несравненно более близок к изображаемому, нежели словесный знак в общеупотребительном языке. Но общее у них в том, что и слово в обычном языке, и образ в искусстве не нуждаются в прямом соответствии своему жизненному «прототипу».

Произведение искусства отражает не только объективную реальность, но и субъективный мир своего творца. Оно выражает действительность внешнюю и действительность внутреннюю — тот внутренний мир художника, который тоже является реальностью. В искусстве есть и правда жизни, и правда человеческой мысли о жизни, правда мечты. Вот почему искусство отражает действительность не пассивно, а активно. В. Маяковский говорил, что для изображения глубокой правды жизни художник имеет право и необходимость «организовывать и переделывать видимый материал».

Это важно знать и понимать, дабы непродуманными претензиями к искусству не мешать себе и другим испытывать наслаждение и радость от великого чуда художественного творчества.

Мы с детства любим сказку. По-иному, но не меньше любим сказку, становясь взрослыми. А что такое сказка — ложь или правда. Вспомним известное присловье: «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!» В этих словах не только мудрость, но и скрытое лукавство. Тот, кто придумал их, видимо, не считал все-таки сказку ложью. Недаром он видел в ней важный урок людям.

Всякая сказка есть тоже род иносказания о жизни, в ее вымысле содержится высокая правда человеческого сознания и мечты. За наивным рассказом, небывалыми приключениями и подвигами сказочных героев мы всегда ощущаем реальный, знакомый нам и по себе порыв к добру, к счастью, стремление преодолеть все, что мешает радоваться и стоит на пути к добру. Сказка часто имеет фантастический сюжет, однако мысль ее, глубинное содержание всегда реальны в точном смысле этого слова.

Но то, что справедливо по отношению к сказке, справедливо так или иначе и по отношению к другим видам и жанрам словесного искусства. Прямое правдоподобие в искусстве слова встречается реже, чем мы даже предполагаем. Искусство столь способно создавать иллюзию жизни, что она легко принимается нами за реальность. Это тоже относится к тому, что называют «чудом искусства».

Мы, например, охотно соглашаемся с утверждением, что таких людей, как Манилов, Собакевич или Ноздрев, было много в помещичьей России. А в самом ли деле много? И главное, точно ли таких, какими их изобразил Гоголь?

По существу своему, по мироотношению, психологии и т. п. похожих на этих героев людей было среди правящего класса крепостнической России действительно немало. Но если бы мы их встретили, то совсем не тотчас бы признали. Реальный Собакевич, как пишет сам Гоголь, мог быть воспитан по моде, жить в Петербурге, есть не пол бараньего бока с кашею, а какие-нибудь котлетки с трюфелями — и вместе с тем быть человеком-кулаком, а значит, истинным Собакевичем.

Мир, созданный Гоголем в «Мертвых душах»,— это не действительность как она есть, а действительность «сгущенная», показанная как бы через увеличительное стекло. Гоголевский образ не столько передает реальное, сколько позволяет его узнать. Он в необыкновенном, преувеличенном показывает повседневное, заставляет увидеть то, «что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи».

Сколько Маниловых, Собакевичей, Ноздревых, Плюшкиных видели современники Гоголя рядом с собой. Но все эти герои в живом своем варианте были ординарными, с заурядными привычками и даже с заурядными добродетелями. На вид они были совсем как нормальные люди, и присущая им ненормальность — ненормальность, по существу, — легко могла быть не замечена окружающими. Но вот Гоголь показал их средствами искусства, через свое «увеличительное стекло» — и отныне понятна их суть, отныне им уже не скрыться: они разоблачены высоким судом художника. И даже мы, люди иной эпохи, благодаря гоголевским персонажам лучше узнаем не только окружающих людей, но порою и самих себя.

Вот перед нами очаровательный человек — веселый, жизнерадостный, активный, человек широкой натуры. Но вы все больше замечаете, что его бурная деятельность не приносит никаких плодов, жизнерадостность и энергия нередко переходят в бесцеремонность и прямое нахальство. Вы внимательно приглядываетесь к нему и вдруг мысленно восклицаете: «Ба, да это же Ноздрев! Чем же я восхищался? Как я этого раньше не замечал?» Так созданный художником образ помогает открыть то, что без его помощи еще долго оставалось бы загадкой. Помогает не только благодаря своему удивительному сходству с жизненным оригиналом, но не менее того и благодаря своему заметному отличию от оригинала.

Может быть, особенно сильный эффект открытия связан с сатирическим образом. Но он как раз и менее всего «правдоподобен». Часто, чем менее правдоподобен, тем более правдив. Мы это видели на примере гоголевских героев. Еще ярче это видно на примере героев Салтыкова-Щедрина.

Вспомним градоправителя с органчиком в голове вместо мозга из «Истории одного города». В чистом виде, реально он абсолютно невозможен. Людей с механическим устройством в голове на самом деле не бывает. «Органчик» у Щедрина — это более чем преувеличение, совершенная фантастика. И все-таки перед нами нечто такое, что глубоко связано с реальностью, с правдой жизни. Представляя «Историю одного города» английскому читателю, И. С. Тургенев писал о «серьезном и жестоком юморе» Щедрина, «самом трезвом реализме... при самой необузданной игре воображения».

Воздействие на читателя сатирических и фантастических образов Щедрина в принципе похоже на действие, производимое героями гоголевской сатиры. Пусть в щедринских героях, подобных «Органчику», вовсе отсутствует правдоподобие, но они вызваны к художественной жизни потребностью познать правду и помогают ее познать. Человек, читавший Щедрина и встретившийся в жизни с чиновным начальником, которого отличает скудость мысли и отважное умение руководить с помощью раз и навсегда сформулированных начальственных окриков, легко догадается, что перед ним — щедринский «Органчик». И эта догадка станет более глубоким постижением правды реального. С помощью правды искусства — правды реального. Именно такое свойство сатиры выделял Владимир Ильич Ленин — свойство показывать как бы через увеличительное стекло и тем самым обличать социальные пороки общества. Недаром Ленин высоко ценил искусство Гоголя и Щедрина.

И у Гоголя, и у Щедрина, и у других великих сатириков фантастическое в образе не служит самоцелью, а помогает лучше понять то, что в жизни примелькалось и порой уже представляется нормальным, не будучи таковым по существу. Сатирический образ служит средством постижения за привычной личиною подлинного лица жизни. И здесь его глубокая связь с жизнью, в этом его реальность и правда.

Искусство есть особый путь человеческого познания — не поверхностного, а глубинного. Именно для того чтобы проникнуть в глубины жизни, художник может нарушать в образе реальные пропорции, придавать ему необыкновенные, фантастические формы. И так не только в сказке или в сатире. Отклонения от правдоподобия, которые бывают так заметны в сказках или в сатирических произведениях, пусть в меньшей степени, но существуют и в других видах словесного искусства.

Друг Пушкина, поэт и переводчик Павел Катенин, прочитав «Евгения Онегина», заметил, что «переход от Татьяны, уездной

барышни, к Татьяне, знатной даме» в романе оказывается «слишком неожиданным и необъясненным». Пушкин как будто согласился с замечанием Катенина, даже заметил, что оно обличает «опытного художника». Но ничего не стал менять.

Полнота реальных мотивировок совсем не обязательна для искусства. Во имя высших художественных целей искусство допускает отступления от жизненного правдоподобия, бытовой логики, порой прямо ей противореча. Все это может быть заметно для аналитического рассудка, но совсем не мешает читательскому, зрительскому восприятию.

Кажется, Гете первый заметил, что Шекспир в «Макбете» явно противоречит себе, когда в одном месте трагедии говорит, что леди Макбет бездетна, а в другом месте заставляет саму леди Макбет сказать: «Я кормила грудью детей». Гете оправдывает это противоречие допустимой художественной условностью: более всего Шекспир, по словам Гете, «заботился о силе каждой данной речи». Интересно, что противоречие, на которое указал Гете, до него оставалось незамеченным многочисленными читателями и зрителями шекспировских драм. И после Гете — тоже.

Герой комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» ведет себя крайне нелогично. Он приезжает к любимой «прямо с дороги, не заехав домой, чтобы обриться и переодеться, — и заезжает когда же? — в шесть часов утра!». Войдя в дом Фамусова, он тут же требует свидания с Софьей. Увидев ее, тотчас начинает рассыпаться в нежных признаниях и обличительных монологах. В последнем действии Чацкому изменяет не только ум, но и элементарное приличие: он становится тайным свидетелем любовного свидания. Все это заметил в поведении Чацкого Белинский и не удержался от восклицания: «Воля ваша — не по-светски, не умно и не эстетически!»

Еще раньше сомнения в мотивировании поступков Чацкого высказывал Пушкин. Но Пушкин же сделал замечательное признание, под которым, наверное, подписался бы и Белинский. Осудив Чацкого, высказав недоумение по поводу увлечения Софьи Молчалиным, Пушкин пишет далее: «Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался. Эти замечания пришли мне в голову после».

Читатель или зритель, воспринимающий произведение искусства, — человек не столько сомневающийся, сколько доверчивый. Зритель, читатель — это тот, кто заранее «условился», присягнул на веру в не совсем настоящий, иллюзорный, но по-особому правдивый художественный мир. Это закон искусства, закон его восприятия. Размышляя о закономерностях искусства, В. И. Ленин с одобрением отмечал мысль Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*»[1].

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

Многочисленные примеры, приведенные выше, должны были убедить нас в том, что прямое отождествление искусства и жизни, художественного образа и его реального прототипа неправомерно, ошибочно. Но здесь возникает другой вопрос: не означает ли признание права искусства на условность согласия с правом художника на своеволие и произвол?

В самом деле, где границы фантазии, свободы художника? И есть ли такие границы? Где кончается глубокое, содержательное творчество и начинается штукарство, всякого рода эрзац-творчество? Это очень существенный вопрос. Он имеет не только теоретическое, но и весьма актуальное практическое значение.

В современном искусстве Запада существует много видов так называемого «модернистского» искусства (от фр. moderne — новейший, современный). В своих крайних образцах это искусство подчеркнуто формалистическое, т. е. ставящее на первое место не смысл, а форму. Такое искусство является следствием общего кризиса буржуазной культуры. Но оно ищет для себя объяснения и оправдания в самих закономерностях искусства. Право художника не копировать действительность, а воссоздавать ее творчески, право на условность служит модернистам теоретическим обоснованием их изысков, уводящих и самого художника, и читателя, зрителя от реального мира и реальных его сложностей в мир надуманный, искусственный. Эти изыски приводят к подмене сложных мыслей и чувств сложностью, запутанностью формы, нарочитой зашифрованностью содержания. А само содержание, когда к нему удается пробиться сквозь сложности формы, нередко оказывается либо совсем ординарным, либо и вовсе призрачным.

Законы искусства действительно предполагают творческую свободу. Такую свободу мы видим и в «Евгении Онегине», и в «Борисе Годунове», и едва ли не в любом произведении Пушкина. По законам свободного искусства, не считаясь с традиционно признанными формами, Гоголь писал «Мертвые души» и Достоевский — «Записки из Мертвого дома», Толстой — «Войну и мир» и Чехов — «Чайку». Смелыми новаторами в области музыкального искусства были Бах и Бетховен, Глинка и Мусоргский, Вагнер и Скрябин. Порыв к художественной свободе мы ощущаем в творческих поисках великих живописцев и великих зодчих. Вся история поэтического, стихотворного языка свидетельствует о внутренних тенденциях к свободе формы. Точная рифма постепенно заменяется неточной, строгая метрическая схема становится все более вольной; на смену выдержанной и достаточно устойчивой силлабо-тонической системе стихосложения приходят дольники, паузники, акцентный стих, наконец, так называемый «свободный стих» и т. д.

Подобные примеры можно умножать до бесконечности, потому что они соответствуют общему направлению развития искусства, общим его закономерностям. Все сколько-нибудь значительное в искусстве, все подлинные в нем открытия являются результатом порыва к художественной свободе и новаторству. Но значит ли это, что всякая свобода, всякое «новаторство» идет на пользу искусству, делает его более глубоким и более соответствующим своему назначению? Очевидно, что далеко не всякое.

Да, действительно, художественная условность — одна из основ искусства. Она может быть сравнительно ограниченной (в реалистическом искусстве), может быть достаточно широкой (в искусстве романтическом, например), но она не может быть безграничной. Всякая условность и всякая свобода в искусстве должны быть внутренне оправданными. «Есть хорошие и дурные условности»,— говорил Станиславский. Игорь Ильинский, много писавший в защиту условности, заметил, однако, что условность должна быть целесообразной, она должна «впечатлять зрителя, а не разочаровывать, расхолаживать и отталкивать».

Условность тогда хороша, когда служит средством художественного познания, путем в глубину. И она вредит искусству, когда уводит его от жизни и от человека, служит самоцелью, оправданием лишь самой себя.

И свобода для художника не может быть безграничной. Свобода в искусстве не есть своеволие. Она тоже предполагает свои внутренние ограничения, обязательную подчиненность глубинным законам искусства. Это хорошо понимали и понимают все великие художники, т. е. те, кому ведома истинная свобода. А. С. Пушкин писал о свободе мысли и свободе творчества: «Мысль, великое слово! Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом». Писатель, по Пушкину, должен владеть своим искусством в такой же мере свободно, как он владеет языком: основываясь на законах языка, подчиняясь им и «несмотря на грамматические оковы».

Хотя прямое правдоподобие не нужно искусству, это не значит, что искусство может пренебрегать правдой — правдой жизни и правдой человеческой. Правдивость искусства — это в конечном счете соответствие его серьезным человеческим потребностям и высоким человеческим чувствам, это способность искусства дать человеку, то в чем нуждается его душа. Быть правдивым в искусстве — значит служить человеку, значит — напомню еще раз слова Станиславского — «передавать подлинную жизнь человеческого духа».

Приведу пример. В западной модернистской музыке есть течение, которое носит название «конкретная музыка». Эта музыка в значительной мере основана на технических возможностях, открывшихся с появлением магнитофона. Музыкальная композиция создается с помощью записи на магнитофонную ленту различных внешних «конкретных» звучаний: звона раз-

6 Заказ 4045

битой тарелки, звонка трамвая, автомобильного гудка, человеческого голоса. Техника магнитофонной записи позволяет видоизменять, преобразовывать эти «конкретные» звуки, то ускоряя движение ленты, то замедляя его, то поворачивая вспять и т. д. Таким образом создаются звуки особого рода, неизвестные прежде, неожиданные и порой весьма эффектные. Их можно использовать в служебных целях, например для шумового оформления театральной постановки или отдельных эпизодов кинокартины. Но можно ли отнести создание подобных звуков к искусству музыки? Могут ли они передать «жизнь человеческого духа»? Разумеется, нет. Ибо в этих звучаниях все от техники, в них нет души — того волнения души, которое делает настоящую музыку близкой и нужной человеку. Швейцарский композитор Франк Мартен сказал о «конкретной» и подобной ей модернистской музыке: «Бойтесь искусства, которое хочет освободить себя от человечества».

Слова Ф. Мартена могут быть отнесены и к тому течению в новейшей буржуазной музыке, которое носит название «алеаторика». Это течение провозгласило основой музыкального творчества принцип случайности. В соответствии с ним музыкальная композиция может строиться, например, с помощью «жребия»: на основе числовых или шахматных комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральных костей (от последнего происходит и название течения: alea — в латинском языке означает игральную кость). Подчиненная стихии случая, музыкальная форма у алеаториков становится хаотичной, по сути, распадается. Не удивительно, что один из великих музыкантов современности Игорь Стравинский, сам новатор в музыке, к исканиям алеаториков отнесся резко отрицательно. Он называл их «ходячими врагами искусства».

Оторванность от человека, от жизни лишает всякое искусство его назначения и подлинной ценности. Тут не помогут никакие ссылки на условность. Как сказал Томас Манн, в искусстве нас в конечном счете радует, поражает «разительное узнавание подлинной жизни». Не обязательно внешнее правдоподобие — но обязательно узнавание жизни в образе и благодаря образу, узнавание для более глубокого понимания.

Все сказанное позволяет нам сделать важный теоретический и практический вывод. Условность, в основе которой лежит отсутствие тождества между искусством и жизнью, когда она внутренне оправдана и помогает раскрыть мысль художника и глубже понять жизнь, — не помеха, а помощь искусству. Формалистическое же искусство пользуется условностью во вред ему. Формалистическое искусство, в его крайних проявлениях, предает забвению общественные и человеческие цели художественного творчества, оно уходит от человека и уходит от жизни. Но это значит, что оно, вольно или невольно, уходит и от искусства.

ГЛАВА IV.

ИСКУССТВО КАК ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ

В предшествующих главах уже указывалось на то, что в подлинном искусстве все идет от человека и ведет к человеку. Остановимся теперь на этом подробнее. Искусство иногда называют «человековедением». Некоторые эстетики утверждают, что человек в искусстве является не только главным, но, по сути, единственным предметом изображения. Справедливо ли все это? Ведь в произведениях искусства мы находим изображения не одного человека. В них изображается также предметно-вещный мир, животные, птицы, природа и т. д. Существует, например, пейзажная живопись, говорят и о пейзажной поэзии. Не противоречит ли это пониманию искусства как человековедения?

Чтобы ответить на подобный вопрос, нам необходимо рассмотреть, какую роль играют вещи, животные, пейзажные зарисовки в различных видах искусства, какую художественную функцию они выполняют и в каком отношении находятся с образом человека в искусстве. Начнем с образов предметно-вещного мира. Их можно встретить не во всех видах искусства. Музыка, например, не только не способна выразить вещественное, но и по характеру своему и целям в этом не нуждается

Искусство скульптуры использует предметные, вещные образы довольно ограниченно и преимущественно в «служебных» целях. Скульптурное произведение есть главным образом изображение человека вне его окружения, в отвлечении от сугубо предметного мира. Недаром древняя скульптура тяготела к изображению обнаженного человеческого тела. Обнаженный человек в искусстве древних — это человек в его собственной ценности. Всякого рода одеяние, если оно и присутствовало в скульптуре, призвано было не скрывать человеческое тело, а оттенить его — оттенить человеческую телесную и через нее духовную красоту. Философ Шеллинг называл одеяние в скульптуре «аллегорией» или намеком (эхом) «форм органического образа». Одежда, по его словам, всегда «остается подчиненной изображению обнаженного тела, истинной и первой любви искусства».

По существу, и в скульптуре нового времени она не носит чисто вещественного характера и чаще всего условна: есть более указание на одежду, нежели собственно одеяние, не скрывает человека, а помогает его раскрыть.

Изображение других предметов вещного мира в скульптуре тоже весьма ограничено и вполне подчинено изображению человека. Вещь иногда оказывается составной частью человеческого деяния — стрельбы, метания какого-либо снаряда и т. д. Так изображен, например, лук в прекрасной скульптуре А. Бурделя «Стреляющий Геракл». Геракл, яростный, необузданный, исполненный стихийной силы, натягивает тетиву гигантского лука. Лук сказывается неотъемлемой частью композиции, центром которой является образ человека. Он помогает показать человека не статично, а в действии.

То же можно сказать об известной скульптуре И. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата». Молодой рабочий выхватывает из мостовой булыжник — единственное доступное ему оружие, — чтобы в следующий момент метнуть в ненавистного врага. Булыжник и здесь выполняет роль важную, но служебную: с его помощью художник раскрывает образ революционно настроенного рабочего, показывая того в движении, в страстном, революционном порыве.

Предметы и вещи в скульптуре иногда выступают в роли символических знаков. Так, хорошо знакомым и понятным символом является изображение серпа и молота в скульптурной группе В. Мухиной «Рабочий и колхозница». В скульптуре М. Антокольского «Иван Грозный» важную роль играет изображение воткнутого в пол знаменитого царского жезла. Это символ и власти царя, и не менее того — царской необузданной жестокости. У чешского ваятеля Яна Штурсы есть скульптура под названием «Победитель». Она изображает стремительно-порывистого юношу, прелестного в своей отроческой красоте, гордо подъемлющего пальмовую ветвь. Пальмовая ветвь в скульптуре — это тоже символ, символ мира. И он становится ключом к содержанию произведения. Предметные символы в скульптурных произведениях часто бывают указанием на внутренний человеческий смысл художественной композиции — указанием дополнительным, но тем не менее очень существенным.

Важное значение имеет изображение предметного мира в живописи. Несравненно более важное, чем в скульптуре. Это не удивительно. Живопись способна изображать вещественное лучше, полнее, выразительнее, чем какое-либо другое искусство. Вспомним Лессинга и его «Лаокоон». Здесь Лессинг утверждал, что изображать различные детали или вещи, создавать «полный и живой образ описываемой вещи» — это прерогатива живописи и живописца.

Живопись дает нам не только радость открытия, познания, но и радость прямого узнавания. На этой особенности живописи и живописного образа основано в большой мере то специфическое удовольствие, которое мы получаем от ее произведений. Но с этим связана и возможность создавать образ вещного мира не только подчиненного, но и относительно самостоятельного значения. Как

и во всяком другом искусстве, в живописи вещи служат характеристике человека, помогают раскрыть его психологию, характер, социальное положение. Но в живописи они могут существовать и в отсутствии человека, как бы сами по себе. Я имею в виду особый ее жанр, который носит название «натюрморта».

В точном значении слова натюрморт — картина неживой природы (от франц. nature morte — мертвая природа). Это живописное изображение предметов обихода, срезанных цветов, снеди — фруктов, овощей, битой дичи, мяса, рыбы. Натюрморт показывает мир вещей в их первозданной сущности, в их видимой, материальной правде. Недаром натюрморт как жанр возник в XVII в. прежде всего в Голландии и Испании, где особенно сильными стали в то время реалистические и материалистические тенденции в живописи. В натюрмортах художники как бы заново знакомили зрителей с материальным миром, приобщали к нему, давали узнать вполне во всей его первозданной красоте.

И все-таки даже в натюрморте самостоятельность, самоценность вещи не является безусловной. В том, как изображен вещный мир, открывается опять-таки прежде всего человек — сам художник, его характер и не менее того — его время. Человеческое содержание искусства — закон для всех его родов, видов и жанров, и натюрморт в этом отношении не является исключением. В конечном счете вещи, изображенные в натюрморте, дают нам радость узнавания не только самих вещей, но и тех, кому они принадлежат, и не менее того художников, их творцов. Шеллинг писал о натюрмортах: «...не следует ли их рассматривать как своего рода символические картины, ибо они намекают на что-то более высокое, отображая следы деятельности и жизни, при этом неизображаемых. Во всяком случае единственная прелесть в поэзии такого рода картин может заключаться лишь в том, что они позволяют нам почувствовать дух того, кто создал данное расположение (вещей)»[1].

Предметный мир присутствует и в театральном искусстве — в оформлении сцены, бутафории. Вещи на сцене создают исторический, социальный и бытовой фон для того человеческого действа, которое называется театральным спектаклем. Они могут служить и художественно выразительной деталью, помогающей раскрыть человеческий образ. Такой выразительной деталью был, например, великолепный чубук Манилова в спектакле Художественного театра «Мертвые души». Исполнитель роли Манилова Михаил Кедров делал этот чубук особенно значимым, когда в минуты крайнего воодушевления совал его не в рот, а куда-то выше, в воздух, в «мысленные просторы».

Самые разнообразные функции выполняют предметы вещного мира в искусстве кино. Киноискусство во многом носит живописный характер. Это проявляется между прочим и в его

[1] Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 247—248.

способности зримо, реально изображать вещи и использовать такие изображения в художественных целях.

Широко использовалось изображение вещей в немом кино, особенно для создания комического эффекта. Сами по себе вещи смешными, конечно, быть не могут. Необходимым условием этого является их связь с человеком, соотношение с человеческим. Учитывая это, вещи и использовали в кино.

В одном из комических кинофильмов герой, роль которого исполнял французский комедийный актер Макс Линдер, купил ванну и хочет донести ее до дому. Но ванна большая, тяжелая, ее трудно поднять и еще труднее нести. После многочисленных усилий герой одевает ванну на голову, как огромную шляпу. Ванна своей тяжестью постепенно прижимает героя к земле; он становится на четвереньки и совершенно исчезает под ней. Ванна — так видит это зритель — одна шествует по тротуару. Люди пугаются, встречая ее. Собаки лают. Ванна между тем доходит до дома, в котором живет герой, и начинает взбираться по лестнице. Добравшись до квартиры, она пытается войти, но не может, так как оказывается шире, чем дверь квартиры, и т. д.

Техника кино позволяет повторять тот или иной кадр, приближать показанное к зрителю, давая изображение крупным планом. Это приводит к тому, что вещь в киноизображении может быть укрупнена, как бы подчеркнута, выделена. Внимание зрителей в таком случае максимально сосредоточивается на предмете, а он сам становится предельно значимым. Благодаря этому предметы вещного мира в киноискусстве могут превращаться в сильную художественную деталь — в деталь-символ важного человеческого смысла и значения.

Это может быть деталь трагического воздействия, как, например, в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» пенсне доброй пожилой женщины, разлетающееся брызгами после выстрела солдат. Это может быть обличительная деталь — как распятие в фильме Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена»: монах, считающий доходы от продажи «святой воды», использует его как пресс-папье. Иногда это ироническая деталь, которая воспринимается зрителем иносказательно. Так, в фильме Кулешова «По закону» гнев одного из персонажей, к которому автор относится несерьезно, сопоставляется с параллельным кадром: бурно кипит чайник, из него вырывается пар.

Столь же разнообразный, но еще более подчиненный характер (подчиненный человеческим целям искусства) носит изображение вещей в литературе, в поэзии. В некоторых случаях и здесь вещь, нарисованная словами, кажется почти зримой, наглядной. Вспомним, например, стихотворение Г. Р. Державина «Приглашение к обеду»:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;

В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят;
С курильниц благовоньи льются,
Плоды среди корзин смеются...

Однако подобные изображения в литературе сравнительно редки. Жанр натюрморта — не литературный жанр. Художественная литература в силу природы своего образного языка — языка слова — не способна создавать иллюзию материального, вещественного в такой мере, как живопись или кино.

Известно, что Белинского восхищала изобразительная, вещественная деталь в «Евгении Онегине»: «Морозной пылью серебрится Его бобровый воротник». За этими словами — живое представление, зримый образ вещи. Но показательно, что образ такого типа в литературе чаще всего называют живописным. «Живописный» — это определение отчасти иносказательное. Но смысл его предполагает, что подобные образы характерны не столько для словесного искусства, сколько для искусства живописи.

Правилом для искусства слова является изображение вещей в их прямой подчиненности человеку, его характеристике как внешней, так и внутренней. Напомню хрестоматийный пример. Герой «Мертвых душ» Чичиков попадает к Собакевичу. Какие вещи ему бросаются в глаза в комнате Собакевича? «...В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства...» Для чего Гоголю понадобилось именно такими показать вещи Собакевича? Характеризуют ли они себя или своего хозяина? Гоголь сам отвечает на эти вопросы: «...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или: «И я тоже очень похож на Собакевича!»

Замечательно, что вещи живут в нашем воображении, запоминаются нам прежде и чаще всего потому, что напоминают своих хозяев, так или иначе характеризуют их. Читая описание комнаты Собакевича, мы невольно улыбаемся. Но улыбка наша имеет отношение не к комнате, не к вещам, — а к Собакевичу.

В искусстве слова вещи часто служат средством осмеяния или обличения их владельцев. Начало вещественное соотносится с началом духовным (т. е. собственно человеческим) по принципу внутреннего контраста. Именно поэтому упор на вещественное в изображении человека в художественной литературе осмысляется чаще всего как признак ущербности, как намеренное подчеркивание писателем этой человеческой черты. Приведу пример. Лев Толстой в «Войне и мире» так представляет читателю князя Василия Курагина, которого откровенно не любит: «...отвечал, нисколько не смутясь такою встречей, вошедший князь, в придворном, шитом мундире, в чулках, башмаках и звездах, с светлым выражением плоского лица».

В этом первом представлении персонажа читателю признаки внешние и материальные не только явно преобладают, но как будто намеренно вытесняют индивидуальные и собственно человеческие. Может быть, потому и вытесняют, что человеческого в князе Василии не так уж много? Эта мысль невольно приходит на ум благодаря такому описанию. И ее справедливость все более подтверждается по мере нашего дальнейшего знакомства с князем.

Изображение вещей в художественной литературе может использоваться как средство обличения и в более широком и более прямом смысле. Выразительный пример тому — «Воскресенье» Толстого. В своем последнем романе Толстой гневно обличает весь правящий класс России и делает это не в последнюю очередь с помощью вещей.

Когда автор «Воскресенья» рисует персонажей из правящего сословия, он почти вовсе не показывает их индивидуальные черты и приметы. Зато необыкновенно подробно и обстоятельно он говорит о вещах, которые имеют отношение к этим персонажам, о той обстановке, в которой они живут. Корчагины, Масленниковы и им подобные, по убеждению Толстого, не заключают в себе никакой положительной общественной ценности. Они — «тень», «отрицательное». Именно поэтому их социальная сущность вскрывается лишь путем показа их отношения к трудящимся людям — к «положительному». Но вещи как раз и показывают лучше и нагляднее всего их подлинное отношение к трудящимся людям. Вещи, которые им принадлежат и которые добыты не их собственным, а чужим трудом, оказываются знаками не только их зависимости от трудового народа, но и вины перед ним.

Нехлюдов носит «чисто выглаженное белье», «как зеркало вычищенные ботинки»; паркет в столовой, где он завтракает, натерт — все это усиленно подчеркивается Толстым. Возникает, однако, вопрос: кто гладит, чистит, приготавливает, натирает? Только не Нехлюдов. «Натертый паркет», «чисто выглаженное белье» и прочее — это в романе Толстого не нейтральные детали, а прямое доказательство паразитизма Нехлюдова, свидетельство в пользу его обвинения. И так не только в случае с Нехлюдовым, но и со всеми представителями высшего сословия. В «Воскресении» получается так, что вещи сами обвиняют своих владельцев.

Вместе со своим постепенно прозревающим героем Толстой приходит к выводу, что «все бедствия народа, или по крайней мере, главная, ближайшая причина бедствия народа, в том, что земля, которая кормит его, не в его руках, а в руках людей, которые, пользуясь этим правом на землю, живут трудами этого народа. Земля же, которая так необходима ему, что мрут от отсутствия ее, обрабатывается этими же доведенными до крайней нужды людьми для того, чтобы хлеб с нее продавался за

границу и владельцы земли могли бы покупать себе шляпы, трости, коляски, бронзы и т. п.».

Эти слова хорошо объясняют нам художественную и идейную значимость вещей в стилистической системе толстовского романа. Наличие дорогих вещей, предметов роскошной обстановки у представителей правящего сословия Толстой ставит в непосредственную зависимость от условий существования людей труда. Тем самым круг социальной ответственности окончательно определяется. Это они, владельцы шляп, тростей, колясок, те, которые носят золотые застежки и шелковые халаты, оказываются виновными в вымирании людей. В результате сами шляпы, трости, шелковые халаты и прочее становится в романе своеобразным клеймом, изобличающим преступника. Вещи служат авторскому суду над обществом и государством, которые живут по ложным, античеловеческим законам.

Разумеется, изображение вещей в литературном произведении отнюдь не всегда дается с отрицательным значением. Тот же Толстой в «Войне и мире» или «Анне Карениной» изображает вещи с совсем иным смыслом. В качестве примера приведу описание бального наряда Кити Щербацкой: «Несмотря на то, что туалет, прическа и все приготовления к балу стоили Кити больших трудов и соображений, она теперь, в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле, вступала на бал так свободно и просто, как будто все эти розетки, кружева, все подробности туалета не стоили ей и ее домашним ни минуты внимания, как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прической, с розой и двумя листками наверху ее».

Мы не видим здесь даже намека на какое-либо осуждение или тем более обличение. О принадлежностях туалета Кити Толстой говорит с любовью — как и о ней самой. А вот почти те же предметы туалета у Мисси Корчагиной в «Воскресении» воспринимаются нами как нечто отрицательное. Почему же так происходит? По известной уже нам причине: вещи в произведениях искусства выступают не сами по себе, а в зависимости от человека (героя) и с точки зрения человека (автора).

Когда-то у нас имел довольно широкое распространение термин «производственный роман». Это очень неточный термин, но он существовал, и даже существует, и с ним приходится считаться. Впрочем, дело не в термине, а в том, что за ним стоит. С понятием «производственный роман» у нас прочно ассоциируется такое произведение, в котором не только излагаются события, происходящие с людьми на производстве, но и подробно описывается само производство, характерные для него технологические процессы, описывается его вещественный мир. Хорошо это или плохо? Как часто бывает, на такой вопрос нельзя дать однозначного ответа. Хорошо, когда описание мира вещей помогает достоверному изображению человека, его внутреннего мира. Плохо, когда вещи в произведении заслоняют человека

и дела человеческие. К сожалению, в «производственном романе» это часто случается.

Вспомним еще раз Лессинга. Ссылаясь на пример Гомера, он утверждал в качестве закона для искусства слова изображение вещественных предметов *лишь в меру участия их в человеческом действии.* Это положение и сейчас не устарело. Изображение предметов вещественного мира уместно и оправдано в литературном произведении, если оно направлено на раскрытие существа дела. Но в искусстве существо дела связано именно с человеком.

Наряду с образами вещественного мира свое особое место в искусстве занимают образы зверей, птиц и прочих представителей животного мира. В разных видах искусства они присутствуют в разной мере. Большую роль играют в живописи, в скульптуре; заметно меньшую в театральном искусстве и т. д.

С учетом общих закономерностей музыкального образа можно говорить об «изображении» животных и в музыке. Образы животных и птиц в музыке создаются путем звуковой имитации соответствующих голосов, а также с помощью звукового, образного воспроизведения характеров животных, их повадок. Так, в балете «Спящая красавица» звучит музыкальная тема кошечки; в романсе Алябьева «Соловей» средствами музыки передается характер соловьиного пения — его прихотливость, серебристость звучания, легкость. Примеров такого рода можно привести много. Вспомним еще пение петуха в сцене отречения Петра в «Страстях по Матфею» Баха или музыкально воспроизведенный образ мчащейся конницы в симфонических произведениях, операх и балетах.

В театральном искусстве образы животных или птиц встречаются, как уже говорилось, не часто, и на это есть свои веские причины. В театре образ человека создается человеком же — актером (исключение составляет кукольный театр). На сцене создается мир, максимально приближенный к естественному. Такая образная система как будто обязывает к тому, чтобы и животных на сцене тоже «играли» живые животные. Но легко ли это осуществить?

Допустим, в спектакле «Дон Кихот» (в балете или в каком-либо ином сценическом представлении) на сцене появляется конь Дон Кихота — не условный, а подлинный. Все внимание зрителей будет непременно привлечено к нему, ибо он будет воспринят вне обязательной театральной условности уже потому, что, будучи «профессионально неподготовленным», легко может разрушить привычную условность. Зрители обязательно начнут думать: «Откуда взялся этот конь? Как он поведет себя на сцене?» и т. д. Каковы бы, впрочем, ни были вопросы, они возникнут не в связи с содержанием спектакля, а будут отвлекать от него. Тем самым цельности художественного впечатления будет нанесен серьезный урон.

Правда, на практике эти трудности можно преодолеть. Легче всего они преодолеваются при постановке тех пьес, которые по своему жанру близки к сказкам (например, «Синей птицы» Метерлинка или пьес-сказок Евгения Шварца). В сказке самое невероятное оказывается вероятным. В частности, если в сказочных спектаклях в роли животных выступают актеры-люди, то и такое зрителям не покажется слишком странным.

Иногда это оказывается возможным не только в пьесах-сказках. В Ленинградском Большом драматическом театре вот уже несколько лет идет на сцене пьеса, написанная по мотивам повести Л. Толстого «Холстомер», — «История лошади». Главные герои пьесы лошади, в роли лошадей выступают известные актеры и среди них — замечательный актер Е. Лебедев. Эта пьеса о лошадях с актерами-исполнителями только в самый первый момент может показаться странной. Потом даже самый скептический зритель словно «вживается» в необыкновенное представление, оно все больше захватывает его и потрясает. За судьбою лошади зритель видит судьбу человека. И потрясает пьеса не лошадиными, а человеческими страданиями.

В отличие от театра скульптура и живопись часто и легко обращаются к созданию образов животных. Начало этой традиции было положено в далекой древности, когда скульптурные и живописные изображения животных имели магическое, т. е. практически важное, для древнего человека значение.

История скульптуры знает мастеров, которые лепили преимущественно или даже исключительно животных. В России таким скульптором был П. К. Клодт. Ему принадлежит знаменитая группа коней на Аничковом мосту в Ленинграде. Ему же принадлежит известный памятник И. А. Крылову, который является и памятником героям его басен: животные составляют важную часть композиции. Важную — и все-таки не самую главную, в значительной мере подчиненную: они помогают раскрыть основную тему произведения, человеческую тему — гений Крылова.

Не менее подчиненный характер носят и изображения коней на Аничковом мосту. Для того чтобы создать их, Клодту понадобилось не только мастерство, но и наука. Он должен был хорошо изучить анатомию лошади, ее мускулатуру, характер движений. Но зрителю эти лошади дают знания не о лошадях, а о человеке. Они помогают увидеть силу человека, его ловкость, способность укротить, подчинить себе все живое. Кони Клодта прекрасны, без них скульптурная группа потеряла бы всякий смысл, но говорят они прежде всего о человеке.

То же, еще с большим основанием, можно сказать о знаменитом «Медном всаднике» Фальконе. Бесспорно, что именно конь является в памятнике главной фигурой, воплощающей основную его идею. Однако конь опять-таки являет собой не столько самого себя, сколько своего всадника и его великие замыслы. Как

это ни парадоксально звучит, в памятнике Петру I, созданном Фальконе, образ царя-преобразователя раскрывается больше всего не в его собственном изображении, а в изображении коня, его стремительного порыва.

Наше восприятие памятника Петру имеет и символический характер. Вздыбленный, устремившийся вперед конь вызывает нас на мысль о родине, о России, ее будущем. Одним из первых этот существенно важный смысл скульптурной композиции увидел А. С. Пушкин. В «Медном всаднике» он писал:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В памятнике Фальконе не нужно искать слишком прямой аллегории, ее там нет. Символический смысл образа возникает свободно. Но то, что он возникает, в значительной степени обусловлено самой природой образа: конь или какое-нибудь другое животное (так же и птица) в скульптуре выступают и воспринимаются очень часто не как художественные знаки самих себя, а как знаки иного, более общего, человеческого значения.

Подчиненный характер носят чаще всего образы животных, птиц, рыб и в живописи. Иногда они входят как важная составная часть в общую композицию пейзажного или сюжетного характера. При включении в пейзажную композицию мы воспринимаем их в художественной нераздельности с пейзажем. В конечном счете они для нас значат то же, что и пейзж в целом. Если же животные являются частью сюжетной композиции, то как правило, служат средством дополнительной характеристики человека—героя картины—и той ситуации, в которой он оказался.

У французского художника Эдуарда Мане есть картина, которая называется «Мальчик с собакой». На ней изображен черноволосый мальчик с добрым и милым лицом и рядом собака, тоже добрая и милая, преданно глядящая на своего хозяина. И мальчик и собака предстают в картине не каждый сам по себе, а в своей нераздельности, как бы слитности. Они смотрят друг на друга и словно зеркально отражаются друг в друге. Собака кажется нам очень похожей на мальчика и удивительным образом помогает нам, зрителям, лучше разглядеть его, полнее и глубже понять. Это достаточно характерный пример. Образы животных в живописи чаще всего не только представляют самих себя, но еще больше — объясняют своих хозяев.

В то же время животные и птицы в изобразительном искусстве могут выступать и вне видимой зависимости от человека.

Так бывает, например, в книжных иллюстрациях, когда в книге рассказывается о животных и птицах, в иллюстрациях к сказкам, басням, повестям, рассказам о животных. Эти иллюстрации могут представлять большую художественную ценность. Достаточно вспомнить иллюстрации таких замечательных художников, как Альбрехт Дюрер или наши В. А. Фаворский, Е. А. Кибрик, Д. А. Шмаринов.

Образы животных и птиц вне видимой зависимости от образа человека встречаются и в живописных произведениях самостоятельного значения. Бывают картины, рисунки, принадлежащие большим художникам и изображающие лошадей, собак, крестьянские дворы со всей их живностью и т. д. Такие картины есть у голландских живописцев XVII в., у русских художников (в частности, у В. Серова), в современной живописи. Впрочем, образы животных и птиц в таких картинах и рисунках — как и в иллюстрациях к сказкам, басням — только внешне кажутся независимыми от человека.

На самом деле и они непосредственно внутренне связаны с человеком, ибо воспроизводят повседневную человеческую жизнь во всей ее полноте.

В многообразных ролях могут выступать животные в кино. В пору первой молодости этого искусства животные часто становились главными героями кинолент. Существовали даже животные-«кинозвезды», например пантера фирмы братьев Патэ или всемирно известная овчарка по имени Ринтинтин. Людям старшего поколения памятна приключенческая киноповесть советского режиссера В. Шнейдерова «Джульбарс», в которой главная роль отведена собаке.

Однако и в тех случаях, когда животные в кинокартинах играют более или менее самостоятельную роль, они вызывают наш интерес постольку, поскольку в их изображении мы замечаем человеческую точку зрения. Даже фильмы о животных, созданные американским кинорежиссером Уолтом Диснеем, не являются в этом смысле исключением. Историк и теоретик кино Э. Линдгрен писал о том, что художественное произведение вообще и художественный фильм в частности — это, в сущности, вымышленная история мыслей и поступков отдельных личностей. Этим определением не исключаются сюжеты, персонажами которых являются животные. Все такие произведения, от басен Эзопа до фильмов Диснея, считаются художественными произведениями, поскольку их персонажи в какой-то мере очеловечены.

Приведенное суждение носит обобщающий характер. Характерно, что речь идет не только о фильмах Диснея, но и о баснях Эзопа. То, что из всех литературных жанров выделяется басня, не случайно. Когда мы думаем об изображении животных в произведениях литературы, то едва ли не первыми приходят нам на память животные в сказках и баснях.

Наивное народное сознание, без которого немыслима сказка (заметим, что в этой наивности — неиссякаемый источник поэзии), видит животных совсем такими же, каковы люди, каковы сами создатели сказки. Животные и птицы в сказках и думают по-человечьи, и говорят человеческим языком. Для сказочника это не литературный прием, он сам в это верит. Как истинный поэт, он щедро наделяет своим богатством, человеческим умом и добротою весь известный ему живой и неживой мир, и в первую очередь — животных. Животные в сказках вполне подобны человеку, и они верно ему служат.

В басне они тоже служат — но не человеку, а изображению человека, изображению хороших и дурных человеческих качеств. Образ животного в басне всегда соотносится с человеком определенного характера. Лев — это властитель и властолюбец; лиса — воплощение хитрости; волк — плотоядия и ограниченности; заяц — трусости и т. д. Такие соотношения между животным и человеком оказались в басне (по крайней мере, в пределах данной национальной литературы) прочно закрепленными: они именно такие и никакими другими быть не могут. Это и сделало басню видом дидактической, нравоучительной аллегории. Аллегория — иносказание, которое предполагает точные и выдержанные до конца параллели, соответствия (заяц — трус, лиса — хитрая), — это не многозначное, а строго двузначное повествование. Именно такой и является басня. Когда мы начинаем читать басню Крылова «Ворона и Лисица», мы как бы заранее предупреждены самим ее названием о действующих лицах, об их характерах и возможном поведении. Все это задано уже самим выбором басенных героев.

Животные выступают в качестве персонажей и в других литературных жанрах. Они могут быть эпизодическими персонажами, как, например, незабываемая Фру-Фру Вронского в «Анне Карениной» или умная, все понимающая Ласка, собака Левина, в том же романе. Животные могут быть и главными героями повести или рассказа. Вспомним «Маугли» Киплинга или «Каштанку» Чехова.

Что представляют собою эти повести и рассказы о животных? Сразу же следует сказать, если мы хотим познакомиться с повадками и действительными нравами собак, волков или других животных, нам лучше обратиться к специально научным или научно-популярным трудам, скажем, к «Жизни животных» Брема, но никак не к «Маугли» или «Каштанке». Названные нами художественные произведения хотя и повествуют о животных, но говорят больше всего о человеке.

Так, повесть Киплинга посвящена истории человеческого детеныша Маугли, который растет среди зверей. Мир зверей рисуется в повести без прямых аналогий с человеческим миром, во всяком случае такие аналогии не были главной задачей автора. Тем не менее это в глубоком смысле слова *человеческая* повесть. Звери в ней изображены и воспринимаются на основе бессознательной для читателя, но осознанной автором мысленной «подстановки»: они показаны такими, какими были бы, если бы имели сознание людей и оставались вместе с тем волком, лисицей, пантерой и проч. Это звери, как бы стилизованные под человека. Тем самым, по сути, они и близки читателю. Неожиданное и чужое, представшее как знакомое и близкое, заключает в себе способность производить на нас сильнейшее художественное воздействие.

В принципе то же самое наблюдаем мы и в чеховской «Каштанке». Каштанка видит и оценивает явления жизни так, как сделала бы это собака, наделенная человеческими качествами. «Все человечество Каштанка делила на две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков... первые имели право бить ее, а вторых она сама имела право хватать за икры». Или: «Пока ее новый хозяин, развалившись в кресле, курил сигару, она виляла хвостом и решала вопрос: где лучше — у незнакомца или у столяра? У незнакомца обстановка бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, и комната кажется пустою; у столяра же вся квартира битком набита вещами; у него есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, стамески, пилы, клетка с чижиком, лохань... У незнакомца не пахнет ничем, у столяра же в квартире всегда стоит туман и великолепно пахнет клеем, лаком и стружками...»

Все это и забавно и исполнено особой поэзии. Перед нами, в общем, человеческий взгляд на различные явления жизни, но с поправкой на возможное осмысление жизни собакой. Учитывается, конечно, не реальное собачье понимание жизни (откуда нам знать, какое оно!), а именно возможное, предполагаемое — человеком предполагаемое, как оно ему представляется возможным.

Знакомясь с Каштанкой, с ее мыслями, читатель и удивляется и все понимает. Мысли собаки неожиданно понятны. В этом источник художественного переживания, радости. Художественное открытие происходит там, где знакомое и примелькавшееся подается с новой, неожиданной точки зрения. В данном случае ею является сконструированная по законам человеческого разумения гипотетическая точка зрения собаки.

Значительное место почти во всех видах искусства (за исключением архитектуры и скульптуры) занимает изображение природы — то, что носит название «пейзаж». Пейзажные зарисовки, хотя и особого рода, встречаются даже в музыке, например, в симфонических поэмах «Манфред» и «Буря» Чайковского, «Колоколах» Рахманинова и т. д. Музыка — искусство, в котором отсутствуют сугубо конкретные образы, частность, деталь. Соответственно и пейзаж в музыке — и в той, которая написана на определенный сюжет и носит название «программной» и тем более в непрограммной — лишь в самом общем плане изображает картины природы. Более или менее определенный характер

в музыке носят не сами пейзажные зарисовки, а чувство, которое вызывает в слушателе музыкальная пейзажная картина.

Общий, приблизительный характер музыкального рисунка природы приводит к многозначности восприятия пейзажа в музыке. Даже программа тут мало помогает. «Буря» Чайковского начинается с картины моря и ею же завершается. Так гласит программа, в соответствии с которой создавалась музыка. Но, слушая музыку, далеко не все видят в своем воображении море. Могут видеть и другое — и разное. Музыкальный образ приводит в действие механизм сложнейших ассоциаций. Это максимально свободный образ: он свободен от всего конкретного, и его восприятие тоже относительно свободно.

У Рахманинова есть прелюдия (из опуса 23), которая обычно вызывает ассоциации с картинами русской природы. Но с какими именно? «Озеро в весеннем разливе... весеннее половодье», — говорил Репин. Родственница Рахманинова З. А. Прибыткова видела в той же прелюдии «что-то солнечное и прозрачное». «Когда в конце повторяется тема и в каждом такте звучат высокие нотки, — пишет она в своих воспоминаниях о Рахманинове, — слышатся капельки утренней росы, мягко звенящие в светлом, предрассветном тумане». А у композитора Асафьева возникал «образ могучей, плавно реющей над водной спокойной гладью властной птицы».

Не будем удивляться такому разноречию. Для восприятия музыкального пейзажа оно естественно. Конечно, и здесь есть свои пределы. Общий характер восприятия, его «тональность» близки у разных людей, поскольку они обусловлены характером и тональностью самой музыки. И все-таки границы восприятия достаточно широкие. В музыке иначе и быть не может.

Более определенный и конкретный характер носит пейзаж в живописи. Существует даже специальное наименование — «пейзажная живопись» (в отличие от исторической, бытовой, портретной и т. д.). Выделение такого жанра свидетельствует о большой доле самостоятельности пейзажных зарисовок в этом роде искусства. Правда, такая самостоятельность — преимущественно черта нового времени. Первоначально пейзаж в живописи играл роль фона для какого-либо действия. Голландские живописцы XVII в. едва ли не первыми заинтересовались пейзажем как таковым и могут считаться зачинателями пейзажной живописи как особого жанра в искусстве.

Однако самостоятельность пейзажной живописи всегда была более или менее относительной. Как заметил Шеллинг, «искусству не только дозволено, но предписано рассмотрение всей природы через призму человека». О том же, другими словами писал французский писатель и философ Прудон: «Человек всегда отыскивает себя в произведениях искусства. Его цель всегда его «я», его личность. Он видит себя в пейзаже столько же, сколько и в своем портрете».

В процессе исторического развития искусства принцип изображения природы в тесной внутренней соотнесенности с жизнью человеческой души все более осознавался художниками как основной принцип пейзажной живописи. Особенно сильно эта тенденция стала проявляться после изобретения фотографии в середине XIX в. Фотография легко могла конкурировать с пейзажной живописью, дорожащей исключительно правдой внешнего. Тем самым этот род живописи, существовавший в отдельных своих проявлениях, естественно обесценивался. Все большее распространение стал приобретать пейзаж, лирически одушевленный, согретый человеческим чувством: грустный или радостный, светлый, романтически приподнятый, вызывающий смутное волнение или беспокойство...

К наиболее ярким представителям такого «лирического» направления в пейзажной живописи можно отнести английского художника Вильяма Тернера, французских импрессионистов (К. Моне, К. Писсаро, А. Сислея и др.). В России одухотворенный, лирический пейзаж особенно характерен для В. Поленова, А. Саврасова, И. Левитана. Позднее по тому же пути пошли такие художники, как М. Нестеров, К. Юон, М. Сарьян, П. Кузнецов. Каждый из них внес в пейзажную живопись свое особенное видение, душу, свой неповторимый творческий дар. Их объединяет не сходство в манере, а общее понимание задач пейзажной живописи. Объясняя это понимание, Левитан говорил Шаляпину: «Протокольная правда никому не нужна. Важна ваша песня, в которой вы поете лесную или садовую тропинку».

Рассматривая пейзаж того или иного художника, мы нередко определяем его достоинства словами: «пейзаж с настроением». Это значит, что пейзаж проникнут единым и глубоким чувством художника и потому вызывает и у нас ответные чувства и мысли. Хороший пейзаж все больше становится не копией внешнего, а особенным человеческим языком, своеобразным и неповторимым языком чувств и настроений. В русском лирическом пейзаже, писал Б. Асафьев, «живопись, моментами, столько же видится, смотрится, сколько одновременно слышится». Можно сказать, что пейзаж в живописи, в лучших ее образцах, становится все более музыкальным.

Похожие функции может выполнять пейзаж и в кино. В фильме можно показывать природу с точки зрения персонажа, в его восприятии. Пейзаж может выражать также общее настроение эпизода и фильма в целом. В таком случае он передает авторские чувства, отношение к происходящему. Он приобретает явственно музыкальный характер и становится как бы звучащим.

Например, через всю картину голландского режиссера Ивенса «Дождь» проходит образ дождя. С листьев капает тихий, непрерывный весенний дождь. Поверхность пруда покрывается рябью. Одинокая капля на оконном стекле нерешительно ищет свой путь. Жизнь большого города отражается в мокром асфаль-

7 Заказ 4045

те... В контексте всего фильма эта пейзажная картина и эти детали оказываются наполненными большим внутренним смыслом. Их нельзя перевести на язык понятий. Они, как музыка, воспринимаются достаточно свободно, неконкретно. И при этом действуют сильно и глубоко.

Мастерское использование пейзажа сразу во многих функциях — лирической, сюжетной, символической — мы встречаем в фильме Вс. Пудовкина «Мать», поставленном по одноименному роману Горького. Центральный пейзажный образ фильма — картина весны, бурно текущих рек и ручьев, тающих льдин. Эта картина многократно повторяется в разных вариантах. И каждый раз что-то новое и важное раскрывает зрителю.

«Кадры весны повторяются для того, чтобы передать радость заключенного, — пишет Э. Линдгрен в книге «Искусство кино» (М., 1956). — Тема весны появляется и в мыслях людей, сидящих в общей камере; она вновь возникает в кадрах рабочей демонстрации и в кадрах солдат, отражающихся в уличных лужах. Лед на реке является естественным развитием темы весны, но он почти сразу же приобретает свое самостоятельное значение. Между движением льда и демонстрацией проводится отчетливое сравнение: оба явления начинаются в медленном темпе, оба постепенно ускоряются, и, наконец, подобно льдинам, которые громоздятся друг на друга и раскалываются об устои моста, рабочие, которых на мосту ждет гибель, разбегаются в смятении и ужасе».

Особое место занимает пейзаж в искусстве слова. Писатели, поэты часто и охотно обращаются к пейзажным зарисовкам. Чем это можно объяснить? Какие художественные функции выполняет пейзаж в литературном произведении?

Критик Антонович, желая уличить роман Тургенева «Отцы и дети» не только в идейных, но и в художественных изъянах, утверждал, что, в отличие от всех других произведений Тургенева, в этом романе нет даже пейзажных описаний. Упрек был явно несправедливым, пейзаж в романе есть, да и если бы его и не было, в отношении художественности это ровно ничего не доказывало бы. Однако нас сейчас интересует сама возможность появления такого упрека. Видимо, он оказался возможным потому, что существуют устойчивые представления — в том числе и у людей, профессионально занимающихся литературой, — согласно которым наличие или отсутствие пейзажа решающим образом влияет на художественные качества литературного произведения.

Несомненно, что пейзаж в литературе, не будучи обязательным, тем не менее является одним из самых привычных и традиционных художественных средств. Он не служит безусловным показателем и признаком художественности, но может таковым казаться, потому что действительно заключает в себе большие художественные возможности. К пейзажным зарисовкам писатели часто прибегают, потому что в них видят хорошее средство выражения внутреннего чувства — как своего героя, так и собственного, авторского.

В литературоведческих и эстетических работах функция пейзажа нередко характеризуется словами: «гармонирует» или «контрастирует» настроению героя. В подобных характеристиках есть своя правда, хотя и несколько поверхностная. Между пейзажной зарисовкой и настроением героя или общим настроем повествования всегда есть глубокое соответствие. По существу, пейзаж в художественной литературе и выражает н а с т р о е н и е. При этом не так уж существенно — гармонирует пейзаж или контрастирует, важно само наличие в том или ином месте повествования пейзажного описания.

В романе Пушкина «Евгений Онегин» пейзаж занимает важное место. Но где он встречается чаще всего? В седьмой главе, в основном посвященной Татьяне. Поэтическому рассказу о делах и мыслях любимой пушкинской героини пейзаж сопутствует неизменно. Вот Татьяна идет в деревню, где еще так недавно жил Онегин:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий...

Татьяна осматривает дом Онегина — и снова природа оказывается неразлучной с героиней:

Но поздно. Ветер встал холодный.
Темно в долине. Роща спит
Над отуманенной рекою;
Луна сокрылась за горою...

Татьяна готовится к отъезду в Москву:

Ее прогулки длятся доле.
Теперь то холмик, то ручей
Остановляют поневоле
Татьяну прелестью своей.
Она, как с давними друзьями
С своими рощами, лугами
Еще беседовать спешит...

Разумеется, пейзажные картины и зарисовки имеют здесь и чисто сюжетную функцию. Но главное их назначение все-таки в другом. Ведь недаром они чаще всего появляются там, где есть Татьяна, где есть авторская любовь и сочувствие. И в романе Пушкина и в других случаях пейзаж прежде всего выступает как знак авторского сочувствия, знак эмоционального переживания и сопереживания.

Часто пейзаж в литературном произведении оказывается своеобразным эмоциональным усилителем. Это происходит тогда, когда он появляется в местах наивысшего сюжетного напря-

жения. Здесь он представляется наиболее уместным и оправданным. Именно потому, что пейзаж очень сильное художественное средство, он требует мотивированного употребления.

Представим себе, что вальс Глазунова или Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад» звучал бы не в самых драматически напряженных местах спектакля, а где-нибудь во время карточной игры или при всяком появлении на сцене Шприха. Каким бы странным и неоправданным это показалось зрителю! То же самое и с пейзажем. Я не случайно прибегнул здесь к сравнению пейзажа с музыкой. В глубокой своей основе пейзаж в искусстве слова и есть своеобразная музыка, выражение лирического, музыкального начала. Впрочем, мы уже знаем, что это относится не только к словесному пейзажу, но и к пейзажу в живописи.

Позволю себе сделать небольшое отступление. Мы уже говорили о пейзаже в музыке. К сказанному ранее добавлю теперь вот что. Когда говорят о пейзажном характере музыкального произведения, это далеко не всегда означает, что композитор в самом деле хотел изобразить в нем пейзаж. Рахманинов, например, вовсе не собирался изображать картины природы в своей Третьей симфонии. А между тем Б. Асафьев так характеризовал одну из ее частей, наиболее лирическую и протяжную: «О многом, многом, настроенчески прекрасном, задушевном, пейзажно-русском, говорит адажио: такое чувство охватывает, когда закатной порой в странствованиях на севере выходишь среди леса к озеру, лесом хранимому и завороженному, и поддаешься очарованию тишины».

Озерный лесной пейзаж — не из симфонии взят. Это образ, с помощью которого Б. Асафьев переводит на более определенный, предметный язык язык музыкального произведения. И в общем, удачно переводит. Музыка может и не изображать пейзаж, но она часто трактуется подобным образом. Здесь легко увидеть закономерность. Если пейзажный образ в глубокой основе своей музыкален, то это значит, что между собственно музыкальным образом и пейзажным есть родство и близость, которые и позволяют объяснять и характеризовать одно через другое: пейзаж с помощью музыки и музыку — через пейзаж.

Пейзаж в литературе не только выражает настроение человека, но он может служить зеркалом человека, по-своему отражая самые высокие движения его души. Всем памятна сцена аустерлицкого сражения в «Войне и мире». Тяжело раненный Андрей Болконский видит над собой небо — неизмеримо высокое, с тихо ползущими по нему серыми облаками. Ему кажется, что никогда раньше не видел он такого неба. Почему же он увидел его теперь? На пороге возможной смерти до конца прояснились для князя Андрея истинные человеческие ценности. Он осознал суетность честолюбивых мечтаний, владевших им прежде, открыл для себя высокую и чистую радость простого

человеческого существования: радость жить, быть на свете, любить близких. Все это ему подсказало высокое, чистое, вечное небо. Небо Аустерлица в этой сцене оказывается и отражением, зеркалом души героя, и символическим выражением вечного, нетленного, истинного. Так природа открывает человеку самого себя и одновременно — высшую человеческую правду.

Обращение к пейзажу — явление особенно частое в поэзии. Кто из поэтов не писал стихов о природе? Считается, что некоторые поэты стихами на эту тему больше всего и знамениты. Так, певцами русской природы называли Фета, Есенина. Сам Тютчев, один из глубочайших мыслителей в поэзии, был встречен своими первыми читателями — а среди них были Тургенев и Некрасов — прежде всего как тонкий живописец природы.

В действительности многие стихи о природе только внешне относятся к числу пейзажных. Еще больше, чем к природе — несравненно больше! — они имеют отношение к человеку. Немецкий поэт-романтик Тик говорил: «В природе все родственно душе и настроено на один лад, на всякую песню она отвечает, она — эхо, и часто первая запевает то, что я думаю». Эти слова могли бы повторить вслед за Тиком не одни только романтически настроенные художники слова. Для всякого истинного поэта природа и человек неотделимы. Частое обращение поэтов к изображению природы вызвано прежде всего потребностью глубоко и полно раскрыть человека.

Возникает, однако, вопрос: если в стихах о природе главное человек, а не сама природа, то зачем поэты говорят и пишут о природе, вместо того, чтобы писать непосредственно о человеке?

В. Ф. Одоевский писал в «Русских ночах» (эти слова произносит Фауст, своеобразный двойник автора): «Ты знаешь мое неизменное убеждение, что человек, если и может решить какой-либо вопрос, то никогда не может верно перевести его на обыкновенный язык. В этих случаях я всегда ищу какого-либо предмета во внешней природе, который по своей аналогии мог служить хотя приблизительным выражением мысли».

В словах В. Одоевского — ключ к интересующему нас вопросу. Стихи о природе в поэзии — это и есть род аналогий и язык аналогий. В них говорится о природе, но по аналогии читатель воспринимает их и как слово о человеке — о самом сокровенном и неизъяснимом в нем. Куда прямо поэт заглянуть не может — в тайники человеческой души, — он смотрит «через природу». То, чего он не может выразить прямыми словами, выражает посредством образа природы.

Чтобы пояснить свою мысль, приведу пример из другой области словесного искусства. Вспомним пьесу Чехова «Дядя Ваня». Доктор Астров только что навсегда распрощался с Еленой Андреевной, в которую влюблен. Герой пьесы находится в состоянии душевного потрясения. Между тем он подходит к географической карте, машинально рассматривает ее и говорит: «А должно

быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» При чем тут Африка? Какое отношение к тому, что чувствует Астров, имеет африканский климат? Прямого отношения, разумеется, не имеет. Но слова Астрова об Африке по аналогии, по тончайшим ассоциациям говорят нам — и хорошо говорят! — о внутреннем состоянии героя. Их истинное, глубокое значение мы воспринимаем не прямо и не в строго намеченных логических рамках, но по свободной, как бы музыкальной аналогии.

Именно так чаще всего воспринимается и пейзаж в поэзии. Он тоже по внутренней структуре носит музыкальный характер. И способен рассказать нам о неуловимых, тончайших движениях человеческой души.

Вспомним стихотворение Тютчева «Весенние воды». О чем оно? Конечно, о весне в природе. Но еще больше, еще прежде — о весеннем наплыве человеческих чувств. Все стихотворение звучит как гимн человеческой весне, человеческой радости.

Кажется, природе посвящено и стихотворение Фета «Я пришел к тебе с приветом...». Герой стихотворения рассказывает о том, что «солнце встало», «лес проснулся» и «весенней полон жаждой» и т. д. Но для читателя этот рассказ — признание в любви, прекрасная песня человеческой любви.

Было время, особенно в 60-е гг. XIX в., когда поэтов, подобных Фету, обвиняли в бессодержательности их творчества. Эти обвинения не были абсолютно справедливыми, хотя в них и была своя историческая правда. В одной из статей, написанных в 1861 г., Достоевский хорошо показал, насколько несвоевременно было бы воспевать природу, любовь, «трели соловья, серебро и колыханье сонного ручья» и прочее в «день лиссабонского землетрясения». Когда на повестку дня поднимаются вопросы о судьбах народных и о самой жизни народа, обществу не до поэтических пейзажей, даже если через них и раскрывается человеческая любовь и человеческая душа во всей ее сокровенной правде.

Но отсюда вовсе не следует, что пейзажи в поэзии совсем не нужны и бесплодно стремление поэзии выразить доступными ей средствами тончайшие движения человеческой психики. Судьба творческого наследия того же Фета, огромный интерес к его поэзии в наши дни ярчайшим образом свидетельствуют о том, что в конечном счете и это очень нужно и отдельным людям, и обществу в целом. То, что Фет писал о природе не только ради нее самой, а был при этом выразителем заповедного, внутреннего в человеке, был поэтом душевных человеческих тайн,— и обусловило его значение в истории поэзии, долгую и счастливую жизнь его стихов.

Мы видели, что все предметы, картины, явления, которые изображаются в произведениях искусства, так или иначе подчинены человеку, задачам раскрытия его внутреннего мира. Искусство существует для человека, и оно, естественно, прежде всего

о человеке. Как сказал Сезанн, «в произведении искусства самое интересное — это личность».

Интерес к человеку лежит в самых истоках искусства. Большинство изображений, оставленных нам в наследство живописцами и скульпторами древнейших времен, — это изображения человека. Древние греки создавали поэмы и эпопеи о людях и во славу людей; изображая богов в произведениях искусства различных жанров, они изображали самих себя и думали о себе, о людях. Средствами икусства они стремились преодолеть ограниченность человеческого существования, преодолеть трагические испытания, выпадающие на долю человека, и саму смерть. Кажется, и в прошлые, и в новые времена одной из заповедных целей художественного творчества было — утвердить деяния людей в вечности, утвердить то, что дорого нашему сердцу, что любимо нами и заслуживает того, чтобы никогда не забываться.

Эта сугубо человеческая сущность искусства, эта его подчиненность человеческим целям и задачам не только не уменьшается, но увеличивается со временем, вместе с развитием общественной и художественной мысли. История искусства в главном своем содержании—все более глубокое и полное художественное познание человека. Все главные открытия в искусстве так или иначе связаны с открытием человека. Все художественные и идейные достижения в искусстве — это достижения в объяснении, познании человека. То новое, что несет с собой каждый неизвестный прежде художественный метод, каждое направление в искусстве, в конечном счете оказывается глубочайшим образом связано с человеком.

Своеобразным художественным открытием человека были и классицизм, и сентиментализм, и романтизм, и реализм — притом во всех видах искусства. Каждый из таких методов и направлений открывал человека с новой, неведомой дотоле стороны. Открытие человека в искусстве — это не единичный акт, а непрерывный, никогда не прекращающийся процесс, такой же непрерывный, как познание истины.

Классицизм открыл в человеке и художественно утвердил в нем его достоинство, высокие помыслы и назначение. Классицизм мыслил самыми возвышенными эстетическими и нравственными категориями. Он учил человека, что есть добро и что зло, что такое честь и в чем человеческий долг перед обществом. Но при этом за возвышенно-отвлеченными понятиями добра, чести, долга классицизм и художники-классицисты не видели просто человека, его каждодневных, обыденных переживаний, многогранности отдельной личности и возможной глубины и богатства человеческой души.

Сентиментализм, пришедший на смену классицизму, все свое внимание сосредоточил на том, чем пренебрегали классицисты. Всякий человек ценен и интересен уже тем, что он человек, — таков художественный и идеологический девиз сентиментализма.

Расшатывание монархических систем под влиянием экономического и социального развития, демократизация общества вызвали к жизни это художественное направление и определили многие его особенности. На смену высоким героям классицизма в произведениях сентиментализма пришли люди простых человеческих добродетелей и слабостей, вслед за исключительными трагическими коллизиями — обыкновенное человеческое горе и повседневные радости.

Романтизм, рожденный неудовлетворенностью человека окружающей действительностью, разочарованием в начавшихся было кардинальных общественных переменах, развил многое из того, что первоначально было открыто сентиментализмом. Он совершил и собственные открытия в искусстве — великие открытия. Одним из таких открытий было утверждение самоценности и могущества человеческой личности и человеческого духа. Гений человека и его творческая воля провозглашались романтиками как великая созидательная мировая сила.

Но в этом заключался и становившийся со временем все более заметным источник слабости романтизма. Индивидуальная воля человека утверждалась романтиками вопреки всему, даже вопреки и наперекор реальной действительности. Абсолютизированный романтиками человек при ближайшем рассмотрении оказался «неполным». Он не был тем вполне общественным человеком, каким является всякий человек в жизни. И в искусстве сентиментализма, и в романтическом искусстве человеческая личность была оторвана от мира, что мешало раскрыть ее во всей полноте.

Достижения реализма и выразились главным образом в том, что он показал человека в его конкретно-историческом окружении и обусловленности, показал в типических обстоятельствах. Тем самым реализм открыл общественного человека, и значит, самого что ни на есть реального человека.

По существу, не только каждое новое направление в искусстве, но и каждый большой художник вносит в искусство нечто прежде неизвестное — и в первую очередь, неизвестное и новое о человеке. Что, например, так заинтересовало читателей 50-х гг. XIX в. в молодом Толстом? Чем привлекли их его биографические повести «Детство», «Отрочество», «Юность»? Можно ответить на эти вопросы одним словом — правдой. Но правду о человеке говорили в литературе и до Толстого. Правдой о человеке славны все писатели, достойные этого имени, все большие художники. Толстой сказал не просто правду о человеке,— но новую правду. Сказал то, о чем до него языком искусства не говорили. Он с необычайной глубиной и тонкостью раскрыл перед читателем жизнь человеческой души, показал ее как бы через специальные, помогающие проникнуть за пределы видимого очки, во всех подробностях, во внутреннем борении и противоречиях — в невиданной искренности и истинности. Читатель,

знакомившийся с повестями Толстого, невольно восклицал мысленно: «Как это мне знакомо и как это удивительно верно,— ведь подобное часто бывало и со мной. Но почему до сих пор я нигде об этом не читал?» Толстовские биографические повести воспринимались — да и до сих пор воспринимаются — как важное художественное открытие: открытие такой правды о внутреннем мире человека, которая представляется одновременно и хорошо знакомой, и незнакомой, неожиданной, неожиданно-сильной.

Чуть раньше толстовских повестей, во второй половине 40-х гг., вышла повесть Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Как и повести Толстого, она привлекла широкое внимание, ее восторженно встретили читатели, горячо приветствовали Григорович, Некрасов, Белинский. Чем же вызван был такой успех повести тогда еще никому неизвестного писателя? Очевидно, — мы можем сразу же об этом сказать — тем, что и в ней заключалось какое-то важное человеческое открытие, нечто новое о человеке.

«Бедные люди» Достоевского — повесть о маленьком, невзрачном чиновнике, Макаре Девушкине. Он живет скудной жизнью, обитает в каком-то подобии комнатенки, целые дни проводит на службе, переписывая начальственные бумаги, всего и всех боится, считая себя за «ветошку, да еще хуже ветошки».

На первый взгляд в герое повести Достоевского нет ничего существенно нового. Он многими чертами похож на Акакия Акакиевича Башмачкина из повести Гоголя «Шинель». Такой же тихий, забитый, да и по положению в обществе близкая ему родня. Однако Достоевский был принят современниками не просто как продолжатель Гоголя. В его произведении сразу же увидели, почувствовали свежее веяние, новую мысль. Герой Достоевского, в отличие от героя Гоголя, был показан не со стороны, а изнутри, что коренным образом изменило дело. «Маленький человек» Достоевского сам рассказывает о себе, и в этом его самораскрытии, помимо его желания, обнаруживается такое человеческое богатство, такая безмерная щедрость души, что это вызывает не только сочувствие к герою, но и желание преклониться перед ним. «Маленький человек» на поверку оказывается отнюдь не маленьким, а большим человеком, «с вместительным сердцем». Более того, своим существованием, добротой, сердечностью и великодушием он утверждал не об одном себе, но и о других: «Нет маленького человека! Тот, кого называют маленьким, чаще всего как раз и есть большой!» В этом и заключалось открытие Достоевского. Открытие в области идей и одновременно — художественное.

Но раскрыть что-то новое и существенное в человеке невозможно, не создав живой, чувственно ощутимый образ. Именно образ человека — главный в искусстве, а умение создать его — главная и самая трудная задача для художника. Художнику

мало видеть правду жизни: он должен еще уметь показать, образно ее выразить. И именно поэтому, кем бы ни был творец-художник — ваятелем, музыкантом, живописцем, поэтом, — он всегда больше всего озабочен тем, как лучше, как достоверно-правдивее и убедительнее показать своего героя-человека.

Но для того, чтобы образ человека, созданный художником, стал как бы живым для зрителя, слушателя, читателя, необходимо, чтобы еще прежде он стал живым для самого художника. Так возникает проблема вживания художника в создаваемые им образы людей. Эта проблема не только теоретического порядка, но и вполне практическая и реальная. Что это так, доказывается многими примерами.

Бальзак настолько вживался в своих персонажей, что вслух ссорился с ними, когда они вели себя не очень достойно. Пушкин удивлялся, что его Татьяна вышла замуж за генерала. Лев Толстой помимо своего желания, «под давлением» живой логики характера и логики обстоятельств, вынужден был допустить, чтобы Вронский стрелял в себя. Дюма плакал, когда навсегда расставался с Портосом...

П. И. Чайковский писал своему брату Модесту о «Пиковой даме» в марте 1890 г.: «Самый же конец оперы я сочинял вчера перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать... Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или иную музыку, а все время — настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным».

Для художников всех родов искусств — писателей, композиторов, живописцев и т. д. — их персонажи всегда живые и близкие им люди. Как же происходит этот столь необходимый художнику процесс вживания в своих персонажей?

Всякий художник, творец, как правило, основывает свое изображение человека на знании конкретных, живых людей. У живописцев и скульпторов это происходит наиболее непосредственно и наглядно: за редчайшими исключениями, они лепят или рисуют человеческий образ с натуры. Она помогает им не только создавать внешне правдоподобный образ, но и вживаться во внутренний мир героя.

Сложнее обстоит дело с автором литературного произведения. В отличие от художника и скульптора, писатель натурщиками не пользуется, он не «срисовывает» своих персонажей с тех или иных конкретных людей. И все-таки люди — живые, реальные люди, конкретные человеческие индивидуальности, а не более или менее отдаленные представления о них — играют важную роль в процессе создания писателем образов своих героев.

В эстетике, в частности в науке о литературе, существует понятие «прототип». Что оно означает? Прототип — жизненный первоисточник литературного персонажа; его прообраз. Так,

например, многие современники Пушкина видели в Марии Николаевне Волконской (Раевской) прототип Татьяны Лариной. Им казалось, что, создавая образ Татьяны, Пушкин думал о Марии Волконской, именно ее представлял в своем воображении. В другом герое «Евгения Онегина» — Ленском — современники узнавали рано погибшего талантливого поэта Дмитрия Веневитинова. Прототипом тургеневского Рудина считали Михаила Бакунина, толстовской Наташи Ростовой — сестру его жены Татьяну Андреевну Кузьминскую и отчасти саму Софью Андреевну...

Не следует, однако, слишком буквально понимать слова «прототип» и «прообраз». Точного соответствия между литературным персонажем и его прототипом не бывает. Когда Репин в «Запорожцах» пишет одного из казаков со своего друга писателя Гиляровского, то мы, зрители, легко узнаем в художественном образе его прототип. В литературном персонаже прототип так легко не опознается. Литературный герой и его возможный прототип бывают в чем-то похожи, но они никогда не бывают двойниками.

Писателю нужны прототипы не как модель, а как живой импульс — то, от чего он отталкивается, особенно в первоначальной стадии работы, и что дает ему с самого начала столь необходимое ощущение живого и подлинного. Потребность живо чувствовать своего героя — первейшая потребность художника. Но для того чтобы она была удовлетворена, писателю нужно увидеть персонаж не в отвлечении, а в знакомом облике. Писатель должен слышать как знакомые (и тем самым живые) интонации голоса героя, у него должна быть не придуманная, а опять-таки знакомая внешность, даже иные поступки героя, отдельные слова его и словечки должны быть подлинными, живыми. Все это необходимо писателю, чтобы верить в героя, наглядно ощущать его — и верить и ощущать сразу же, с первых же шагов своей творческой работы. Потом писатель многое изменит, изменятся, быть может, и поступки героя, и слова, и манера речи, и даже внешность, но все эти изменения будут происходить уже в сфере живого. Первоначальный импульс, идущий от прототипа, не пропал для художника даром. Не пропал и для читателя. Он помог художнику создать тот живой человеческий характер, которому читатель вполне поверил и который заставил его волноваться, сочувствовать, огорчаться, радоваться...

Тургеневский Рудин, — конечно, не Бакунин. Толстовская Наташа Ростова, — разумеется, не Танечка и не Сонечка. Но если бы Тургенев, работая над романом «Рудин», не держал в своем воображении реальный и неповторимый облик Бакунина или Толстой, создавая образ Наташи, не представлял себе хотя бы временами так хорошо знакомых ему Танечку и Сонечку, то и Рудин у Тургенева, и Наташа Ростова у

Толстого не стали бы такими живыми, волнующими, столь удивительно правдивыми. Не надо преувеличивать значение прототипа в литературном творчестве, но можно с полной уверенностью сказать, что прототип помогает писателю художественно воспроизвести живую правду человеческого характера.

И. Е. Репин писал: «Будучи реалистом по своей природе, я обожал натуру до рабства». Характерное признание живописца. Писатель-реалист, в силу особенностей того искусства, которому он служит, так сказать не мог бы. Он не может быть верным натуре до конца, тем более не может быть ее «рабом». И все-таки натура важна и писателю. Важен не только «натуральный», живой человек, как прототип, прообраз, но и всякая натуральная человеческая частность, деталь, которая так же способна оживить и сделать вполне достоверным мир, сотворенный писателем по законам его искусства.

В романе Л. Толстого «Воскресение» есть в этом смысле один очень характерный пример. Народоволец Крыльцов рассказывает Нехлюдову историю казни молодых людей, революционеров Лозинского и Розовского. История производит сильное художественное впечатление и основана на строго документальном материале. Толстой узнал о ней из записок политического заключенного, который сидел в Киевской тюрьме и познакомился там с Лозинским и Розовским. Среди прочего в записках приводится такая деталь: когда 18-летнего Розовского ведут на казнь, он напоминает своим тюремщикам о лечебном чае, который ему прописал доктор: «Я нездоров, я выпью еще грудного чаю».

Такую деталь не придумаешь. Она из жизни, предельно натуральна. И по черновикам толстовского романа заметно, как Толстой дорожил ею. Текст истории он переделывал трижды, и кардинально. В результате от той истории, которая известна по документальным запискам, почти ничего не осталось. Но эта деталь сохранилась. Очевидно, она не просто потрясла Толстого и запомнилась ему, но по своей неподдельной трагической жизненности послужила одним из главных творческих импульсов. Она помогла писателю — а вслед за ним и читателю — ощутить эту историю как нечто страшно близкое, помогла не только почувствовать, но глубоко пережить ее.

Говоря о прототипах и о жизненной основе художественных образов, не будем забывать, что одним из главных прототипов — «универсальным прототипом» — является для всякого художника он сам. Всякое искусство до некоторой степени есть самораскрытие художника, его особенная исповедь, оно есть раскрытие глубинных человеческих тайн через раскрытие тайны одной, самой близкой художнику, своей души. Как говорил Л. Толстой, «искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям».

Художник всегда, вольно или невольно, пропускает героев через себя, через свою душу, свой индивидуальный и неповторимый опыт. Едва ли не в каждом герое художественного произведения заключена частица самого автора. И не только в положительных, в тех, которые, безусловно, близки и дороги автору. Сокровенная частица Гете есть и в Фаусте и в Мефистофеле, Сервантес выразил свою мысль и индивидуальность и в Дон Кихоте и в Санчо Пансе. Черты личности Тургенева можно обнаружить не только в герое повести «Первая любовь», но в известной мере и в самом отрицателе Базарове. И с этим тоже связана удивительная жизненность героев, их художественная достоверность и убедительность.

Алексей Баталов, говоря о Шукшине и его удивительном фильме «Калина красная», сказал: «Личность автора, его собственная судьба обеспечивает каждый метр пленки, как золото незримо обеспечивает бумажные деньги».

Работа художника над образом героя означает в равной мере стремление к конкретизации и индивидуализации, желание придать персонажу все черты живого человека — и вместе с тем тенденцию к выражению через конкретный человеческий образ общей мысли, идеи общего значения. Создание образа человека в искусстве — это всегда и процесс художественной типизации. «У истинного таланта, — писал Белинский, — каждое лицо — тип, и каждый тип, для читателя, есть знакомый незнакомец»[1].

В этом афористически остром определении понятия «тип» выражено самое главное. Незнакомец — значит новый для читателя герой, человеческая неповторимость, без которой в художественном образе нет и не может быть ощущения жизни. Знакомый — т. е. выражающий черты, которые встречаются не в одной только неповторимой личности, а во многих людях, несущий в себе родовые признаки и тем самым мысль общечеловеческого значения.

Принцип типизации, понятый в таком смысле, по существу, характерен для всякого подлинного искусства и для любого его направления — не только для реалистических произведений, но и для произведений классицистических, романтических и т. д. Со сменой направлений меняется характер типизации, соотношение в образе индивидуального и общего, но как основа, как принцип типизация всегда есть. Она есть и в поэзии, и в искусстве театра, и в живописи, и в скульптуре. Даже сугубо портретная живопись или скульптура заключает в себе, наряду с выражением индивидуального, мысль общего значения. Вспомним, к примеру, замечательный скульптурный портрет академика

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 296.

И. П. Павлова работы Сергея Коненкова. В этом художественном образе, созданном великим мастером, воплощена не только неповторимая индивидуальность Ивана Петровича Павлова, но и высокое благородство настоящего ученого и истинной науки.

Творческая работа художника по созданию образа человека в основе своей и сводится к стремлению выразить типическое — выразить в индивидуальном образе идею большой важности и широкого смысла. Р.-М. Рильке рассказывал, как Огюст Роден создавал свое прославленное скульптурное изображение Бальзака. Приведу это описание в качестве иллюстрации к сказанному выше:

«Роден постиг Бальзака до глубины его существа... Год за годом жил он весь в этом образе. Он посетил родину Бальзака, пейзажи Турени, постоянно возникающие в его книгах; он читал его письма, изучал имеющиеся портреты; и он вновь и вновь проходил через его творения — на всех запутанных, перекрещивающихся путях этих творений встречали его бальзаковские люди, целые семьи и поколения, — мир, все еще, казалось, верящий в бытие своего творца, созерцающий его, живущий благодаря ему. Роден видел: вся эта тысяча персонажей, что бы они ни делали, все-таки полностью занята тем, кто их создал. Как на множестве лиц в зрительном зале можно, должно быть, прочитать драму, исполняемую на сцене, так он искал во всех этих лицах того, кто не умер для них. Как Бальзак, он верил в реальность этого мира и сумел на время подчиниться ему. Роден жил, словно и его создал Бальзак, — он затерялся в толпе его персонажей. Так накапливались лучшие материалы... И наконец он узрел его. Он узрел крупный шагающий образ, вся тяжесть которого терялась в каскаде облачения. В крепкую шею уперлись волосы, в волосы откинулось лицо, созерцающее, опьяненное созерцанием, все в пене творчества, лицо стихии. Это был Бальзак в плодородии своего избытка, родоначальник, расточитель судеб. Это был человек, чьи глаза не нуждались в предметах,— будь мир пуст, его взоры оборудовали бы его... Это было само творчество, принявшее облик Бальзака, чтобы воплотиться...»[1]

Подведем коротко итоги. Человеческое содержание — главное в искусстве, хотя оно и выражается не всегда прямо. Всякое подлинное искусство, каким бы языком оно ни выражалось, есть одновременно и человеческая исповедь и знание о человеке. Как говорил Гете, «мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений».

---

[1] Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с. 130—132.

ГЛАВА V.

НАРОДНОСТЬ, КЛАССОВОСТЬ, ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

К числу характеризующих и определяющих искусство понятий относятся и понятия народности, классовости и партийности. Они отражают важные свойства искусства и раскрывают его как явление общественное и идеологическое.

Что такое народность искусства? Под народностью мы прежде всего понимаем обязательную связь, которая существует между всяким истинно художественным произведением и жизнью того народа, среди которого оно создано, историей народа, его верованиями, его взглядом на вещи. В. Г. Белинский писал, что всякая поэзия только тогда истинна, когда она народна, т. е. когда она отражает в себе личность своего народа. А спустя много лет после Белинского, уже в другую эпоху, Александр Блок заметил: «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем».

Сказанное и Белинским, и Блоком (подобные же высказывания мы встречаем и у других великих деятелей искусства) одинаково применимо и к древнему искусству, и к искусству более позднего времени, и к современному искусству. Греческая скульптура, например, дает нам представление не только о мастерстве и взглядах того или иного конкретного скульптора, но и о народном идеале, о существовавших среди греческого народа понятиях человеческой красоты и достоинства. Музыка Глинки, или Римского-Корсакова, или Мусоргского выражает и индивидуальность этих композиторов и не менее того — общерусское чувство, русское народное начало, душу народа. Когда только что появилась опера Глинки «Иван Сусанин», в тогдашних журналах недаром говорилось об опере как «о первой представительнице нашей народности». Не случаен интерес к произведениям таких, например, наших современников, как Валентин Распутин, Василий Белов, Василь Быков, Федор Абрамов: в своем творчестве эти писатели ставят такие нравственные проблемы, которые всегда были и остаются близкими и дорогими народу и не могут его не волновать. Во многом прав был А. С. Хомяков, когда писал: «Художник не творит собст-

венною своею силою: духовная сила народа творит в художнике».

Народность — это свойство искусства, которое всегда существовало, то его качество, без которого подлинного искусства просто не может быть. Иное дело понятие о народности, осознание столь необходимого свойства искусства. Вполне осознанное — научно осознанное — понятие о народности появилось сравнительно недавно, приблизительно в XVIII в. Итальянский философ и поэт Джамбаттисто Вико (1668—1744) одним из первых заговорил о поэзии как о выражении коллективного, народного сознания. Символом такого общего сознания для него был Гомер. Он видел в нем идеального представителя греческого народа, поведавшего нам его историю и сохранившего его поэтические предания. Гомер, утверждал Вико, был молод, как «Илиада», и древен, как «Одиссея». Он восхищался силой, гордостью и щедростью Ахиллеса и благоразумием Одиссея, потому что воплощал в себе все греческое.

Проблема народности искусства занимала важное место в воззрениях великого французского писателя и философа Жан-Жака Руссо. В своих трудах он говорил об отрыве современного искусства от народных истоков и народной жизни, видя в этом причину упадка искусства. С другой стороны, Руссо превозносил итальянскую музыку — и именно за то, что она, по его мнению, служила непосредственным выражением простых страстей народа, проявлявшего чувства в звуках голоса, который перенес свою природную музыкальность в лирическую оперу.

Проблема народности выступила как ведущая и ключевая проблема особенно во времена предромантизма и романтизма. Много полезного сделал для ее разработки немецкий ученый и писатель Гердер (1744—1803). В своих работах он горячо защищал эстетическую ценность народного творчества. В поэзии разных стран и наций — и не только народной, но и индивидуальной (например, в поэзии Гете) — он слышал «голоса, народов», различая в них особенное, неповторимое содержание. Для Гердера, как и для Вико, все поэтически-возвышенное в искусстве было неотделимо от народного.

Слово «народность» было написано на знамени романтиков. Один из главных теоретиков немецкого романтизма Фридрих Шлегель писал: «...нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который, не оцененный никем, дремлет в памятниках национальной древности...»

Романтики и в теории, и на практике проявляли горячий интерес к «родным истокам» искусства и поэзии. В своем творчестве они особенно охотно обращались к тем жанрам, которые либо прямо ведут происхождение от народной поэзии, либо так или иначе близки ей: к сказкам, песням, балладам и т. д. В

сказке, например, романтик Новалис видел «как бы канон поэзии». Романтики широко использовали в своих произведениях народные предания и легенды, народную мифологию. Романтикам принадлежит также заслуга пробуждения интереса к собиранию фольклора. Романтики Арним и Брентано, братья Гримм собирали немецкие народные сказки и другие образцы народного творчества, в России тем же занимались некоторые представители русского романтизма (Петр Киреевский и др.).

Русская эстетическая мысль, начиная с XVIII и особенно в XIX в., проявляла самый живой интерес к проблеме народности. Поначалу это были отдельные высказывания на такую тему, имеющие, однако, существенное теоретическое значение. Так, Радищев в своем знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» указал на зависимость народной поэзии от склада и духа народной жизни и народного характера. Он писал: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа»[1].

Много внимания уделяли этой проблеме писатели-декабристы, видевшие в народности главное основание и достоинство искусства. Декабрист А. Бестужев (позднее, став писателем, он выступил под псевдонимом Марлинский) так характеризовал творчество Фонвизина и Крылова: «Фонвизин в комедиях своих: «Бригадире» и «Недоросле» в высочайшей степени умел схватить черты народности...»; «Самобытный, неподражаемый Крылов обновлял повременно и ум и язык русский во всей их народности. Только у него были они свежи собственным румянцем, удалы собственными силами. Он первый показал нам их без пыли древности, без французской фольги, без немецкого венка из незабудок. Мужички его — природные русские мужички...»

В том же направлении думал и писал декабрист Кюхельбекер: «Всего лучше иметь поэзию народную». И в другом месте: «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».

Серьезнейший интерес к вопросам народности проявляли Пушкин и Гоголь. И не только тогда, когда создавали подлинно народные произведения искусства, но и размышляя над теоретическими проблемами народности. Включившись в те споры о народности, которые в 20-е гг. развернулись в русской литературе, Пушкин писал в черновом наброске: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведе-

[1] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.—Л., 1938, т. 1, с. 229—230.

8 Заказ 4045

ниях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

...Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности. Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»[1].

Ко времени Пушкина и Гоголя столько уже было высказано по поводу народности — и самого разного, — что появилась настоятельная необходимость прояснить вполне и до конца смысл этого понятия, уберечь его от односторонних, крайних и практически опасных толкований. Пафосом полного уяснения понятия, желанием разобраться в нем пронизано и известное высказывание Гоголя о народности: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»[2].

Интересно, что против ложного понимания народности, против отождествления народности с простонародностью почти в одно время с Гоголем выступают и другие русские писатели. В частности, А. С. Хомяков призывал писателей «говорить собственным своим языком, а не подделываться под чужой», который именуют народным. «Эта подделка,— пишет Хомяков,— не что иное, как гримаса. Эта народность не доходит до деревни и не переходит за околицу барского двора». Провозглашая вместе с тем необходимость истинной народности в искусстве, Хомяков так ее определял: народность — это «начало общечеловеческое, облеченное в живые формы народа».

Целую концепцию народности, последовательную и стройную, выработала русская эстетическая мысль в многочисленных высказываниях на эту тему Белинского. В своих взглядах на народность Белинский идет вслед за Пушкиным и Гоголем. Как и они, он понимает народность не плоско, не прямолинейно, а широко и глубоко. Так, говоря о поэзии Державина, он пишет, что в его посланиях и сатирах «видна практическая философия ума русского; посему главное отличительное их свойство есть народность, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени»[1].

Белинский видит в народности обязательное условие всякого истинно художественного произведения. Он пишет о Гоголе: «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени; но я не хочу слишком распространяться о их народности, ибо народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностию должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных, формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно». И далее: «...если поэт владеет истинным талантом, он не может не быть народным, лишь бы только творил из души, а не мудрил умом, не брал работою...»[2]

В эстетике Белинского проблема народности нашла свое всестороннее и глубокое решение. Но не окончательное. Его просто не могло быть.

Понятие народности — как и многие другие эстетические понятия — имеет исторический характер, и, соответственно, его содержание претерпевает изменения с ходом истории. Понятие народности не может быть неподвижным и неизменным уже потому, что не является неподвижным и неизменным и сам народ, его взгляд на вещи, требования к жизни и к искусству. Люди 60-х гг. XIX в. не могли толковать народность искусства так же, как люди 40-х гг. или, тем более, 20-х. 60-е годы внесли с собой в жизнь новые веяния, составили новую эпоху в русской истории, что не могло не отразиться на понимании такого кардинального свойства искусства, как народность. Более или менее неизменным осталось само принципиальное требование народности, но конкретное наполнение этого требования, его характер и содержание, естественно, изменились. И очень заметно изменились.

В 1858 г. Добролюбов пишет специальную работу на тему народности — «О степени участия народности в развитии русской литературы». В этой работе он дает такое определение народности: «Народность понимаем мы не только как уменье изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи т. п. ... чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книж-

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 39—40.
[2] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 64.

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 49.
[2] Там же, с. 295, 301.

ного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...»[1]

Это и похоже, и непохоже на то, о чем писал Белинский. В своей литературно-критической деятельности Добролюбов во многом продолжил Белинского, чувствовал себя его последователем и преемником, но его точка зрения на вещи все-таки не была одинаковой с точкой зрения Белинского. Иначе и не могло быть, ибо не одинаковы были исторические обстоятельства, в которых жили и действовали соответственно Белинский и Добролюбов.

До слов: «...надо проникнуться народным духом» — формула народности, предложенная Добролюбовым, вполне отвечает тому, о чем говорил и Белинский. Но далее идет новое по сравнению с Белинским: «...прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий...», что уже соответствует новым требованиям к искусству — требованиям демократов-шестидесятников. К этому времени проблема народа стоит особенно остро перед русской общественной мыслью: народ становится главной темой всякого серьезного, претендующего на общественное значение разговора, основным предметом всех общественных исканий. Этой теме и этому предмету теперь все подчинено. Не в последнюю очередь подчиняется — и все более и более — также и искусство. В умах растет убеждение, что искусство должно прямо и непосредственно служить насущным народным запросам, а деятель искусства, художник, чтобы выполнить такую задачу, должен быть прямо связан с народной, трудовой жизнью.

Все это и обусловливает то новое определение понятия народности, которое дано было Добролюбовым. Определяет и частные его выводы, вытекающие из общих взглядов. Вспомним, что для Белинского «Евгений Онегин» Пушкина был истинно народным произведением, а сам Пушкин — истинно народным поэтом. Говоря о сочинениях Пушкина, Белинский особо подчеркивает, что народность в современной литературе чаще и полнее проявляется в изображении жизни не простого народа, а образованных классов. Добролюбов придерживается уже совершенно иного мнения. Со времени Пушкина, утверждает он, «литература вошла в жизнь общества, стала необходимой принадлежностью образованного класса. Но опять вопрос: как относится этот класс по количеству и качеству к населению целой России? Здесь нельзя не сознаться, даже с некоторым удовольствием, что класс людей, изображенных Пушкиным и находящихся в близких отношениях к нему, следовательно, им интересующихся, весьма малочислен у нас. Повторяем: говорим это с удовольствием, потому что, если бы в России было большинство таких талантливых натур, как Алеко или Онегин, и если бы,

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2, с. 260.

при своем множестве, они все-таки оставались такими пошляками, как эти господа — москвичи в Гарольдовом плаще, — то грустно было бы за Россию. К счастью, их у нас всегда было мало, и их изображение не только народу было бы вовсе непонятно, но даже и в образованном обществе интересовало не всех...»[1].

Добролюбов приходит к выводу, что Пушкин овладел только формой народности, между тем как содержание ее было для него недоступно. С таким выводом нам сейчас не только трудно, но и невозможно согласиться. Но не будем спешить критиковать Добролюбова. Неправда в отношении Пушкина была большой исторической правдой его времени, ибо в конечном счете она была обусловлена страстным желанием лучших людей 60-х гг. возможно полнее подчинить литературу и искусство прямым задачам обновления жизни, улучшения положения основной массы русского населения — трудового народа.

Интересно, что характерное начиная с 60-х гг. изменение в понимании задач искусства — в частности, и в понимании того, что есть народность искусства, — наглядно выражается не только во взглядах и высказываниях Добролюбова, но и многих других писателей демократического направления. Приведу несколько примеров.

Несколько позже, чем Добролюбов, Толстой, думая о народности искусства как нравственной его основе и единственно возможном оправдании, восстает против «господского» искусства: против Пушкина, против Тургенева, против самого себя. В том искусстве, которое существовало в России до сих пор, Толстой видит дурную и вредную духовную пищу, ибо не находит в нем связи с народными запросами и потребностями. Он пишет об этом искусстве: «...И романы, и стихи, и музыка не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью... А жизнь, вся жизнь кипит своими вопросами о пище, размещении, труде, о вере, об отношении людей... Стыдно, гадко»[2]. Эти и подобные мысли Толстого по своему общему направлению и пафосу не так уже далеки от мыслей Добролюбова. Они похожи на них и внешне парадоксальным, но исторически оправданным совмещением большой несправедливости в отношении отрицаемого искусства (ведь речь идет о Пушкине, и о Тургеневе, и о Толстом) и одновременно — высокой нравственной правды.

В 40-е гг. XIX в. одним из самых замечательных образцов подлинно народной литературы повсеместно признавались «Записки охотника» Тургенева. В 60-е гг. Чернышевский уже не согласен с такой точкой зрения. По его мнению, тургеневские очерки, так же как и повести из народного быта Григоровича, слиш-

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2, с. 260.
[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1953, т. 53, с. 101.

ком уже пропитаны «запахом гоголевской шинели». Написав об этом в своей статье «Не начало ли перемены?», он тут же добавляет: «Прекрасно и благородно, в особенности благородно до чрезвычайности. Только какая же польза из этого — народу?»[1].

Для Чернышевского высокогуманный характер повестей о крестьянах 40-х гг., с их стремлением изображать крестьян с самой лучшей и самой привлекательной стороны, в 60-е гг. уже не отвечает потребностям народной жизни — а главное, революционного ее переустройства. Этим потребностям куда больше отвечает суровая и беспощадная правда о народе в только что появившихся очерках Николая Успенского, которым и посвящена статья «Не начало ли перемены?». По мнению Чернышевского, появление в литературе всей правды о народе само по себе уже свидетельствует об окрепшей вере в собственные силы народа, в возможность его скорого обновления. Вместе с тем правда без всяких прикрас помогает людям, «имеющим инициативу» (на эзоповом языке, которым пользуется Чернышевский, так называются революционеры), лучше узнать народ, а им это так необходимо ввиду близости революционной ситуации. Таким образом, точка зрения Чернышевского на повести о крестьянах 40-х гг., с одной стороны, и на рассказы Н. Успенского — с другой, обусловлена не личными его симпатиями и антипатиями, не соображениями вкуса, а прежде всего изменившимися обстоятельствами русской жизни, нарастающим революционным подъемом. То, что признавалось народным в 40-е гг., перестало им быть в 60-е. Такова особенная логика исторического развития. Причем следует оговориться, что точка зрения Чернышевского не была и не могла быть абсолютной правдой: она была правдой для своего времени, именно для идеологов-шестидесятников.

В 70—80-е гг. Глеб Успенский много пишет о новой литературе и, в частности, о новом романе. Романы прежние, дореформенные (в том числе и лучшие, например, Тургенева) его уже не удовлетворяют. И опять-таки причиной тому являются важные жизненные перемены: изменившаяся точка зрения на проблему искусства и народа, возникшая в силу социальных причин настоятельная потребность создания не вообще народного, а прямо народного искусства, непосредственно посвященного трудовому народу, с людьми труда в качестве его героев.

В очерке «На старом пепелище» Глеб Успенский писал: «В то время, как общественная душа, душа толпы была уже окончательно искалечена, две тысячи читателей умилялись над несчастьями помещичьего будуара... Выводя на сцену лучшего человека тогдашнего времени с речью о благе человечества на ус-

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 7, с. 859.

тах, можно было как нельзя лучше обойтись без присутствия на сцене мужика, которому, однако ж, очень бы нужно было в то доброе время доброе слово... Даже в художественном отношении отсутствие в романе материала (пропал мужик) для приложения известных идей нисколько не вредило произведению. Автор мог держать своего героя исключительно в одной только помещичьей гостиной, мог показать его здесь во всей его широте, и читатель ни разу бы не спросил себя: почему же он не оставит этой гостиной и не пойдет по грязи в эту размоченную деревеньку, которая тут, под самым боком у этой гостиной? Так глубоко была толпа проникнута бессердечием, отвычкою от совести и любви!»

В критике Г. Успенским старого романа особенно заметно, как в предреволюционную эпоху даже решение, казалось бы, специально эстетических, сугубо литературных проблем прямо смыкается с проблемами социальными и определяется понятиями социальной правды и совести. Борьба Г. Успенского за новый роман — это борьба за новые идеалы, новую нравственность, по-новому понимаемую народность искусства.

Понятие народности искусства нисколько не противоречит другому важному свойству искусства — его классовому характеру. Одно с другим находится в тесной, диалектической связи. Большая часть исторической жизни искусства протекала в условиях классового размежевания общества. Это не могло не иметь воздействия на общественную идеологию, а посредством ее и на содержание искусства. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», — писал В. И. Ленин[1]. Продолжая эту ленинскую мысль, можно сказать, что нельзя, живя в классовом обществе, быть свободным от классовых симпатий и антипатий, от классовых истин и предрассудков. Все это в конечном счете и определяет классовый характер произведений искусства.

Почему классовость и народность на практике могут не только не исключать друг друга, а дополняют одно другим? На это есть несколько причин. Во-первых, классовость искусства не следует понимать слишком прямолинейно. Некрасов был дворянином по рождению, но это вовсе не значит, что в своем творчестве он защищал узкодворянские интересы. Граф Лев Николаевич Толстой пришел к тому, что стал идеологом патриархального крестьянства, хотя крестьянином он при этом не стал. Нам почти безразлично, к какому сословию принадлежали Мусоргский и Даргомыжский: безотносительно к тому, каков будет ответ на этот вопрос, мы слышим в их музыке волнение народной души, исповедание народных чувств. Всякий большой художник, даже если он и не принадлежит по своему социальному происхождению к трудовым массам народа, даже если

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

он вольно или невольно выражает классовые воззрения на какие-то стороны жизни, всегда вырывается из сферы только классовых интересов, выходит за рамки узкосословного и в самом главном, в большом выражает общенародное. Большой художник — это большая душа, и в момент творчества он поднимается над всем личным и сословным.

Другая важная причина, почему классовый характер искусства не противоречит его народности, заключается в том, что история общества развивается таким образом, что в отдельные эпохи развития тот или иной класс неизбежно становится как бы представителем всего народа, выразителем его основных устремлений. Так это было, в частности, и в России. Говоря о периодизации русского революционного движения, Ленин наметил три этапа в его развитии: дворянский, разночинный, пролетарский. Дворянский период, например, продолжался приблизительно до 60-х гг. XIX в. Конкретно это значит, что тогда лучшие и прогрессивнейшие из дворянских деятелей и дворянских идеологов (декабристы, в частности) выражали одновременно и классовые, и общенародные интересы. Естественно, что народный характер носило тогда и искусство, возникшее в этой среде и создававшееся самыми замечательными представителями этого класса. Вспомним, что дворянами были Пушкин и Лермонтов, Герцен и Белинский, Гоголь и Тургенев, композиторы Верстовский и Глинка, художник Иванов и т. д. Однако не только дворянским, но и общенародным было то искусство, которое создавалось ими.

Приведу пример несколько иного рода, но того же значения. Лев Толстой в «Войне и мире» создал грандиозную народно-историческую эпопею. Но ее героями были в основном дворяне. По признанию самого Толстого, это получилось потому, что жизнь дворян он знал лучше, а сами они были ему тогда ближе. Однако существуют и вполне объективные причины, по которым в «Войне и мире» дворянам отведено самое заметное место. Ведь действие произведения Толстого происходит в ту эпоху, когда именно дворянство было главным сознательным участником исторического процесса и потому оказывалось на переднем плане событий. А это значит, что дворянство в то время было частью (и видной частью!) всего народа, а «Война и мир» Толстого, несмотря на то что в нем дворянам уделяется большее внимание, чем крестьянам, является подлинно народным произведением, подлинной народной эпопеей.

Мы уже отмечали, что со второй половины XIX в. проблема народности становится одной из главных не только в эстетике, но и в практической жизни самого искусства. Она оказывается все менее «академической» и все более публицистически страстной. Проблема народности, осмысленная в связи с прямыми народными интересами и запросами, выступает теперь не как спокойная констатация того, что всегда существовало и существует

в искусстве, а как настойчивое требование к искусству, первостепенной важности призыв к нему.

Это все увеличивающееся значение, которое придается народности в искусстве, и вместе с тем все более определенная и заметная народность самого искусства ведет, как часто бывает, к появлению в эстетике понятий, резко противоположных и прямо враждебных народности. Жизнь искусства, как и всякая жизнь в сфере идеологической, всегда протекает во внутренних столкновениях, в сшибках, в острой борьбе. Народность вызывает антинародность, чем сильнее проявляется одна тенденция, тем скорее возникает другая, ей противоположная.

Выражением антинародных тенденций явилась так называемая элитарная теория в эстетике.

Интересно, что в недрах того самого романтизма, в котором первоначально расцвела теория народности, возникли и первые идеи элитарного свойства. Так, Фридрих Шлегель писал: «Постоянно жалуются, что немецкие писатели пишут для очень маленького круга, часто пишут попросту для самих себя. Но ведь это прекрасно. Таким образом немецкая литература приобретает все больше содержания и характера». Однако элитарность романтиков не была безусловной, во всяком случае вполне уживалась у них с проповедью народности и с преклонением перед художественными созданиями народного воображения.

Гораздо последовательнее и категоричнее выражались элитарные взгляды в философских учениях второй половины XIX и XX в. Теперь они носили откровенно и воинственно антинародный характер. Так это было во всяком случае в учениях Шопенгауэра и Ницше, философов знаменитых и вместе с тем крайне реакционных.

И Шопенгауэр и Ницше (особенно последний) в своих взглядах отражали кризисное состояние буржуазной науки и искусства. Осознавая упадок искусства современного капиталистического мира, проповедуя закат современной буржуазной цивилизации, они настойчиво стремились отгородить искусство от народа, провозглашая недоступность искусства широким народным массам. Народ для них был враждебной толпой, и в своих теориях они старались показать, что народ якобы враждебен также всему великому в искусстве.

В элитарных теориях эстетической мысли особенно отчетливо выразился их классовый характер. Ратуя за возвышенное искусство, проповедники элитаризма трактовали его с узкой точки зрения своего класса, а так как это был уходящий класс — класс привилегированный и буржуазный, противостоящий народу, — то и сама их точка зрения оказывалась не просто далекой от народа, но и прямо антинародной. Примечательно, что их антинародность оказывалась не прикрытой, а откровенной, что характерно для кризисной, насыщенной революционными взрывами эпохи, когда происходит крайняя поляриза-

ция общественных сил и крайнее противопоставление общественных идей и понятий.

Диаметрально противоположным подобным теориям явился в эстетической науке принцип партийности в искусстве.

Наиболее полно и глубоко принцип партийности в литературе и искусстве обосновал В. И. Ленин. Сразу же после революции 1905 г. он написал статью «Партийная организация и партийная литература», в которой и выдвинул задачу создания новой, проникнутой высокими партийными идеалами литературы. Следует заметить, что, хотя статья Ленина и посвящена литературе, она имеет и более общий смысл и относится также и к другим видам искусства.

Как же понимал Ленин партийный характер искусства и литературы? Партийность, по Ленину, это сознательное служение искусства передовым массам народа, подчинение искусства и литературы народным, общепролетарским интересам и целям. «Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела», — писал Ленин[1]. При этом Ленин хорошо понимал, что литература (искусство) должна служить пролетариату по-своему, своими средствами, не переставая быть литературой (искусством). Это он особо оговаривал: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»[2].

Призыв Ленина к партийности — это было также его требование высшей народности искусства. Ленин думал и говорил об искусстве, которое осознает свое призвание служить не одиночкам, «не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»[3].

Ленин утверждал, что «...социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы,* развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме»[4]. Партийность означает прежде всего участие художника, писателя в определенном общественно-историческом движении. В классовом обществе любое подобное движение не может не выражать интересов определенных классов. «...Ни один живой человек, — писал Ленин, — *не может не становиться на сторону* того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100—101.
[2] Там же, с. 101.
[3] Там же, с. 104.
[4] Там же, с. 100.

может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений...»[1].

Подчеркивая, что неклассовая литература и искусство будут возможны «...лишь в социалистическом внеклассовом обществе...»[2], Ленин выступает за «действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу»[3], которая должна служить идее социализма и миллионам трудящихся, должна прямо способствовать построению коммунистического общества.

В Программе КПСС подчеркивается: «Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»[4].

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 547—548.
[2] Там же, т. 12, с. 104.
[3] Там же.
[4] Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976, с. 131.

ГЛАВА VI.

ВИДЫ ИСКУССТВА

Говоря о проблемах эстетики, мы всякий раз так или иначе касались различных видов искусства. Теперь мы остановимся на их характеристике подробнее. Практически, реально искусство существует не столько в своем родовом качестве, сколько в конкретных разновидностях. Мы любим не искусство как целое (как звучала бы фраза: «Я люблю искусство»? Не кажется ли она странной, претенциозной и, главное, бессодержательной?), а поэзию, или музыку, или живопись — или и то, и другое, и третье, и еще четвертое,— но не вместе, а каждое порознь. Что-то мы любим больше, что-то меньше, к чему-то остаемся более или менее равнодушными. Во всяком случае наша любовь или нелюбовь в их живом проявлении относятся не к единому понятию искусства, а к тому, что ощущается нами реально — его отдельным разновидностям.

Когда речь идет о разных видах искусства, то неизбежно встает вопрос и о различном языке этих искусств, о свойственных каждому из них формах образности. Композитор создает свое произведение с помощью звуков особо организованного музыкального ряда, живописец творит цветом и линией, архитектор — объемом и плоскостями, поэт и писатель — словом. Образный язык — это общий, определяющий признак искусства. Но образ в живописи и образ, скажем, музыкальный при ряде общих черт имеют и важные отличия. Они в конечном счете и определяют специфику каждого вида искусства, его границы и возможности.

К одному из древнейших видов искусства относится архитектура. Ее возникновение связано с практическими нуждами человека. Самым первым, примитивнейшим архитектурным сооружением было жилище, способное укрыть человека от дождя, снега и палящих лучей. В книге «О происхождении зодчества» В. Циркунов писал: «Дворец, как единичный архитектурный объем, имел своим «прародителем», так же как и храм, обычный жилой дом».

Нужно сказать, что практические потребности человека в большей или меньшей степени лежат в истоках всех искусств древнейших времен. Так, от далекой древности до нас дошло много наскальных рисунков (их особенно много в Африке и

Австралии) — контурных или рельефных изображений на скалах различных животных, а также лучников, охотников и т. д. Что вызвало к жизни эти рисунки, какое назначение они имели? Главным образом магическое — и, значит, с точки зрения древнего человека, самое практическое. С помощью рисунков древние люди заклинали силы природы, стремились воздействовать на них. Такой же практический характер носили и древние танцы.

Архитектура, в отличие от этих видов искусства, имеет практическое значение не только в своих истоках. Само существование архитектуры как в древние, так и в новейшие времена неотделимо от практических потребностей человека. В отношении жилых зданий и построек общественно-гражданского типа это очевидно. Однако справедливо и в отношении храмовых сооружений.

Что собою представляют, например, произведения древнеегипетского зодчества — пирамиды? Эти величественные храмовые постройки создавались как жилища для умерших. Люди верили, что человек не умирает, а лишь переходит в другую жизнь — загробную. И в ней он также нуждается во всем, что окружало его в этом мире. Огромные размеры пирамиды не противоречили такому ее назначению. Ведь это было жилище не обыкновенного мертвого человека, а властителя всего египетского царства — фараонов. Пирамиды в своих размерах как бы соизмерялись с тем величием, к которому фараоны стремились в своей власти.

В наше время пирамиды уже не воспринимаются в своем утилитарном значении. Они стали символом эпохи, их создавшей, древнеегипетской государственности. Пережившие много веков, они сами стали символом времени, памятниками истории и великого искусства древности.

Рассказывают, что Наполеон перед решающим сражением во время египетского похода указал на пирамиды и воскликнул: «Солдаты! Сорок веков смотрят на нас с высоты этих пирамид». Эти «красивые» слова, очень в манере Наполеона, были по-своему точными. Пирамиды говорят нам не только о Древнем Египте, но и о минувшем времени вообще — о прошедших веках, об историческом пути человечества. Это относится и ко многим другим памятникам мировой архитектуры. Архитектурное произведение всегда двуедино. Оно служит (или служило) конкретным практическим целям и в то же время выражает мысль, идею общего значения. В нем сочетаются вещественное внеобразное и образное духовное — польза и красота.

Может быть, с особой наглядностью такое единство пользы и красоты выступает в античной архитектуре — в греческих и римских храмах, цирках, амфитеатрах и т. д.

Вот, например, знаменитый Парфенон. Он был построен при афинском правителе Перикле, в 447—438 гг. до н. э. Постройка

должна была стать храмом богини Афины и в то же время иметь узко утилитарное назначение — быть хранилищем казны, своеобразным государственным банком. Статуя Афины была заказана самому выдающемуся скульптору того времени — Фидию. Он сделал ее из дерева, а снаружи всю покрыл золотом и слоновой костью. Таким образом, статуя служила и предметом культа, и «золотым фондом» государства.

Но и само культовое назначение Парфенона, по существу, тоже имело практический характер. Подобно многим другим народам, древние греки верили, что боги, как и люди, нуждаются в земных домах, в жилищах. Парфенон и должен был стать таким жилищем божества: в честь богини Афины в ее «доме» устраивались различные культовые службы и празднества, проходившие как бы в ее «присутствии».

Все это относится к внехудожественному, внеобразному значению Парфенона. Однако Парфенон создавался и как произведение искусства, художественный памятник. Памятник в узком смысле этого слова — в честь победы греков над персами, и в широком смысле — как памятник афинской государственности и афинской культуре. Символическим выражением эпохи, художественным памятником народу он остался и для нас.

Как и во всяком искусстве, образ в архитектуре обладает своей спецификой. Образный язык в архитектуре отличается многозначностью и некоторой неопределенностью. Он обладает достоинством глубины, силы, но не точности. Что такое, например, западноевропейский собор XII—XV вв., носящий название готического? Что он означает как художественный образ? О чем говорит нам? Ответ на эти вопросы может носить самый общий характер. Всем своим обликом готический собор по замыслу его творца и в соответствии с господствовавшими в те времена понятиями должен выражать идеальное стремление к небу, к богу. В отличие от греческого храма, который пронизан ощущением радости, весь открыт человеку, готический собор строится на идеологически заданных контрастах. Это прежде всего контраст между интерьером, внутренним видом храма, и его внешним обликом. Внутри — сумрак, мерцание свечей, наводящее на размышление о греховности и суетности земной жизни. Снаружи — неудержимый, стремительный полет ввысь, к небу, всех шпилей и сводов собора.

Легко заметить, что наш ответ на вопрос о значении архитектурного образа в готическом искусстве хотя и верен в своих характеристиках, но носит все-таки слишком общий характер. Впрочем, мы этого заранее ожидали, иначе просто и быть не могло. Значение архитектурного образа может быть внятным душе, но его трудно, почти невозможно перевести на язык понятий. Во всяком случае перевести на язык понятий архитектурный образ еще труднее, нежели образ скульптурный, живописный или, тем более, словесный.

Мы находимся на владимирской земле, недалеко от Боголюбова, перед маленькой, окруженной деревьями, старинной храмовой постройкой. Церковь Покрова на Нерли. Отчего нам не оторвать глаз от этой церквушки, чем она так неудержимо влечет нас к себе? Может быть, она говорит своим особенным, почти таинственным языком о старинной, нетленной и вечной красоте? О красоте, перед которой всегда хочется преклониться и которая делает тебя и лучше и выше? Ответ получился опять не очень определенным и слишком общим. И здесь есть своя закономерность. Произведение архитектуры, подобное церкви Покрова на Нерли, этому чуду древнерусского зодчества, как и всякое великое создание искусства, есть путь человека к высокому. Однако в произведениях архитектуры, в отличие от некоторых других искусств, это путь без предметных указателей, без специальных и сколько-нибудь определенных подсказок — и тем не менее верный путь.

В известном смысле архитектуру можно назвать «языком невыразимого». Это сближает архитектуру с музыкой. Недаром архитектуру называли «застывшей музыкой». Разумеется, это не термин, не точное определение, а метафора, но, как всякая метафора, она помогает заметить существенное сходство явлений. Сходство между музыкой и архитектурой в том, что оба искусства основываются на гармонии математически выверенных отношений. Сходство также в том, что и музыка и архитектура создают образы хотя с логической точки зрения и нечеткие, но вместе с тем глубокие и впечатляющие.

При всей неопределенности и непредметности своего образного языка архитектура находится в зависимости от окружающего предметного мира. Действительность, материальный мир в большей или меньшей степени накладывают на произведения зодчества свою печать. В этом смысле архитектура не является исключением из числа других искусств, тесно и разнообразно связанных с действительностью.

Древние зодчие Египта видели вокруг себя ровную, однообразную поверхность, бесконечные линии пустыни — и это нашло отражение в формах созданных ими памятников архитектуры. Зодчие Индии видели увитые лианами деревья, пышные цветы, непроходимые джунгли — здесь истоки своеобразия индийской архитектуры. Точно так же русские деревянные церковки, которые в большом количестве встречаются у нас на Севере, не случайно напоминают неброскую и глубокую красоту северной природы. Расположенные, как правило, среди густого елового леса, эти «сказочно прекрасные церковки-грезы» кажутся «такими же остроконечными, как ели, такими же, как и они, седыми» (Игорь Грабарь).

Архитектурные произведения не только находятся в тесной зависимости от мира, их окружающего, но и по-своему, особенным языком его выражают.

Существенная особенность архитектуры заключается в том, что она не знает непосредственного изображения человека. Никакое архитектурное сооружение не является само по себе образом человека. Из этого, однако, не следует, что образ человека в архитектуре вовсе отсутствует. Он существует в ней не непосредственно, а скрыто, опосредованно. Великое архитектурное произведение создает образ времени и образ истории, но это всегда образ человеческого времени и человеческой истории.

Глядя на Московский Кремль, мы думаем о России, о величии и силе духа ее народа. Глядя на Парфенон, вспоминаем о героической поре в истории Греции и опять-таки о греческом народе. Архитектурное произведение запечатлевает в себе не индивидуальный, а коллективный образ человека — образ народа. Архитектура — искусство масштабное в самом точном смысле этого слова. Она представляет собой язык, с помощью которого одно поколение перекликается с другим, народы и века говорят друг с другом. Архитектура, писал Н. В. Гоголь, «говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе».

Скульптура как вид искусства возникла приблизительно тогда же, когда и архитектура. В отличие от архитектуры скульптуре свойственно прямое изображение человека. В создании одновременно телесного и духовного образа человека заключены главные ее возможности.

Высокого расцвета искусство скульптуры достигло в Древней Греции, но существовало оно и в более далекие времена. Нам известны, например, замечательные скульптурные произведения, созданные в Древнем Египте. Так, еще в III тысячелетии до н. э. была создана статуя «Писец», которая до сих пор доставляет нам высокое эстетическое наслаждение. Всем хорошо известен и другой шедевр древнеегипетской скульптуры — изображение царицы Нефертити.

В истоках скульптуры, так же как и архитектуры, лежат вполне практические потребности древнего человека. Вот что говорил французский искусствовед Андре Базен о происхождении древнеегипетской скульптуры:

«Египетская религия, целиком направленная на преодоление смерти, ставила посмертную жизнь в прямую зависимость от материальной сохранности тела. Таким путем она удовлетворяла одну из исконных потребностей человеческой психологии — потребность защитить себя от времени. Смерть — это всего лишь победа времени. Искусственно закрепить телесную видимость существа — значит вырвать его из потока времени, «прикрепить» его к жизни. Отсюда естественное стремление — в самой реальности смерти сохранить телесную видимость жизни.

Первая египетская скульптура — это мумия, человеческое тело, обработанное едким натром. Но пирамиды и лабиринты

не были достаточной гарантией против нарушения святости гробницы: нужно было принимать дополнительные меры предосторожности. Поэтому в саркофаг вместе с пищей для умершего клались глиняные статуэтки — нечто вроде запасных мумий на случай, если сама мумия будет уничтожена. Здесь раскрываются религиозные истоки скульптуры, ее первоначальная функция: спасти существование путем сохранения внешнего облика.

И вне всякого сомнения, можно рассматривать как противоположное выражение того же стремления статуэтку медведя, пронзенную стрелами, найденную в пещере доисторического человека, эту ритуальную замену реального животного изображением с целью сделать удачной будущую охоту»[1].

Итак, скульптура, как и архитектура, возникла из реальных, практических человеческих потребностей. Сходство с архитектурой у скульптуры и в том, что она создает художественный образ с помощью весомой и объемной материи. Но на этом сходство и кончается — начинается различие. Одно из самых существенных отличий скульптурного образа от архитектурного в том, что первому в неизмеримо большей степени свойственна смысловая четкость, определенность. В архитектуре образное значение произведения скрыто в материальном и вещественном, в скульптуре — непосредственно выявляется через вещественное. Вещественное в скульптуре—глина, мрамор, дерево, металл. Подобным материалам придаются формы того живого существа — чаще всего человека, — художественному воплощению которого они служат. В скульптуре образ во многих отношениях адекватен своему жизненному прототипу — разумеется, насколько это вообще возможно в искусстве.

Близость скульптурного образа к реальному прототипу относительная. Скульптурный образ, как и всякий художественный образ, и тянется к своему возможному прототипу, и отталкивается от него, отвлекается от сугубо частного и конкретного. Если бы этого не было, скульптура перестала бы быть искусством. Язык искусства одинаково нуждается и в вещественном, реальном, и в отвлечении от вещественно-реального. Первое ему необходимо, чтобы быть живым, эмоциональным языком, второе — чтобы быть языком обобщающих идей.

Одним из важных средств отвлечения от реально-конкретного в скульптуре является ее принципиальное одноцветие. Точнее, скульптурный образ в процессе исторического развития искусства проявлял все большую тенденцию к одноцветию. В древности — в Вавилоне, например, — скульптура была еще многоцветна. Многоцветная скульптура встречается у египтян, и даже у греков: так, многоцветной была статуя Зевса работы Фидия. Как исключение многоцветная скульптура встречается и в дальнейшем. Таковы раскрашенные статуи святых в испанской

[1] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 40.

скульптуре XVII в.: они были столь натуральны по своей раскраске, что казались уже за гранью искусства.

Однако с течением времени искусство ваяния все более осознавало свои границы и возможности. Именно это и определяло стремление к одноцветию, которое чем далее, тем более стало осознаваться как своеобразный закон для этого искусства. «Скульптурный образ в целом одноцветен», — писал в своей «Эстетике» Гегель. И к этому добавил: «... чем больше очищался художественный вкус, тем более скульптура освобождалась от неподобающей ей пышности красок...»[1]

Конечно, отсутствие красок, которые свойственны живой фигуре, приводит скульптурное изображение к отступлению от прямого и прямо понятого правдоподобия. Одноцветная скульптура неискушенному человеку может показаться менее реальной, чем многоцветная, но зато она носит более цельный и обобщенный характер и, главное, более выразительна. Отсутствие цвета в скульптуре, как уже говорилось в предшествующих главах, это то, что относится к закономерной для данного вида искусства условности. А закономерная условность всегда не только не мешает, но помогает изображению высокой правды жизни. В искусстве скульптуры эта высокая правда жизни носит не просто обобщенный, но в значительной степени символический характер. Что тоже обусловлено одноцветием скульптурного образа. «Любое изображение формы без цвета, — писал Гете, — символично».

Скульптурное изображение не только одноцветно, но и статично — внешне статично. Изображение человека или животного носит характер как бы мгновенно схваченного и застывшего. Это не лишает скульптурное произведение внутренней динамики. Есть скульпторы, чье непревзойденное искусство воспроизводить в своих произведениях стремительное движение, мгновенное напряжение мускулов, физический и эмоциональный порыв, получило всемирное признание. К таким скульпторам относится величайший ваятель эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти. Из скульпторов нового времени к ним безусловно относится Роден. «Роден начинает издалека, — описывает его работу Рильке. — Он не полагается ни на первое впечатление, ни на второе, ни на одно из последующих. Он наблюдает и фиксирует. Он фиксирует движения, не стоящие ни одного слова, обороты, полуобороты, сорок ракурсов и восемьдесят профилей. Он застает свою модель врасплох с ее привычками, с ее случайностями, с ее только-только зарождающимися выражениями, с ее усталостью и напряжением. Он знает все изменения ее черт, знает, откуда возникает улыбка и куда она прячется. Он переживает лицо человека как сцену, в которой сам участвует...»[2]

---

[1] Гегель Т. Эстетика, т. 3, с. 100, 101.
[2] Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, с. 121.

У Родена, как и у советских скульпторов Коненкова, Эрьзи, Матвеева и других, внутреннее движение фигуры не сковывается ее внешней статичностью, присущей скульптуре как роду искусства. В результате взаимодействия движения и статики получается запечатленное в человеческой фигуре движение. Запечатленное — т. е. раз и навсегда схваченное, предельно сконцентрированное. Не само движение, а его образ — мгновенно уловленный и точно остановленный, дабы он мог существовать вне времени.

Необходимо особо подчеркнуть, что этот вневременной характер скульптурного образа обусловлен его внешней статичностью. Статичность ставит пределы возможностям скульптуры, при поверхностном взгляде на вещи она может показаться ее недостатком, но она же, как это часто бывает в искусстве, оказывается и ее безусловным достоинством. Благодаря своей внешней статичности, скульптурный образ воспринимается как то, что существует прочно, навсегда, что было, есть и будет — в вечности. И потому именно скульптура лучше и сильнее, нежели другие виды искусства, способна увековечить человека.

Недаром синонимом слова «увековечить» является выражение «поставить памятник». Сохранить память о человеке с помощью искусства можно, написав о нем роман или стихотворение, нарисовав портрет и т. д. Но самый сильный и прямой к тому способ — поставить памятник, и сделать это в буквальном, а не в переносном смысле слова.

Между разными видами искусства существует большая или меньшая степень близости. Так, близки между собой виды изобразительного искусства. Кроме архитектуры и скульптуры, к ним относятся живопись и графика. Остановимся теперь на искусстве живописи.

Живописный образ, как и скульптурный, мы ощущаем зримо. Изображенное на картине, как и изваянное скульптором, создает более или менее прямую иллюзию реальной жизни. Когда мы смотрим, например, на картину И. Е. Репина «Протодиакон», то первое и главное, что мы воспринимаем, — это не линии, не краски, а самый образ протодиакона. Краски и линии позволяют художнику создать образ, но воспринимаем мы непосредственно именно его. И так бывает со всяким произведением живописи, если только оно не относится к типу абстрактного.

Сопоставляя искусство слова с живописью, французский художник Поль Сезанн утверждал: «Литератор изъясняется при помощи абстракций, тогда как художник посредством рисунка и цвета наглядно передает свои ощущения, свое восприятие»[1].

---

[1] Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 118.

Наглядность живописного образа заключается в том, что он непосредственно обращен к нашим чувствам. Живописному образу более, чем какому-либо другому, свойствен эффект узнавания. Живописное произведение чаще всего ощущается воспринимающим как прямое отражение жизни. Во всяком случае такова тенденция восприятия.

Значит ли это, что в живописи и на самом деле прямо отражается видимая, внешняя сторона действительности? Нет, не значит. Как и другие виды искусства, живопись создает правдивую иллюзию жизни, но не точную ее копию. Иначе и быть не может хотя бы потому, что реальная действительность отражается в живописном произведении в условиях не реального, трехмерного, а искусственного, двухмерного пространства. Как писал Гегель, «живопись не нуждается в третьем измерении, а преднамеренно его игнорирует, чтобы чисто пространственную реальность заменить более высоким и богатым принципом цвета»[1].

Обратим особое внимание на слова: «не нуждается в третьем измерении». Что это значит? Очевидно, двухмерность является совсем не недостатком, а в известном смысле даже достоинством живописи. Совсем как одноцветие в скульптуре. Двухмерное пространство одновременно и ограничивает и обогащает возможности живописи. Эта органически присущая живописи условность создает ощущение мастерства, творческой победы художника, того преодоления материала, без которого нет искусства. Когда мы любуемся произведением живописи (как и произведением любого другого искусства), мы не только ощущаем и переживаем изображенную в нем действительность, но и наслаждаемся тем, как это хорошо сделано, — наслаждаемся чудом художественного воссоздания.

В произведении живописи нет третьего измерения, но есть его иллюзия — иллюзия объемности. Создается она, как уже говорилось, в первую очередь с помощью цвета. «Между формой и цветом существует непосредственная связь, — писал К. С. Петров-Водкин. — Их взаимными отношениями улаживается трехмерность в картине. Из них развивается образ со всеми присущими ему действиями»[2].

Цвет в живописном произведении выполняет разные функции. Прежде всего он отражает реальное — цвета, краски, действительно присущие природе. Он передает также и особенности восприятия мира тем или иным художником. Недаром у каждого художника есть своя любимая цветовая гамма, и мы даже по одному только колориту можем узнать таких художников, как Рембрандт или Тициан, Врубель или Серов и т. д.

---

[1] Гегель Г. Эстетика, т. 3, с. 203.

[2] Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, с. 494.

И наконец, цвет выступает в качестве «заменителя» пространственной реальности — заменителя той трехмерности, которая свойственна вещам в природе и которой нет в живописи. Когда, например, художник рисует натюрморт и в нем изображает помидор красного цвета, то цвет здесь выступает в качестве естественной реалии. Но когда в том же натюрморте художник с помощью цветов и их оттенков передает объемность помидора, его естественную форму, то цвет здесь становится фактором особенного, условного языка, который присущ искусству живописи.

В живописном произведении естественная форма вещей и пространственные отношения между ними передаются часто не только с помощью цвета, но и благодаря использованию так называемой линейной перспективы. Сходящиеся линии рисунка, т. е. перспектива, создают эффект глубины вместе со светом и цветом. Перспектива в живописи — тоже род языка, и она тоже не безусловна, а условна.

Открытие перспективы относится к сравнительно позднему периоду в истории живописи искусства и знаменует собой большое художественное завоевание. Использование законов перспективы дало изобразительному искусству новые возможности. Но из этого не следует, что художественная правда в живописи не могла быть достигнута до открытия линейной перспективы. По существу, линейная перспектива так же не вполне и не до конца «правдоподобна», как и плоское, безобъемное изображение, свойственное египтянам, средневековому искусству или детскому рисунку. И плоское, и объемное изображения по-своему правдивы, и по-своему неправдоподобны.

Один художник рассказывал о том, как он рисовал дом крестьянина в присутствии хозяина этого дома. Когда художник нарисовал наклонные линии, передающие перспективу, крестьянин запротестовал: «Почему вы рисуете крышу такой искривленной? Ведь мой дом совсем прямой!» Крестьянин оказался явно неподготовленным зрителем. Он не воспринимал условность перспективного рисунка, не был приучен к ней. С другой стороны, плоские, лишенные объема фигуры средневековой живописи воспринимались зрителями как правдивые. Они воспринимались так, потому что соответствовали идеалам своего времени, служили символами духовного.

Понятия правды в искусстве, правдивого языка искусства — как и все другие эстетические понятия — являются историческими, а не абсолютными. Меняется их содержание, а вместе с ним меняется и язык искусства. Изображение, в котором применяются законы перспективы, приходит на смену плоскому изображению, но это не означает, что худшее заменяется лучшим, а свидетельствует об изменении художественных представлений и законов восприятия.

Показательно, что в новейшей живописи наблюдается иногда сознательное отталкивание от ставших традиционными зако-

нов перспективы. Пример тому — творчество Петрова-Водкина. Его метод художественного преображения пространства получил название «сферической» или «наклонной» перспективы. В картинах Петрова-Водкина изображаемое лишено тривиального правдоподобия, мир картины кажется сдвинутым с привычных координат вертикалей и горизонталей и вместе с тем он представляется зрителю необычно масштабным, как бы развернутым, сопричастным огромному миру Вселенной.

Образ в искусстве живописи способен включать в себя и человека (как в скульптуре) и его внешнее окружение (то, что скульптура дает лишь в минимальной степени). Благодаря этому живопись хорошо передает жизненные связи и отношения. Она способна воспроизвести всю полноту и заполненность пространства, и это открывает перед ней возможность широко отражать жизнь.

Живопись не лучше и не хуже скульптуры, она — другая, другими возможностями обладает ее образный язык. Что-то она может изобразить полнее и шире, а чего-то не может. Не может именно того, что способна передать только скульптура или только архитектура. Все виды искусства существуют параллельно, активно сосуществуют, не заменяя, а дополняя друг друга.

То нужное человеку и человечеству, чего не могут изобразить и передать ни скульптура, ни архитектура, ни живопись — прямого волнения души, непосредственной жизни чувства, — способна выразить музыка. На чем основан ее язык? На звуках, на сочетании звуков. «Сердце выражает себя при помощи звуков, — писал Вагнер, — его сознательным художественным языком является музыка»[1].

В музыкальном произведении звуки располагаются во времени в математически правильной последовательности, придающей им внутреннее согласие, гармонию. То, что в музыкальном произведении возможны и диссонансы, дисгармония, нисколько не противоречит сказанному. Дисгармония в музыке потому и ощущается как дисгармония, что она выступает на фоне гармонии.

Мы уже знаем, как высоко ценили музыку и ее роль в жизни человека древние, в частности древние греки. С их точки зрения, музыка является не только первым из искусств, доставляющих радость людям, но и полезнейшим в этическом смысле. Однако не только древние, но и многие мыслители и художники нового времени считают музыку одним из самых высоких видов искусства. Музыка есть «истинное выражение внутреннего чувства нашего», — говорил Владимир Одоевский. Для Шаляпина музыка — «это голос души мира, ее безглагольная песнь». Замечательно, что в утопическом государстве, созданном фантазией писателя и ученого XVII в. Сирано де Бер-

[1] Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 177.

жерака (роман «Государства Луны»), правители выражают свои мысли по самым важным общественным вопросам не словесно (словами можно обмануть), а посредством музыки.

Музыку часто называют самым романтическим видом искусства. Это связано с характером музыкального образа. Жизненное содержание в нем отвлечено от всего предметно-вещественного. Развитие музыкальных образов представляет собой «чистое движение». Слушая музыку, мы не имеем перед глазами созерцаемого предмета, а как бы следим за движением самой души.

Музыкальный образ не способен вылиться в устойчиво ощутимую форму — он не столько сам по себе существует, сколько действует. Музыкальный образ может быть очень глубок, и вместе с тем он лишен какой-либо предметной определенности. Именно по этой причине так трудно бывает «излагать» содержание музыкального произведения. Вот как, например, пишут о «Неоконченной симфонии» Шуберта в одной из программ филармонического концерта: «Мы начинаем с глубокой серьезности, из которой рождается беспокойство, после чего появляется почти болезненная взволнованность, пока завершенность не совлечет покрывало с нежданного утешения, которое вскоре проникнется жизнерадостностью и затем вдруг обрывается...»

Это изложение похоже на пародию, но достаточно характерно для передачи содержания музыкальных произведений. Словесный анализ музыкального произведения, сделанный и на более высоком уровне, может оказаться в принципе похожим на этот и так же уязвимым. Уязвимым прежде всего из-за специфики музыкального образа, из-за его непереводимости на язык понятий.

Язык музыки можно назвать беспредметным, но нельзя назвать бессодержательным. «Музыка, — писал известный советский ученый-филолог М. М. Бахтин, — лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна... содержание здесь в основе своей этично»[1]. В. Одоевский видел великую содержательную ценность музыки в том, что она выражает «невыразимое». Музыка уводит в непоказанную человеческую глубину, приобщает к человеческой тайне, не претендуя на ее конечное выражение. Будучи неопределенно-глубоким, музыкальный образ лучше, чем какой-либо иной, способен передать то в человеке, что относится к самому сокровенному и недоступно переводу на язык понятий.

Образный язык музыки строится на ритме, модуляции, мелодии. Музыка древних в основе своей была ритмической. В основе новейшей европейской музыки, в том числе народной, лежит мелодия. Немецкий музыкант Веберн писал о ней: «...у гре-

[1] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 16.

ков мелодия обозначалась тем же словом, что и закон... Она, «мелодия», должна, таким образом, быть законо-дательницей! В музыке мастеров так всегда и было». А Вагнер утверждал: «...мелодия является полным выражением внутренней сущности музыки».

Мелодия — это не просто последовательность звуков музыкального ряда, но и наделенное внутренним смыслом единство звуков, выразительная их ценность. Мелодия является высшей поэтической стороной музыки, очень часто именно в ее области совершаются художественные открытия. Главным образом через мелодию выражается и идея музыкального произведения. Музыкальное искусство, отказывающееся от своего естественного языка — упорядоченного ритма и мелодии, — это бессодержательное, безыдейное искусство. О нем с тревогой писал П. И. Чайковский: «Музыкальная идея ушла на задний план; она сделалась не целью, а средством, поводом к изобретению того или другого сочетания звуков. Прежде сочиняли, творили — теперь подбирают, изобретают»[1].

Музыкальное искусство может существовать и самостоятельно (например, инструментальная музыка), и в неразрывной связи с другими видами искусства, как «сопровождение». Термин этот не следует понимать слишком прямолинейно. Музыка «сопровождения» является не подсобным, а равноправным (иногда и ведущим) началом в искусствах смешанного, синтетического рода.

Одним из наиболее распространенных видов синтетического искусства, в который музыка входит как важная составная часть, является песня. В песне создается сложный, синтетический образ, основанный на сочетании образа словесного и мелодически-музыкального. При этом оба начала — словесное и музыкальное — взаимно обогащают друг друга. Слово придает песенному образу конкретность и определенность. Музыка углубляет содержание словесного образа, делает его более выразительным, переводит в возвышенно-обобщенный план.

Слово, сопровождаемое музыкой, песенное слово — это нечто качественно иное по сравнению с самостоятельным поэтическим словом. Качественно иное потому, что воздействие музыки глубоко изменяет сам художественный смысл слова, влияет на характер и силу его воздействия. Иногда бывает даже так, что текст, средний по своим достоинствам, в музыкальном оформлении воспринимается как глубоко поэтический. Примеров такого рода можно привести немало.

У Алексея Константиновича Толстого, хорошего поэта, как и у всякого поэта, есть стихи более и менее удачные. К числу последних, на мой взгляд, относится стихотворение «Средь шумного бала...». Оно кончается такими слова: «Люблю ли тебя,

[1] Чайковский П. И. Письма к близким. М., 1955, с. 253.

я не знаю, Но кажется мне, что люблю». Как бы мы ни относились к стихотворению в целом, едва ли не бесспорно то, что финальные его слова воспринимаются как резко и неоправданно прозаические. Но такими они кажутся в стихотворении, а не в романсе. Романс «Средь шумного бала...» создан на слова А. К. Толстого П. И. Чайковским. В музыкальном оформлении слова стихотворения, в том числе и финальные, углубились, приобрели новые краски, отрешились от возможных бытовых значений, т. е. стали поэтическими в точном значении этого слова. Вагнер недаром утверждал, что музыкальная стихия всегда способствует «идеальному преображению».

Другой пример, несколько иного рода — сочиненная Пушкиным предсмертная элегия Ленского. У Пушкина она звучит не всерьез, представляет собой род пародии, насмешки, хотя и не злой, а доброй. Но вспомним, как звучат слова этой элегии в опере Чайковского «Евгений Онегин». Здесь доля насмешливости, заключенная в них, пропадает, они всерьез трогают, волнуют слушателя. И объясняется все тем, что музыкальная стихия, в которой оказалось поэтическое слово, «идеально преобразило его», возвысило и тем самым содействовала снятию всякой иронии.

Музыка выступает совместно с другими видами искусства не только в песенном жанре. Она оформляет текст и ведет действие в опере, балете, кино и т. д. Широкое использование музыки в различных видах искусства обусловлено самой ее природой, теми изначальными свойствами музыкального образа, о которых мы уже говорили. Образ в музыке — воплощение чистой духовности; он выражает чувство, не используя вещественной материи. Это позволяет ему легко входить в сочетание и взаимодействие с другими образами, более вещественными. Музыкальный образ оказывается по отношению к ним не чужеродным, но придает им новое качество, усиливает их и возвышает.

Лет десять тому назад на экранах наших кинотеатров шел французский фильм «Шербурские зонтики». Его авторы — режиссер Жак Деми и композитор Мишель Легран. Фильм строится на сюжете довольно банальном: любовь — расставание — новая любовь — грустные воспоминания о былом. История обыкновенная — и необыкновенная. Необыкновенной и высокой она становится именно благодаря музыке.

Герои этого фильма не разговаривают, а поют или говорят под музыку (речитатив). Зрителям вначале нелегко освоиться с этой «неестественной» манерой разговора. Но потом незаметно привыкаешь. Музыкальная стихия фильма увлекает, захватывает, условное перестает восприниматься как искусственное, зритель все более входит в особенный мир фильма, одновременно и бытовой, обычный, и все-таки, благодаря музыке, — совсем не обычный, не бытовой, а обобщенно-идеальный.

Этот фильм носит музыкальный характер не в формальном,

а в глубоком смысле слова. И именно поэтому мелодраматическая история, в нем рассказанная, воспринимается как возвышенная, как один из «вечных», нестареющих сюжетов. Фильм показывает, как много может значить музыка для других искусств, как способна она обогащать их.

Выступая в сочетании с другими искусствами, музыка создает особый художественный мир — мир высоких чувствований, высокого эмоционального напряжения. Это особенно ярко проявляется в оперном искусстве. Собственно фильм, о котором мы говорили, есть тоже своего рода опера — фильм-опера.

В самом общем виде оперу можно определить как театральное представление, в котором не говорят, а поют. Пение и песня составляют непременную составную часть этого искусства. Здесь песня выступает в разных формах: это ария — песня — монолог, песня-признание; дуэт — песня-диалог; речитатив — имитация разговорных форм в музыке и т. д. Особое место в опере занимает хоровое пение, в котором раскрывается не индивидуальный, а массовый образ — образ народа или какой-то большой группы людей. В некоторых операх хоровые формы играют ведущую роль. Это характерно для музыкальных народных драм. В качестве примера можно привести гениальные оперы-драмы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Разумеется, опера — не только песня. Это и та музыка, которая существует в опере и вне непосредственной связи с песней. И игра актера-певца. И элементы изобразительного искусства — в декорациях, в бутафории. Опера — искусство синтетическое. Но при этом, как и во всяком виде и жанре искусства, в ней есть свое ведущее начало. Такое начало в оперном искусстве — именно музыка, песня. В первую очередь она и делает оперу неповторимым искусством духовно-возвышенной правды.

В силу особой природы своей образности опера передает преимущественно внебытовую, поэтическую сторону жизни. Гончаровская «Обыкновенная история» или чеховская «Скучная история», при всей глубине их содержания, едва ли могли бы послужить хорошей сюжетной основой для оперного спектакля. Оперное либретто может представлять собой грустную, трагическую или героическую историю, но только не «обыкновенную» и не «скучную». Опера вся строится на пении. Но, как сказано, «девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Петь можно отнюдь не на любую тему. Тут есть свои запретные области и с ними нельзя не считаться, поскольку они обусловлены внутренними законами самого искусства.

Ближе других искусств к опере находится балет. Балет — это сочетание музыки и хореографии (танца, пантомимы). О нем можно сказать, что он «вдвойне музыкален». Здесь господствует стихия музыки звучащей и не менее того — зримой. Танец в балете есть такая «зримая музыка». Только внешне он представляется немым. По существу, в основе танца заключена музыка, наполняющая его изнутри.

Эта музыкальная наполненность и одновременно «невыразимость» хореографического образа имеет следствием то, что содержание балета не поддается прямому «пересказу» и не может быть достаточно полно и точно выражено путем словесных разъяснений. Балетный образ носит многозначный, обобщенно-символический характер. Сведение сущности балетного образа к бытовому смыслу не только не объясняет его, но и во многом разрушает. В этом случае происходит то же самое, что и со всякого рода изложениями содержания симфонических произведений.

Балетное искусство, как и оперное, не допускает слишком заземленного сюжета. Разумеется, в искусстве не может быть категорических запретов. Но невозможна и абсолютная свобода. Можно, например, перевести на язык балета даже «Анну Каренину» Толстого. Родион Щедрин и Майя Плисецкая доказали, что можно. Однако этот перевод отнюдь не адекватный — он намеренно выборочный. Понять проблематику толстовского социального романа по балету Щедрина не просто трудно, а невозможно. Балет на это и не претендует. «Анна Каренина» Щедрина — песнь прекрасной и трагической любви. Это балет по мотивам даже не романа Толстого, а толстовского сюжета. То же самое можно сказать и о «Дон Кихоте» Минкуса, и о «Медном всаднике» Глиэра и т. д. Сам отбор сюжетного материала в подобных балетах показывает, что балетное искусство может и чего не может. Оно не может быть ни слишком бытовым, ни излишне назидательным, ни сиюминутно-злободневным.

Важная проблема современности не может решаться в балете прямолинейно. Сама его художественная природа не допускает этого. К. С. Станиславский как явный курьез приводил пример постановки балета на злободневную тему борьбы с малярией: «В городе свирепствовала малярия, и надо было популяризировать средства для борьбы с нею. Для этого был поставлен балет, в котором фигурировал путешественник, неосторожно уснувший в болотном тростнике, изображенном качающимися красивыми полуобнаженными женщинами. Укушенный юрким комаром, путешественник танцует па лихорадки. Но приходит доктор, дает хину или другое средство, и на глазах у всех танец больного становится спокойным»[1].

Эта постановка относится к первым годам революции, когда искусство особенно интенсивно стремилось «вмешиваться в жизнь», быть предельно активным, преодолевать традиции. К сожалению, похожие примеры (хотя и не столь анекдотические) встречались в истории балета и в более поздние годы.

[1] Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 1, с. 393—394.

Известный балетный критик В. Красовская с горькой иронией рассказывала о балете Н. Червинского — А. Андреева «Родные поля» (1953). Героиня этого балета танцем выражает свой призыв к жениху приехать в родной колхоз для строительства электростанции, а тот выражает волнение перед защитой диплома, удовольствие по поводу его успешной защиты и сомнения, выбрать ли ему аспирантуру или колхоз.

Балет этот, с его прямолинейно понятой «актуальностью» и «жизненностью», далек от специфики и возможностей танцевального образа, и ошибка его создателей носит принципиальный характер. Как отметила критик, «музыкальный театр все-таки прежде всего театр обобщений, и к балету это относится еще больше, чем к опере». «Балет, как и музыка, способен передать тончайшие оттенки чувства и высочайшие, грандиознейшие, героические его взлеты. Но балет не в силах передать обыденных и прозаических действий, он не может изъясняться прозой, даже если за нею скрыты вдохновенные идеи, великие помыслы».

Говоря об опере и балете, мы тем самым уже коснулись театрального, сценического искусства. Это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Известный советский режиссер А. Таиров писал: «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера»[1].

Актер в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат — образ. Искусство актера позволяет нам воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самый процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа — и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем где-нибудь в ином искусстве, непосредственно приобщается к чуду творения.

[1] Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 79.

Конечно, когда мы думаем и говорим об актере, то понимаем, как важен для театра не просто актер, а актерский ансамбль, единство, творческое взаимодействие актеров. «Настоящий театр, — писал Шаляпин, — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей».

Театр — искусство как бы вдвойне коллективное. Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене. Вместе с тем и само впечатление исходит не от одного человека-актера, а от коллектива актеров. И на сцене, и в зрительном зале, по обе стороны рампы, живут — чувствуют и действуют — не отдельные индивидуумы, а люди, общество людей, связанных между собою на время общим вниманием, целью, общим действием.

В значительной степени именно этим определяется огромная социально-воспитательная роль театра. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал прославленный испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

Сценический образ — здесь с ним может сравниваться только образ, создаваемый искусством кино, — воспринимается нами как самый подлинный из всех существующих в искусстве образов. Самый подлинный, несмотря на свою очевидную условность. Чем это можно объяснить? Почему образ, созданный актером, так достоверен, так живо на нас воздействует? Прежде всего потому, что он максимально адекватен своему материалу. В театре (как и в кино) образ человека создается человеком же. Нам не требуется особых усилий, большой работы воображения, чтобы представить себе в человеке-актере человека-персонажа. Разумеется, в актере мы видим не его самого, а другого человека, может быть, даже иной эпохи, — но все-таки человека. То, что предполагается в образе, заложено в самом актере.

В другом месте мы уже упоминали о Москвине, который прекрасно сыграл роль царя Федора Иоанновича в спектакле Московского Художественного театра. Великий актер так играл эту роль, что для зрителей он был уже не Иван Михайлович Москвин, а неподдельный живой Федор Иоаннович. Когда Москвин — Федор говорил, бросаясь на шею Ирине: «Аринушка! Родимая моя! Ты, может быть, винишь меня за то, что я теперь его не удержал?.. Что же делать, что не рожден я государем быть!», — зрители слышали подлинные слезы в голосе Федора, чувствовали их всем существом —

слезы «тишайшего царя», для которого оказалась слишком тяжелой «шапка Мономаха». Не таким, как его создал Москвин, Федора Иоанновича представить себе было почти невозможно. Но удивительное ощущение правдивости художественного образа объясняется не только неповторимым актерским мастерством Москвина, а и самой природой театрального искусства — тем, что образ человека на сцене создается человеком же.

Максимальная достоверность сценического образа связана еще и с другим важным свойством театрального искусства — особенным ощущением времени. Каждый вид искусства имеет специфическое художественное время. В скульптуре оно «нулевое», что означает отсутствие временных границ, установку на вечность. В эпосе или в лирике это, как правило, время прошедшее. В драматическом искусстве — настоящее время.

Когда мы читаем «Илиаду» Гомера или даже самую современную повесть — скажем, Ф. Абрамова или В. Белова, — мы воспринимаем все события, там описанные, как уже прошедшие. Когда мы смотрим театральное представление — трагедию ли, драму или комедию, — все, что происходит на сцене, происходит для нас в настоящем. События на сцене совершаются одновременно с их восприятием зрителем. Психологически это приводит к тому, что в театре мы ощущаем себя не просто зрителями, но и как бы соучастниками действия. Это делает театральное действие особенно убедительным и впечатляющим.

Какими бы неудобными, «незрелыми» зрителями ни были дети, мы не можем все-таки не отметить естественность их активности, стремление непосредственно и деятельно вмешиваться именно в театральное искусство, а не в какое-нибудь другое. История безумца, который, приняв искусство за саму жизнь, изрезал репинское полотно «Иван Грозный и сын его Иван», достаточно уникальна. Между тем стремление сделаться активным участником событий в атмосфере театра не так уже редко встречается и отличает не одних только детей. Несомненно, что иллюзия правдоподобия и подлинности в живописи, скульптуре или поэзии меньшая, нежели в театральном искусстве. Меньшая, в частности, и потому, что только театр живет в настоящем времени, а оно с точки зрения психологической есть наиболее достоверное и подлинное.

Не случайно понятия «правда» и «неправда» как оценочные применяются к театру гораздо чаще, чем, например, к живописи или скульптуре, не говоря уже об архитектуре и музыке. Призывать к прямой правдивости искусства — а в отношении к театру такие призывы раздаются постоянно — естественнее, когда такая почти непосредственная правдивость заключена уже в самой природе этого искусства и создаваемого им художественного образа.

Театральное искусство — повторяю еще раз — одновременно и правдиво и условно. Правдиво — несмотря на свою условность. Как, впрочем, и всякое искусство. Виды искусства отличаются друг от друга и степенью правдивости, и степенью условности, однако без самого сочетания правдивости и условности никакое искусство существовать не может.

По степени непосредственного воздействия на зрителей к искусству театра ближе других сравнительно молодое искусство — кино. Эффект жизненности, прямого правдоподобия в киноискусстве, может быть, даже сильнее, чем в театре. Как писал известный испанский кинорежиссер Луис Бунюэль, «кинематограф способен взволновать зрителя больше, чем какое бы то ни было другое средство человеческого выражения, уже тем, что можно было бы назвать его «физическими условиями». Ведь речь идет о непосредственном воздействии на зрителя показом конкретных людей и предметов, на зрителя, который благодаря тишине и темноте изолирован от внешнего мира».

Искусство кино и близко театральному искусству и заметно от него отличается. Попробуем сопоставить работу актера в театре и в кино. Начнем с вопроса: где актер может быть естественнее в своей игре, правдивее — в театре или в кино? Мы поставили этот вопрос для того, чтобы, отвечая на него, лучше уяснить для себя отличительные особенности работы театрального актера и киноактера, уяснить специфику этих смежных видов искусств.

В чем своеобразие деятельности театрального актера? Многое в игре актера в театре не только приближает его к жизненной правде, но и уводит от нее. Например, театр любит выражение чувств «громкое» и «говорливое». «Театр не гостинная, — писал великий актер-реалист Б.-К. Коклен, на высказывания которого я уже не раз ссылался. — К полутора тысячам зрителям, собравшимся в зрительном зале, нельзя обращаться как к двум-трем товарищам, с которым сидишь у камина. Если не возвысить голос, никто не расслышит слов; если не произносить их членораздельно, не будешь понят».

Между тем в действительности человеческие эмоции могут быть глубоко запрятанными. Горе может выражаться в едва уловимом дрожании губ, движении мускулов лица и т. д. Актер прекрасно это знает, но в своей сценической жизни он должен считаться не только с психологической и бытовой правдой, а и с условиями рампы, с возможностями восприятия зрителей. Именно ради того, чтобы слова и чувства персонажа дошли до них, актер должен несколько преувеличивать степень и форму их выражения. Так требует специфика театрального искусства.

Иное дело — кино. То самое дрожание губ, которое в театре актер не может донести до зрителей, в кино делается просто и легко. Здесь расстояние от места действия до зрителя — величи-

на переменная. Глаз зрителя то приближается к предмету изображения, то удаляется от него. Сами мы чаще всего этого не замечаем. Ведь нашим глазом оказывается и кинообъектив. Приближаются и удаляются в кино не сами предметы и не глаза зрителей, а кинокамера — она-то и устанавливает нужное расстояние между зрителем и снимаемыми предметами, людьми. Если есть необходимость, оно становится очень маленьким: изображение дается крупным планом. Тогда мельчайшая деталь человеческого лица становится заметной зрителю и выразительно-действенной: и дрожание губ или век, и движение лицевого мускула...

Актеру кино не нужно преувеличивать в выражении чувств, не нужно «нажимать», «педалировать». Он может быть максимально естественным. Ему позволено говорить как в жизни, не повышая голоса, даже шепотом (дело кинотехники, чтобы его шепот услышали зрители), здесь ни к чему излишняя аффектация.

И все-таки из сказанного вовсе не следует, что правда изображения актеру кино доступна больше, чем театральному актеру. Потенциальный реализм кино соседствует с такими его особенностями, которые носят сугубо условный характер и требованиям прямого правдоподобия не отвечают. Это относится прежде всего к условиям творческого процесса. Чарли Чаплин в книге «Моя биография» так описывает свое первое впечатление от кинопавильона, в котором происходила съемка фильма: «Три разные декорации были установлены бок о бок, и в них одновременно работали три съемочные группы. Это напоминало павильоны Всемирной выставки. В одном углу Мейбл Норман колотила кулаками в дверь и кричала: «Впустите меня!» Затем оператор перестал вертеть ручку камеры — эпизод был отснят. Я впервые узнал, что фильмы делаются вот так, по кускам»[1].

Самое «неестественное» и «неральное» в процессе создания фильма, пожалуй, именно в том и состоит. Киноактер вынужден создавать образ вне логики его реального бытия. Например, актер нередко должен играть разочарование раньше, чем очарование, показывать зрелость человека реньше, чем молодость. В условиях кино актер живет в беспорядочном, случайном времени. Из этого проистекают важные последствия. Он должен вживаться не столько в своего героя, сколько в ту или иную ситуацию, в которой обязан уметь психологически тонко и в соответствии с характером героя сыграть. Сохранять верность характеру ему необходимо, чтобы выдержать единство изображаемой личности, единство всех ситуаций. Но «стать характером» ему труднее, чем театральному актеру, уже потому, что он играет свою роль не 2—3 часа в едином порыве, а несколько месяцев,

[1] Чаплин Ч. Моя биография. М., 1966, с. 130.

а то и больше. И играет ее каждый раз не целиком, а с перерывами, которые заполнены другими мыслями и делами.

К этому нужно еще добавить, что актер в кино лишен непосредственного общения со зрителями. Между тем возможность «живого соприкосновения» зрителей и актеров не просто создает несколько иные условия развивающегося драматического действия, но в значительной мере определяет его характер.

У театрального актера общение со зрителями создает важный творческий импульс. Во время спектакля между ними протягиваются невидимые крепкие нити, по которым удивительным образом передаются незримые волны симпатии и антипатии, сочувствия, понимания, восторга. Это внутренне управляет игрой актера, помогает ему творить.

«Театр, каким бы ни было его устройство, — говорит Алексей Баталов, — это всегда свидание, всегда тепло живого общения. Душа театра является лишь в процессе самого спектакля... Актер, по-настоящему связанный с залом, иногда совершает почти невероятное. Точно полинезиец на доске, он движется только благодаря этим живым, идущим из зала волнам».

Всего этого лишен киноактер. Представим себе учителя, которому предложили провести урок в пустом классе. Это опытный педагог, он хорошо владеет материалом и умеет его преподнести. Но окажется ли он таким же опытным и умелым в пустой аудитории? Как бы ни предупреждали его, как бы ни был он специально подготовлен к уроку в пустом классе, что-то хорошее и важное на этом уроке неизбежно пропадет.

Киноактер находится как раз в положении такого учителя. Сознание, что его выступление фиксируется на пленку, что, когда фильм начнет демонстрироваться, аудитория заполнится — и будет заполняться много раз, — не может возместить отсутствия зрителей в момент исполнения. Киноактер должен владеть какими-то особыми качествами, специфическим умением, чтобы компенсировать недостающее ему общение с аудиторией.

Сценический образ в кино, с одной стороны, обладает высочайшей степенью подлинности, своего рода натуральности, но, с другой стороны, по сравнению с театральным образом он носит более «готовый», неподвижный характер. Сценический образ в театре внешне более условен, но вместе с тем, благодаря непосредственной связи с аудиторией, он оказывается более живым, подвижным, трепетным. Актер в кино, в труде и поисках, однажды и навсегда создает свой образ. Актер театральный создает его многократно, и каждый раз хоть немого по-новому.

Таким образом, кино имеет свои преимущества перед театром, но и театр имеет свои преимущества перед кино. Соответственно это относится и к актерам, занятым в театре и в кино. Ни одному из них не легче и не труднее создавать об-

10 Заказ 4045

раз, чем другому. Сравнение, сформулированное таким образом, лишено смысла. У актеров театра и кино разные условия, разные возможности, отчасти разные задачи.

Есть и еще одна существенная разница между положением актера в театре и кино. Мы знаем: театр без актера существовать не может, актер на сцене главная фигура. О кино этого не скажешь столь категорически. Разумеется, актер и в кино имеет первостепенное значение — однако не столь исключительное, как в театре.

В кино образ создается — и образ человека в том числе — не только искусством актера, но и в значительной степени с помощью монтажа. В самом элементарном виде монтаж можно определить как подбор, расположение отдельных частей фильма, заснятых на кинопленку, в такой последовательности, чтобы получилось единое художественное произведение. Монтаж — это специфический язык кино, только ему присущее средство создания образа (хотя и не единственное средство).

В театре зритель воспринимает происходящее на сцене непосредственно. Фильм же вначале снимается по частям на кинопленку, а затем уже обработанная кинопленка демонстрируется зрителям. Кинопленка — своеобразный посредник между актером и зрителем, как книга — посредник между писателем и читателем. Сходство, однако, здесь не безусловное. Набранные в типографии страницы книги — посредник отчасти пассивный. Кинопленка же активна, она сама способна стать источником художественного.

Такие возможности были открыты не сразу. Началось с того, что очень скоро после изобретения кино стало очевидным, что заснятую пленку можно резать и клеить, компонуя кадры в соответствии с желаниями и потребностями авторов фильма. Первоначально это было осознано как чисто техническая возможность: если пленку можно резать и разрезанные куски склеивать в любом порядке, то, значит, фильм можно снимать не целиком, а частями, не по ходу сценария, а так, как удобно съемочному коллективу. Разрезание и склеивание отдельных кусков отснятой пленки — это и есть монтаж в первоначальном его значении, монтаж как технический прием. Но постепенно стало ясно, что с помощью подобного приема можно решать задачи не только технические, но и художественные и идейные. И тогда монтаж превратился в искусство монтажа — в особое средство выразительности, в особенный язык кино.

В самом деле, если кинорежиссер имеет возможность по-своему компоновать снятые кадры, вырезать ненужное, через сопоставление кадров подчеркивать то, что он считает художественно самым важным,— значит, он обладает таким потенциальным источником выразительности, подобного которому не знает никакое другое искусство. Осознав это, режиссеры

стали стремиться в максимальной степени использовать такой источник.

В России одним из первых понял художественные возможности монтажа кинорежиссер Лев Кулешов. Позднее он так писал о своем открытии, относящемся к 20-м гг.: «В те годы, кроме работы в хронике, мною был сделан монтажный эксперимент, известный в истории кино как «эффект Кулешова». Я чередовал один и тот же кадр Мозжухина с различными другими кадрами — тарелкой супа, девушкой, детским гробиком. В зависимости от монтажной взаимосвязи эти планы приобретали разный смысл. Открытие ошеломило меня — так я убедился в величайшей силе монтажа»[1].

Когда Л. Кулешов и ассистировавший ему режиссер В. Пудовкин показывали описанный монтажный эффект, неподготовленные зрители были потрясены не открывшимися возможностями искусства кино, а актерской игрой Мозжухина. Они были уверены, что видели перед собой великого актера Мозжухина в трех ролях. «Зрители, — вспоминал Пудовкин,— восхищались тонкой игрой артиста. Они отмечали его тяжелую задумчивость над забытым супом. Трогались глубокой печалью глаз, смотрящих на покойницу, и восторгались легкой улыбкой, с которой он любовался играющей девочкой. Мы же знали, что во всех трех случаях лицо было одно и то же. Такова сила воздействия монтажа».

Открытие возможностей монтажа имело прямые практические последствия. Многие крупные художники кино начали создавать фильмы, построенные в основном на выразительном монтаже кадров. Искусство монтажа развивали советские режиссеры Кулешов, Пудовкин, Эйзенштейн. По тому же пути шел американский режиссер Гриффит.

В фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» есть необычайно выразительная, трагическая сцена расстрела демонстрации. Вся она построена на принципе монтажа. Кадры в ней не просто следуют один за другим — они сталкиваются, создают памятные контрасты, каждый из них подчеркивает и усиливает смысл другого. Перед зрителем, сменяя друг друга, проходят такие кадры: идут представители революционного народа — шагают плотно сомкнутым строем солдаты — широкая лестница занята гуляющей одесской толпой — снова солдаты, угрожающий блеск их штыков — ружейный залп — смерть пожилой женщины с добрым лицом, в пенсне. И как художественное и идейное завершение всего монтажного куска — опустевшая одесская лестница и детская коляска с младенцем, прыгающая по ее ступеням среди трупов.

---

[1] Кулешов Л. Годы творческих поисков (из воспоминаний кинорежиссера). М., 1969, с. 13.

Впечатление от всей сцены определяется прежде всего монтажным соотношением кадров. Это соотношение, созданное режиссером, становится в точном смысле слова языком искусства. Монтаж не просто фиксирует случившееся, а объясняет его и обвиняет. Можно сказать, что монтаж в этой картине создает ее революционно-обличительный пафос.

В книге «Кинорежиссер и киноматериал» В. С. Пудовкин приводит интересный пример монтажа из фильма Гриффита «Нетерпимость»: «Там есть сцена, где женщина выслушивает смертный приговор ее мужу, неповинному в преступлении. Режиссер показал лицо женщины: боязливую, дрожащую улыбку сквозь слезы, и вдруг, на момент, зритель видит ее руки, только руки, судорожно щиплющие кожу. Это один из самых сильных моментов картины. Ни на минуту мы не видели всей женщины. Были только ее лицо и руки, и, может быть, благодаря тому что режиссер сумел из всей массы реального материала взять и показать только две наиболее острые детали, он и достиг той изумительной и впечатляющей силы, которая свойственна этому куску».

Зависит ли эта «изумительная впечатляющая сила» от игры актера? В данном случае не обязательно. Ведь здесь не столько сами кадры, сколько их соотношение, монтаж (боязливая улыбка — и по контрасту руки, судорожно щиплющие кожу) создает художественный эффект.

Монтаж в кино оказывается тем художественным средством, которое и помогает актеру, и действует иногда независимо от него, помимо него. Вот почему возможны кинофильмы — и прекресные! — которые сняты без участия профессиональных актеров. Таковы, например, и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, и «Похитители велосипедов» итальянского режиссера Витторио де Сика. Как заметил современный советский кинорежиссер Э. Рязанов, в кино «выразительными средствами различных кинематографических профессий можно как бы сделать, слепить, сконструировать артиста».

Отсутствие актеров в кино все-таки не правило, а исключение. Монтаж вовсе не освобождает киноискусство от актера. Но он придает и киноискусству в целом, и игре актера в кино новое своеобразие, новые черты отличия от искусства театрального актера.

У кино и у театра во многом разный язык, различные способы создания образа. При всей их действительной и кажущейся близости они не заменяют и не способны заменить друг друга. Этот вывод имеет практическое значение. С ростом зрелости и популярности киноискусства возникла проблема: кино или театр? В ряде стран (например, в послевоенной Италии) театр стал переживать кризис, в чем обвиняли кино. Но обвинение было не совсем справедливым. Истинный любитель театра, который привык радоваться и сопереживать творчеству своих любимых актеров, в кино вместо театра не пойдет. Там, разумеется, его тоже могут ожидать радости, но качественно иные. Если театр переживает кризис, то причины этому нужно искать прежде всего в нем самом. То же относится и к кино. Кино и театр — искусства и похожие, и непохожие. В их непохожести — их главная общественная ценность и главное условие существования. То, что театр и кино существенно отличаются друг от друга характером своей образности, своим языком и возможностями, и обеспечивает в конечном счете долгую и одновременную жизнь обоим искусствам.

Один из самых близких и дорогих для нас видов искусства — художественная литература. Чем она особенно близка нам? Вспомним еще раз слова Сезанна: «Литератор изъясняется при помощи абстракций, тогда как художник посредством рисунка и цвета наглядно передает свои ощущения...» Это высказывание помогло нам понять суть искусства живописи, но применимо ли слово «абстракция» по отношению к языку литературы. И да, и нет.

Орудие литературы — слово, ее образы рисуются словесно. Недаром литературу называют «искусством слова». Но слова в известном отношении и в самом деле являются абстракциями. Что такое реально «стол», «стул», «дом», «река», «небо» и т. д.? Все это только знаки, наименования вещей. Поскольку язык есть не что иное, как система наименований, знаков, он действительно основан на «абстракциях». И все-таки...

Все-таки те самые «абстракции», с которыми имеет дело литература, — не совсем обычные логические отвлечения. Для нас, людей, говорящих на том или ином языке, слова этого языка привычны с детства. Они входят в наш мир как самое важное и незаменимое, мы принимаем их как обязательный и тем не менее драгоценнейший дар. Они дают нам возможность общаться с людьми, понимать их и выражать свои мысли, познавать мир. Благодаря этому слова перестают быть для нас только знаками. Мы сроднились с ними, они живут в нас, они для нас конкретнее и ощутимее самых конкретных предметов. То, что в истоках своих есть отвлечение, мы таковым не осознаем.

Леонардо да Винчи, противопоставляя литературе живопись, называл последнюю «всеобщей и универсальной» формой искусства. По отношению к литературе он был явно не прав. Литература тоже носит универсальный характер. Она универсальна и всеобща, может быть, даже больше, чем живопись. Только по-другому, в другом смысле.

Произведение литературы в том виде, в каком оно создано — непереведенное, — понятно людям только одного языка. Но зато понятно неизмеримо большему числу людей, чем

произведение живописи. Как часто можно услышать: я ничего не понимаю в живописи, в музыке, в зодчестве и т. д. Но так ли часто мы слышим: я ничего не понимаю в литературе? Как универсальный и всеобщий мы воспринимаем уже сам язык литературы. Он представляется нам адекватным нашему собственному, практическому языку: на этом языке мы говорим, и все им выражаем. Вот почему и искусство, основанное на словесном языке, кажется нам универсальным, самым близким и понятным. Если не вполне, то в принципе оно таковым и является.

Было бы, однако, заблуждением считать, что слова нашего обыденного языка и слова, которыми пользуется как художественным материалом писатель, во всем тождественны: В основе языка литературы лежит, конечно, не какой-то особый, а общеупотребительный, общенародный язык, но писатель использует его не механически: он производит языковой отбор в своих художественных целях, каждый раз разных, использует язык не просто для общения, а как средство изобразительности и выразительности, как средство создания образной картины жизни.

То, что для обыденного языкового общения имеет второстепенное значение, приобретает часто решающее значение для писателя. Ему дорого и ценно слово в его и общепринятых, и возможных значениях, во всех оттенках, в историческом наполнении, в эмоциональном ореоле. Для писателя особенно важно, что слово не просто обозначение того или иного предмета, но и воплощенная в этом обозначении, знаке история предмета, его живая жизнь (неписатели об этом могут не помнить и чаще всего не помнят). Слово важно писателю не одним своим прямым смыслом, но и теми многочисленными ассоциациями, которые оно вызывает. Ассоциации иногда для него даже важнее, нежели прямой смысл. Важнее потому, что они способны служить источником создания образа.

Приведу пример. Для нашего повседневного языкового общения почти безразлично, как именно сказать: «Я увидел на улице коня», «Я сел на коня» или «Я увидел лошадь», «Я сел на лошадь». Конечно, разницу в оттенках нельзя не заметить, но в простом общении мы ею легко пренебрегаем. Произведем теперь заведомо искусственную мысленную подстановку, которая в науке носит название «стилистического эксперимента». Допустим, что в известных строчках из «Медного всадника» вместо знакомых пушкинских слов мы обнаружили бы следующие: «Куда ты скачешь, гордая лошадь, И где опустишь ты копыта?..» Несомненно, мы испытали бы странное, не очень приятное ощущение. Замена одного слова другим — в общеязыковом смысле синонимическим — показалась бы нам не только не адекватной, но и кощунственной. Мысль о высоком обернулась бы пародией на высокое. То, что в обыденном языке воспринимается нами как синонимическое, в языке художественном совсем не обязательно остается таковым.

Художественный текст подобен магнитному полю сильнейшего действия. Слова в нем живут не отдельной, обособленной жизнью, а притягивая и отталкивая окружающие слова, оказывая на них влияние, пронизывая их своей энергией. Художественный контекст — это не статичные слова, следующие одно за другим в логическом ряду, а слова движущиеся, живые и потому связанные между собой не только внешней, но и глубокой внутренней связью. Устанавливая между словами связи — смысловые, эмоциональные, интонационные, ритмически-музыкальные, — писатель тем самым и обогащает, и обновляет слово, и сообщает ему образный характер.

Писательский дар неотделим от глубокого и тонкого чувства слова. Но глубоко и тонко чувствовать слово — это значит ощущать не только словарное, но и потенциальные его значения, видеть то, что заключено в слове, и то, что стоит за ним. Художественное, образное слово перестает осознаваться как привычный знак, обязательно связанный с определенным предметом или явлением. Образное слово — это слово активное, приводящее в движение и нашу мысль, и нашу фантазию.

В статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» Лев Толстой дал глубокое определение художественного слова. Он рассказывает о том, как вместе с учениками, крестьянскими ребятишками, писал сочинение. Особенно активно помогал ему мальчик по имени Федька: «...побочная черта, что кум надел бабью шубенку, я помню, до такой степени поразила меня, что я спросил: почему же именно бабью шубенку? Никто из нас не наводил Федьку на мысль о том, чтобы сказать, что кум надел на себя шубу. Он сказал: «так, похоже». Когда я спросил: можно ли было сказать, что он надел мужскую шубу? — он сказал: «нет, лучше бабью». И в самом деле, черта эта необыкновенная. Сразу не догадаешься, почему именно бабью шубенку, — а вместе с тем чувствуешь, что это превосходно и что иначе быть не может. Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гете или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений. Кум, в бабьей шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком, каков он, очевидно, и должен быть. Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика. Вам невольно представляется, по случаю шубенки, и позднее время, во время которого мужик сидит при лучине, раздевшись, и бабы, которые входили и выходили за водой и убирать скотину, и вся эта внешняя безурядица крестьянс-

кого житья, где ни один человек не имеет ясно определенной одежды и ни одна вещь своего определенного места. Одним этим словом: «надел бабью шубенку» отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие...»[1]

Большинство слов в общеупотребительном, общенародном языке носит многозначный характер. Хорошо это или плохо? С точки зрения потребностей каждодневного общения, может быть, это и недостаток. Мы часто употребляем одни и те же слова, придавая им разный смысл, иногда не соглашаемся друг с другом только потому, что не условились заранее об одинаковом понимании того или иного слова. Но в художественном отношении многозначность слова — очевидное достоинство. Есть прямая зависимость между многозначностью слова и его потенциальными образными возможностями. Чем многозначнее слово, тем оно внутренне более подвижно и активно, тем скорее может стать образом.

Представим себе такое идеальное положение (впрочем, идеальное ли?): каждое слово в языке прочно закреплено за единственным понятием, обозначает только один предмет. Тогда, возможно, люди действительно стали бы лучше понимать друг друга — но поэзия исчезла бы. По этой же причине, в частности, компьютер не может создавать истинно поэтические произведения — да и переводить их тоже не может. Компьютер может быть запрограммирован лишь на строго ограниченное значение слов, а в искусстве слова, в поэзии каждый поэт-писатель открывает все новые и новые их значения, все новые оттенки смысла.

В искусстве слова существует своя «шкала ценностей», обусловленная природой этого искусства. Почему, например, писатель так дорожит свежим, нестертым словом и старается избегать языковых штампов, всякого рода избитых оборотов? Это связано с необходимостью не просто словесного, но словесно-образного воздействия на читателя. Штампы, стертые выражения ограничивают художественную активность слова, мешают превращению словесного знака, абстракции в образ.

Предположим, мы открыли книгу и читаем: «У него были голубые, по-детски ясные глаза...» Или: «Она склонилась к нему своим молодым, гибким телом...» Мы морщимся, нам не нравится. Но почему? Разве это не соответствует тому, что бывает в жизни? Соответствует. И все-таки подобные словесные формулы и выражения плохи. Прежде всего тем, что они часто встречались во многих романах и повестях. Читатель воспринимает их, либо раздражаясь их избитостью, либо вовсе не останавливая на них внимания. Несвежее, ходульное слово, будучи внутренне неподвижным, не воздействует на наше воображение, не останавливает внимания. Для нас, читателей, оно оказывается пустым словом. Вот почему писатели так дорожат всем свежим в языке: яркой деталью, выразительным диалектизмом, неожиданным сопоставлением двух различных для обыденного восприятия явлений. В отличие от стертого и избитого слова, свежее слово — это слово живое и художественно действенное.

[1] Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 76.

В связи со специфическими законами словесного художественного творчества может быть решена и важная проблема соотношения «точного» и «неточного» слова в литературе. Какое из них лучше? Какое больше соответствует природе словесного искусства? Вопрос кажется на первый взгляд странным, ответ на него как будто напрашивается сам собою: конечно, точное. Мы даже знаем, что так думали Пушкин, Белинский.

Однако в истории поэзии были периоды, когда неточное слово явно предпочиталось. Это относится, например, к поэзии А. А. Фета. Недаром первоначально в ней многое не принимали даже доброжелатели — в частности, любивший в целом поэзию Фета И. С. Тургенев. Современников Фета нередко смущала как раз «неточность», «неопределенность» в его стихах. Вот начала двух известнейших его стихотворений: «Я пришел к тебе с приветом рассказать, что солнце встало...» и «Уноси мое сердце в звенящую даль...» Согласимся, что с точки зрения точности здесь далеко не все безукоризненно. Если придерживаться строгих правил языка, разве можно сказать: «Я пришел к тебе с приветом рассказать...» А о строке «Уноси мое сердце в звенящую даль...» говорили, что это просто «бессмыслица». Между тем эти стихи живут и находят трепетный отклик в душе у все новых поколений читателей.

В чем же тут дело? Очевидно, точность и неточность слов не может быть абсолютным критерием их художественной ценности. У иных поэтов и в иные времена неточное слово приходит на смену точному во имя большей художественной свободы и, главное, большей художественной выразительности. Это совсем подобно тому, как неточная рифма приходит на смену точной. Теперь у нас не возникает сомнений по поводу фетовских «неточных» стихов. Но не забудем, что мы прошли через опыт русской поэзии XIX и XX вв., усвоили его. Мы знаем, что потенциальной художественной силой обладает не только точное, но и (разумеется, по-другому) неточное слово. Этому научила нас, в частности, и поэзия Фета.

«Неточные» слова, «приблизительные» выражения в поэзии Фета оказываются, как правило, очень действенными в художественном смысле, они способны создать яркий и волнующий образ. Сила воздействия этих слов прежде всего в их свежести и особенной органичности: слова и выражения кажутся безыскусственными, не заданными, а первыми при-

шедшими на ум. Создается впечатление, что поэт и не задумывался над словами, а они сами к нему пришли, что он свободно импровизирует: «...Не знаю сам, что буду петь, но только песня зреет». Эта прелесть подлинности и естественности поэтического слова возникает отчасти и благодаря их неточности.

Важно и другое. Благодаря широте своего значения неточные слова имеют способность вызывать множество ассоциаций, связываться с самыми различными индивидуальными переживаниями и чувствами, находя таким образом путь к сердцу многих. Такие слова создают не прямой и неизменный, а как бы колеблющийся музыкально-ассоциативный и очень сильный образ. Поэт Борис Пастернак, дороживший не только вещественным, продуманным и точным, но не до конца осознанным, идущим прямо от сердца неточным и «случайным» словом, писал: «И чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд...»

До сих пор мы говорили о своеобразии искусства слова вообще. Но реально искусство слова — понятие отнюдь не единое. Это и проза, и стихи. Между прозаическим и стихотворным искусством есть и сходство и не менее того существенное различие.

Стиховой, поэтический образ, в отличие от прозаического, имеет не только иную внешнюю словесную организацию, но и иную художественную, внутреннюю структуру, иное смысловое измерение. В письме к Гете Шиллер так говорил о различии стиха и прозы: «С тех пор, как я перерабатываю свой прозаический язык в поэтически-ритмический, я оказываюсь перед судом совершенно иной инстанции, чем раньше; я даже не могу теперь воспользоваться многими мотивами, которые казались совершенно уместными в прозаическом исполнении; они годились только для обычного домашнего рассудка, органом которого, как видно, является проза; но стих, безусловно, требует связи с воображением».

Стихотворная речь отличается от прозаической прежде всего тем, что это необыденная, внебытовая речь. Как речь внебытовая, стихи уже сами по себе заставляют ожидать особенного содержания. Но стихи еще и речь ритмически, музыкально оформленная, и в этом смысле они подобны всякому музыкальному языку. Получается, что стиховая речь и стиховой образ, как и музыкальная речь и образ, всегда тянутся к высокому и обобщенно-идеальному.

Конечно, стихами можно говорить и о самых простых вещах и предметах: вспомним хотя бы начало «Евгения Онегина». Но и тогда, когда стихи посвящены простому и обыкновенному и говорят об этом как будто бы самыми обыкновенными словами, они воспринимаются все-таки иначе, нежели проза на ту же тему. Природа стиховой речи сказывается на

нашем восприятии, не может не сказаться. Обыденное содержание, выраженное стихами, становится уже не совсем обыденным. Так, дядя Онегина, о котором говорится в самом начале романа, воспринимается читателем — и сразу же — не как простой, бытовой дядя, а как представитель рода, один из многих себе подобных, как выражение обобщенно-типического.

Необычность и сугубая условность стихового языка одновременно ставят перед художником-поэтом и определенные границы (нужно соблюдать размер, помнить о рифме и пр.), и открывает большие возможности. Стиховая речь в равной мере и стесненная и свободная. Стихи, по природе своей связанные с вымыслом, допускают больше вымысла, больше поэтической свободы. То, что невозможно в прозе, становится возможным в поэзии. Само понятие жизненной правды, правды характера и правды образного отражения действительности в стихотворном произведении оказывается иным, более широким, нежели в произведении прозаическом.

Отсюда, однако, не следует, что в принципе стихи лучше, чем проза, что стихами можно больше сказать. Это совсем не так. В чем-то стихи имеют преимущество перед прозой, в чем-то они ей уступают. Л. Толстой и Щедрин, например, языку прозы отдавали решительное предпочтение перед стихами. Но согласились ли бы в этом с Толстым и Щедриным Пушкин, Некрасов, Блок? Стихи не лучше прозы и не хуже — они другие. Слово в поэзии и словесный образ в ней имеют качественно отличный характер от слова и словесного образа в прозе. Вот об этом мы не должны забывать, когда оцениваем достоинства и недостатки того или иного конкретного литературного произведения. Произведения стихотворные и прозаические требуют оценки, исходя из их различной образной природы, о них нельзя судить безотносительно к особенным свойствам их образного языка.

ГЛАВА VII.

ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА. МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ

Вспомним, что, определяя своеобразие искусства, Белинский говорил о его способности «мыслить образами». Образ — не только конечный результат деятельности художника, это и внутренний путь творчества, это то, что определяет характер видения художником жизни. К частным, хотя и очень важным формам образного мышления в искусстве относится метафорическое и метонимическое мышление. Мыслить образами — не обязательно мыслить метафорами или метонимиями. Но язык искусства, язык образов всегда точно тянется к метафоре, внутренне уподобляется ей. Уподобляется в том смысле, что всякое образное слово и картина, подобно метафоре и метонимии, есть не только знак собственного значения, но и значения подразумеваемого, скрытого. И чем больше будет такого подразумеваемого, скрытого, тем больше язык искусства будет восприниматься как образный язык.

А. А. Потебня писал, что иносказательность есть непременная принадлежность поэтического произведения. Но в метафоре и метонимии иносказательность выступает не только как непременный и основной, но и как вполне очевидный признак. То, что свойственно образному языку вообще, в метафоре и метонимии проявляется с особенной наглядностью. И вот почему именно на метафорах и метонимиях легче всего показать самую суть и механизм образного мышления.

Образное мышление не является свойством одного только искусства. Здесь оно является законом, обязательным условием, но встречается и в нашей повседневной жизни. Особенно это относится к детям, которым органически присуще образное видение мира. Дети в силу живой непосредственности своего взгляда, свежести восприятия являются в известном смысле готовыми художниками. Недаром так хороши бывают детские рисунки. Их авторы совсем не обязательно станут живописцами или чем-то в этом роде. Дети мыслят подобно художникам не по своей особой одаренности, не из-за специальной выучки, а больше всего благодаря особенностям общего восприятия мира. И это проявляется не только в детских рисунках.

Внучка Сергея Рахманинова Софья Волконская в раннем детстве сочинила такие стихи:

Вся радость ушла из сердца старика,
И он лег и умер.

Рахманинова поразили и бесконечно пленили эти стихи, и он написал к ним музыку. Стихи в самом деле неожиданные и прекрасные в своей непосредственной образности. Для маленького поэта жизнь — это радость; человек стареет — это значит, что в нем убывает и радость и жизнь; а когда радости не остается совсем, человеку приходит время умереть. Девочка не просто сочинила стихи: она образно, художественно мыслила, а потому мыслила глубоко.

Ребенок говорит о солнце: «Всякий раз, когда солнце встает утром и видит, что погода сегодня плохая, оно уходит туда, где погода хорошая». Тоже удивительные по своей свежей образности слова. Привычные понятия («солнце встало») конкретно и непосредственно осмысляются ребенком и служат источником картинного, живого видения мира. В этом смысле ребенок тоже думает и говорит как художник.

Многочисленные примеры художественного, образного языкового творчества детей приведены в замечательной книге К. И. Чуковского «От двух до пяти». Это книга одного художника-поэта о других, неведомых и замечательных художниках. Вот несколько примеров: у лысого — «голова босиком»; от мятных лепешек «во рту сквознячок». «Как ты смеешь драться? — спрашивает мать сынишку. «Ах, мамочка, — отвечает он, — что же мне делать, если драка так и лезет из меня!» В своем воображении ребенок создает и солнце и звезды из маленького пламени в домашней печке: «Топи, топи, папа, пусть огонь летит на небо, там из него сделаются солнце и звезды». А вот как объясняет малыш появление весны: «Зиме стало холодно, она и убежала куда-то...»

Для нас очень существенно, что в большинстве приведенных примеров образное видение и слово являются по своему характеру метафорическим (или метонимическим) видением и словом. Дети-художники очень часто не просто образно мыслят, но мыслят метафорически. Нас это не может удивить. Мы уже знаем, что метафора — одна из форм создания образа, притом весьма распространенная.

Что же такое метафора? Прежде всего в основе всякой метафоры лежит сравнение. Но метафора не только близка к тому, что носит прямое наименование «сравнения», но и заметно отличается от него. Элементы сходства метафоры со сравнением и равно отличия от него позволят нам со всею наглядностью выявить своеобразие метафоры и метафорического типа мышления.

В художественном, образном сравнении обычно сопоставляются два или несколько предметов с целью лучшего уяснения предмета или усиления его воздействия на нас. Как правило, сравнение содержит в себе три составные части: то,

что сравнивается (предмет сравнения), то, с чем сравнивается (образ), и то, на основании чего сравнивается (общий признак).

В сравнении «рука белая, как мрамор» предмет сравнения — рука; образ — мрамор, общий признак — белая. Это сравнение — как и большинство других — можно превратить в метафору. Нужно только сократить сравнение, убрать из него упоминание об общем признаке. Кстати, метафору так часто и называют — «сокращенным сравнением». В данном случае при сокращении получится: мраморная рука. Здесь отсутствует указание на общий признак, а «образ» становится определением предмета. Но разница между полным сравнением и тем, что получилось после его сокращения, выходит за границы чистого внешнего отличия. Метафора отличается от сравнения не только тем, что она меньше, но и — что особенно важно — характером своего художественного воздействия.

В самом деле, что такое «мраморная рука»? Это не только *белая* рука, но и рука *холодная, гладкая* и т. д. Причем подобные свойства существуют все вместе, в совокупности и рождают в нашем сознании яркий образ. Границы образного значения в метафоре шире, нежели в сравнении, и свободнее. То, что в сравнении обозначено точно, в метафоре оказывается более неопределенным и подвижным и в значительной мере обращается к воображению читателя. Метафора — как бы загадка, которую читателю предложено разгадать. Если эта загадка слишком замысловатая и трудная, то ее разгадывание может помешать процессу восприятия. Оттого, как правило, плохи бывают в художественном отношении усложненные метафоры. Но если метафора представляет собой загадку посильную, не трудную, но и не поверхностную, банальную, то, «разгадывая» ее, читатель (зритель) невольно испытывает удовлетворение и удовольствие. Процесс восприятия в таком случае становится и радостью познания, и радостью открытия в самом точном значении этого слова. Воспринимающий чувствует себя причастным творению, близким творцу.

Таким образом, метафора — это способ не прямого, а косвенного выражения мысли, переносного изображения предмета или явления. Буквальное значение слова в метафоре есть лишь указание на его истинное, переносное значение. При этом между буквальным и переносным значением всегда существует хотя бы частичное сходство или аналогия. По ней и опознается истинное значение.

Стихотворение Пушкина «19-е октября» (1825) начинается словами: «Роняет лес багряный свой убор...» *Багряный убор* здесь — явная метафора. В своем устойчивом, словарном значении слово «убор» означает то, во что одеваются, одеяние, убранство, и при этом преимущественно человеческое

одеяние. Но у Пушкина *убор* означает листву деревьев, прекрасную в своей последней, яркой красоте. *Листва деревьев* — и есть переносное значение метафорического образа. Оно выражено не прямо, не собственным своим именем, а через другое понятие — *багряный убор*. Листва и убор — отнюдь не одно и то же. Но между листвой и убором есть заметное сходство: ведь для дерева, если воспринимать его с человеческой точки зрения, листва совсем как наряд, как одеяние.

То, что метафора является средством не прямого, а косвенного выражения, служит источником ее художественной силы, а не слабости. По законам психологии восприятия косвенное выражение мысли чаще всего оказывается более впечатляющим, нежели прямое. Огюст Ренуар как-то сказал: «Чтобы хорошо выразить себя, художник должен скрываться». Но метафора как раз и помогает художнику «скрыться». Скрыться так, чтобы в конечном счете проявиться с наибольшими полнотой и силой.

Метафора — не просто стилистическая фигура, это — мировосприятие. Истинно художественное мировосприятие, ибо оно питает художественное творчество. О важности для художника уметь метафорически мыслить говорилось многими еще с давних времен. Аристотель, употреблявший понятие «метафора» в широком его значении и включавший в него то, что мы называем «метонимией», писал в своей «Поэтике»: «...а всего важнее быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство».

Много позднее английский поэт-романтик Шелли писал: «Основа поэтического языка — метафоричность. Поэтический язык раскрывает отношения вещей, до того никем не замеченные, и увековечивает их».

Уже в наше время советский писатель Юрий Олеша, обладавший замечательным даром «называть вещи по-иному», т. е. даром творить метафоры, говорил: «Зачем этот дар — не знаю. Почему-то он нужен людям. Ребенок, услышав метафору, даже мимоходом, даже краем уха, выходит на мгновение из игры, слушает и потом одобрительно смеется. Значит, это нужно».

Метафорический образ создается не только художником, но и в значительной мере читателем (зрителем). Так, «багряный убор» в пушкинских стихах каждый читатель представляет отчасти по-своему. Это и красивая листва, и яркая, и нарядная, и густая и т. д. Наше восприятие метафоры и метафорического слова может быть весьма разнообразным. Оно активно и довольно свободно и зависит от нашей способности видеть и сопоставлять предметы, от жизненного опыта, от характера нашего воображения и фантазии. Потенциально всякая

хорошая метафора содержит в себе «бездну пространства». И в этом один из источников силы ее художественного воздействия.

Пушкин пишет в «Медном всаднике»:

В гранит оделася Нева,
Мосты повисли над водами...

В этих стихах в метафорическом значении выступают слова «оделася» и «повисли». Каков их переносный глубокий смысл? Первая метафора не просто вызывает представление о набережных, которые огораживают Неву с разных сторон и на большом протяжении. В метафорическом смысле слова, при его восприятии, реализуется не одно только значение, а многие — все возможные значения. Слово «оделася» имеет, например, добавочный смысловой оттенок — нарядилась. Это добавочное значение слова в метафорическом употреблении оказывается весьма существенным и отнюдь не второстепенным. На основе поэтического описания Пушкина мы легко представляем себе набережные Невы и протяженными, и новыми, и нарядными.

По смыслу второй метафоры — «мосты повисли над водами» — мы видим мосты как бы приподнявшимися над Невой, ибо таким именно, приподнятым, кажется нам все, что висит на самом деле. Мосты представляются нам и как бы увиденными на расстоянии и при этом не тяжелыми, а легкими. Такое представление тоже возникает на основании прямого значения слова «повисли». Но возникает не автоматически, а в результате известных усилий мысли и воображения. Метафора — всякая хорошая метафора — делает нас активными читателями: она заставляет самостоятельно, отчасти по-своему, как бы собственными глазами увидеть то, что показывает нам поэт-художник.

Читательская активность и свобода в восприятии метафоры никак не означает произвола. Мосты, повисшие над водами, могут казаться в большей или меньшей степени приподнятыми, более или менее легкими, но они не могут восприниматься как плоские или как тяжелые. Такое восприятие противоречило бы как прямому, так и всем значениям слова «повисли». Мы понимаем метафору, образно воспринимаем ее — и правильно воспринимаем — тогда, когда вслед за художником и в указанном им направлении замечаем сходство в вещах и явлениях.

Метафора и для художника, и для воспринимающего произведение искусства есть особый путь мысли, особый способ мышления. При этом очень важно, что метафорическое мышление помогает искусству стать синтетическим, цельным знанием о жизни. Метафора включает предмет в многообразный мир, и тем самым переводит его из плана частного во

всеобщий. Она делает предмет не отдельным, а частью мирового целого.

Когда мы читаем стихи А. К. Толстого «Острою секирой ранена береза, По коре сребристой покатились слезы...», перед нами не просто возникает образ порубленной березы, из которой капля за каплей вытекает сок. В этих стихах как бы заново открываются и идут друг другу навстречу разные предметы и явления мира: порубка на дереве — и рана; дерево — и человек; человеческие слезы — и березовый сок. Все воспринимается вместе, взаимосвязанно. Предметы и явления мира как бы приобщаются друг к другу, и сам мир благодаря этому воспринимается как внутренне единый и цельный.

Метафорическое мышление — не только цельное мышление, но и предельно емкое и экономное. Метафора, говорил А. А. Потебня (это относится и вообще к образу), дает нам возможность «замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами». А Юрий Олеша однажды сделал такую запись: «Сегодня сокращенно, в художественных образах, я видел во сне всю свою жизнь».

Хорошим примером экономного, предельно сгущенного и «сокращенного» выражения мыслей являются пословицы. В своем большинстве пословицы — те же метафоры: «На чужой каравай рот не разевай...»; «Каждая Аленка хвалит свою буренку...»

В этих выражениях легко обнаружить метафорическую структуру и образность. Пословицы такого рода не понимаются нами буквально. Прямое значение в них несет и более отдаленное общее. Это общее, переносное значение является, по существу, главным в пословице. Но оно возникает, осмысляется на основе частного и конкретного значения, которое выражено в пословице непосредственно.

В последней из приведенных нами пословиц Аленка и ее буренка мало нас интересуют сами по себе. Пословица заставляет думать о всяком человеке, который готов упрямо хвалить то, что ему принадлежит, только за то, что принадлежит ему. Но Аленка и ее буренка тем не менее важны для хода нашей мысли, восприятия. Они придают пословице образный, ощутимый характер, делают ее живой и очень непосредственной в своем воздействии. Как писал в работе, посвященной пословицам и поговоркам, А. А. Потебня, «обобщение имеет для нас цену только в том случае, если под ним мы имеем конкретные восприятия, из которых оно получено. Одно обобщение есть познание слишком отдаленное».

Пословица метафорического типа уже по самой своей структуре представляет собой обобщение, основанное на конкретном. Конкретное, буквальное значение делает ее очень живой в своем воздействии. Переносное — придает конечный, обобщенный и глубокий смысл. Все это позволяет пословице

11 Заказ 4045

быть не только предельно сгущенной по смыслу, но и подвижной. Она по природе своей легко выходит за пределы частных значений в широкий бытовой и социальный контекст. Образная — в частности, и метафорическая — природа пословицы делает ее обиходной мудростью, крылатым, широко и свободно бытующим выражением.

В последние годы и у нас и за рубежом создаются словари языка писателей. Пользуясь ими, можно сравнивать язык одного писателя с языком другого. Положим, мы хотим сравнить язык писателей с точки зрения словарного богатства, хотим узнать, кто из них пользовался большим количеством слов. Известно, что словарь одного писателя насчитывает 14 тысяч слов, а словарь другого — 16 тысяч. Можно ли из этих данных сделать вывод, что словарь второго писателя богаче, чем словарь первого? Нет, нельзя. Прежде всего потому, что словари языка писателей фиксируют значения слов уже вошедшие в общеязыковой обиход и не способны учесть всех возможных метафорических употреблений.

Метафора и метафорическое мышление есть одно из важных средств обогащения языка вообще и языка художественного особенно. При этом метафора является средством такого обогащения словаря, которое практически не имеет пределов. Имея в виду метафорический образ, Анатоль Франс писал: «Что такое образ? Это сравнение. А сравнивать можно все со всем: луну с сыром и разбитое сердце с треснутым горшком. Поэтому образы доставляют почти бесконечное количество слов».

Способность метафорически мыслить — это способность творить и образы, и самый язык. Многие слова, первоначально употреблявшиеся в метафорическом значении, затем вошли в общеупотребительный язык и тем самым перестали ощущаться как метафоры. Это метафоры по происхождению, но уже не по своей живой значимости. Мы говорим: «Солнце взошло», «День хмурый» — и только в особых случаях вспоминаем, что пользуемся бывшими метафорами. Это метафоры «погасшие». Они содействовали обогащению лексического и фразеологического запаса общенародного языка, но потеряли свою образную действенность. Их значение для языка огромно, но художника такие «бывшие метафоры» мало интересуют. Ему дорога свежая метафора, живая и творимая, созидающая образ.

В истории литературы были такие поэты и целые художественные направления, которые особенно высоко ценили способность метафорически-образно, неожиданно и неповторимо воплощать окружающую действительность, ее предметы и явления. К таким поэтам относился, например, Маяковский. Он любил первозданное, единственное в своем роде слово — и потому часто пользовался метафорами. Маяковский был новатором в поэзии и первооткрывателем в сфере поэтического языка — и поэтому тоже любил метафоры. В поэме «Облако в штанах» он так передает чувство любви:

Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.

Нетрудно заметить, что Маяковский говорит о любви метафорами. Но еще важнее, что говорит так, как до него в поэзии никто не говорил. В этом заключается художественное оправдание, внутренняя мотивировка метафорического словоупотребления у Маяковского. Метафоры помогают ему глубже и сильнее раскрывать поэтическую мысль.

Писать стихи о любви особенно трудно. О ней так много написано, что, кажется, уже сказаны все возможные слова. Вот тут-то особенно необходимы слова небывалые, единственные, сильные своей единственностью: «Ваш сын прекрасно болен!.. У него пожар сердца!..» Метафора Маяковского оказалась хорошим средством правдивого и впечатляющего выражения живого человеческого чувства.

Метафоры Маяковского не только неожиданны и свежи, но и глубоки. Они способны открывать в человеке самое заповедное. Одно раннее стихотворение Маяковского кончается такими словами:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Эти слова звучат как самопризнания поэта. Самопризнания как бы невольные и очень целомудренные в этой своей невольности. Метафорический способ выражения помогает Маяковскому быть ненавязчивым в самораскрытии. За предложением поэта сыграть ноктюрн на водосточных трубах слышится что-то бесконечно и трогательно нежное, для которого все грубое есть лишь внешнее прикрытие. Сильная и глубокая метафора раскрывает нам подлинное «я» поэта, его особенное человеческое и поэтическое обаяние.

Необычайно богата метафорами и поэзия Сергея Есенина. Разумеется, его метафоры не похожи на метафоры Маяковского — как и он сам на него не похож. В метафорах Есенина отражается его неповторимая личность, мир его представлений, своеобразие мироощущения.

В стихах Есенина восход поливает грядки «красной водой»; маленький, молодой клен («клененочек») «матке зеленое вымя сосет»; избы деревень «приютились к вербам сиротливо»; весенний дождь «проплясал, проплакал»; «в темной роще заряница чешет елью прядь волос» и т. д. За есенинской метафо-

рой очень заметен взгляд на мир деревенского сына, не внешне, а глубоко, органически связанного с сельским бытом, с жизнью деревни, с землею. И это сообщает особенные краски, незабываемые черты его поэзии. В источнике есенинских метафор в значительной мере заключен и источник его поэтического дара.

В одном из последних, итоговых стихотворений Есенин писал:

...Свет луны, таинственный и длинный,
Плачут вербы, шепчут тополя.
Но никто под окрик журавлиный
Не разлюбит отчие поля.
И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревёнчатой избы.

Эти стихи не только исповедальные, но и очень есенинские по своей стилистике. В них поражает нераздельная связь поэтического образа с самым обыденным предметным миром, привычным и дорогим каждому деревенскому (да и не только деревенскому) русскому человеку. В есенинском видении мира и метафорах есть особого рода достоверность и подлинность. Его метафоры воспринимаются читателем, как открытия, которых не может не быть. Это почти уже и не метафоры — так они естественны. Кажется, что для поэта — сына деревни — не только в переносном смысле, но и на самом деле «вербы плачут», «тополя шепчут», а бревенчатые деревенские избы, дорогие его памяти, и вправду «золотые».

Почти все есенинские метафоры, которые здесь приведены, являются одновременно и олицетворениями. Так, впрочем, не у одного Есенина, но и у большинства других поэтов. Олицетворение — это тот вид метафоры, который поэты особенно любят и часто им пользуются.

Что представляет собой олицетворение? Это такая метафора, в которой признак и свойства живого предмета переносятся на неживой. Вербы плачут, тополя шепчут — здесь то, что свойственно только людям, переносится на деревья, которые, конечно, в прямом смысле слова ни плакать, ни шептать не могут. Олицетворение — это то же, что оживление и одухотворение предметов, максимальное приближение предметов вещественных к человеку и к человеческому.

По существу, олицетворение — закон, специфика поэтического изображения действительности, а не просто поэтический прием. В школе мы довольно часто говорим об олицетворении при анализе языка художественных произведений. Не устаем повторять: поэт (имя) использует здесь прием олицетворения. И другой поэт (другое имя) тоже использует. И третий... Давайте, однако, задумаемся: а какой поэт не пользуется

этим приемом? Таких поэтов нет. Почему же все поэты им пользуются?

Олицетворение приближает к нам неживой мир. Одухотворяет — и тем самым приближает. Оно делает для нас предметы и явления мира понятнее и интереснее. Мы знаем, что для человека в искусстве интересно прежде всего то, что прямо или косвенно связано с ним самим. Олицетворение и помогает воспринимающим произведение искусства отыскать в действительности близкое себе. Олицетворение — способ художественного освоения мира. В этом его значение и причина известной его обязательности для искусства.

Интересно, что оживление, одушевление неживого мира, особенно мира природы, становилось иногда своеобразной философией поэтов. Это относится, например, к поэтам, которых называли «пантеистами». Название «пантеистическая», применительно к поэзии, восходит к области философии. В истории философии существовали научные системы и учения, которые определялись этим словом. Пантеистами были, например, голландский философ Спиноза и немецкий философ Шеллинг. И тот и другой рассматривали природу и весь окружающий мир как единое и живое, одухотворенное, целое. Пантеизм — это философия, обожествляющая природу и очеловечивающая ее.

Но пантеистами были также многие поэты. Например, великие немецкие поэты Гете и Шиллер. Пантеистом был один из крупнейших русских поэтов XIX в. Федор Иванович Тютчев. Это не случайно. Утверждение общности природы и человека — то, на чем основывается всякая пантеистическая философия, — оказывается органически близким поэзии. Настоящий поэт всегда видит мир не бездушным, а живым и одухотворенным. На таком видении строится поэтическое, художественное освоение мира. И оно же соответствует понятиям философов-пантеистов.

«Все во мне, и я во всем», — говорил в одном из стихотворений Тютчев. Эти слова могли бы служить обобщающей формулой философского пантеизма. С другой стороны, сама пантеистическая философия в некотором смысле питала поэзию, служила источником поэтических идей и образов.

Пантеизм в поэзии стилистически проявляется в особом характере образности. Наиболее распространенная конструкция пантеистических стихов такова: поэт изображает мир природы, передавая не только его прямой, но и переносный, метафорический, более глубокий смысл: в изображении природы просматривается то, что имеет отношение к человеку и к миру человеческой души. В такой поэтической конструкции слова и образы вступают друг с другом в сложное взаимодействие, образуя не просто ряд метафор, а метафорическое целое.

Напомню одно стихотворение Ф. И. Тютчева:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Поэт вопрошает ветер о его «сетованиях», о «непонятной муке» а мы слышим за этим неназванные прямо жалобы и муки человека. И бури, и хаос, который «шевелится под бурями» тоже непосредственно сливаются с выражением человеческого мироощущения, тоже о нас самих. Все это характерно для пантеистических композиций.

Пантеистические стихотворения основаны на внутреннем, а часто и на внешнем параллелизме. В стихотворении Тютчева «В душном воздухе молчанье...» главная тема и соответственно этому центральный образ — гроза. Параллельно грозе в природе рисуется внутреннее смятение (тоже гроза) в душе молодой женщины. Стихотворение кончается словами:

...Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

О чем здесь идет речь: о реальной грозе, которая вот-вот разразится, или о другой — душевной, знаком которой являются слезы? Или, может быть, о том и другом одновременно? Последнее больше всего похоже на истину.

В пантеистических стихах слова живут предельно заполненной жизнью. Их общая метафорическая структура делает поэтическое слово максимально многозначным и объемным. Почти каждое оказывается как бы с «внутренним секретом». Слово становится имено о б р а з н ы м.

Метафоры часто встречаются и в народной поэзии. Но если в литературном произведении больше всего ценится метафора, содержащая в себе элемент неожиданности, то в фольклоре метафора носит более устойчивый характер. Приметами народно-поэтического стиля являются не только постоянные эпитеты, но и (говоря условно) постоянные метафоры.

Приведу примеры таких метафор с устойчивым переносным значением, распространенных в русской народной поэзии.

«Закат солнца» в переносном смысле обозначает смерть. В исторической песне о смерти царя Федора говорится: «Закатилось наше красно солнышко, не стало млада Федора Ивановича».

«Зима» метафорически обозначает в народной поэзии бедствие, «весна» — благополучие: «Не морозом ретиво сердце познобило...» (из лирической народной песни).

«Сокол» — это «милый» (жених), брат, вообще, юноша: «Ах, ты выкини, мати, опутинку, еще чем мне опутать ясна сокола...» (игровая народная песня) и т. д.

Легко заметить, что такие постоянные метафоры близки к символам. Сама устойчивость употребления делает их символами. Значение этих метафор закреплено как в сознании творцов поэтических произведений, так и в сознании тех, для кого они предназначены. Метафора-символ в народном творчестве является не индивидуальным открытием, а принадлежностью общего, родового художественного сознания.

К метафорическому примыкает тип образного мышления, который называют г и п е р б о л и ч е с к и м. Гиперболу чаще всего определяют как «художественное преувеличение». Между предметами одного рода, но неодинаковыми по размеру имеется естественное сходство. Это сходство и используется при создании гиперболы. Таким образом, гипербола — вид переносного значения, тоже основанный на сходстве. Это и делает ее разновидностью метафоры.

Но почему гиперболу называют х у д о ж е с т в е н н ы м преувеличением? Чем она отличается от простого преувеличения? Скажем, от такого преувеличения, которое в просторечии именуется «враньем».

Я вхожу в ученическую аудиторию и спокойно, в повествовательной манере рассказываю, что только что видел человека, у которого кулаки размером с арбуз. Мои слушатели, вне всякого сомнения, удивятся моему рассказу и не поверят ему. Не исключено, что они подумают обо мне не совсем лестно. Но представим себе несколько иную ситуацию. К нам входит человек потрясенный. Его только что сильно побили. Он рассказывает о том, кто его побил, и при этом уверяет нас, что кулаки у того были с арбуз. Замечательно, что в таком случае мы будем меньше удивляться и сомневаться. Чем больше человек взволнован, тем более правдивыми (и, следовательно, художественными) будут казаться его преувеличения.

Это легко проверить. Ситуация, о которой я говорил, не совсем выдумана. Она близка той, в которой оказался герой комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» Расплюев. Расплюев в первый раз появляется перед зрителями

жалким, бесконечно униженным: накануне ему основательно досталось за нечестную игру в карты. Он говорит камердинеру Кречинского Федору: «...Как потянется из-за стола, рукава заправил. Дайте-ка, говорит, я его боксом. Кулачище вот какой! *(Показывает, какой кулак.)*»

Мне довелось видеть в роли Расплюева замечательного комического артиста Б. Горин-Горяйнова. Он произносил эти слова с горькой обидой и при этом показывал кулак размером с арбуз. Зрители не смеялись. Они верили Расплюеву и сочувствовали ему. Расплюев был в этой сцене не столько комичным, сколько маленьким, несчастным и роковым образом обреченным всегда быть несчастным. Это и заставило зрителей сочувствовать герою (который в других случаях совсем и не заслуживал сочувствия) и с доверием относиться к его преувеличениям.

А. А. Потебня писал в работе по теории словесности: «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому оно редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности. Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньем».

Гипербола требует особой атмосферы для своего восприятия — атмосферы эмоционально-повышенной. Именно она делает ее правдоподобной и убедительной. Хороший пример гиперболы представляет собой поговорка «шапками закидаем». Не нужно доказывать, что всерьез, не иронически она может восприниматься лишь в состоянии сильного «опьянения чувством».

Первая книга «Мертвых душ» завершается авторским раздумьем и пророчеством о судьбах России. В этом лирическом монологе много гипербол: «...Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?»

В таком контексте гиперболы кажутся вполне уместными и воспринимаются всерьез. Они оправданы особой, эмоционально-повышенной атмосферой авторских раздумий. Интересно, что Гоголь вообще проявляет заметную склонность к гиперболизму выражений. Это обусловленно внутренними свойствами его художественного дарования. Пристрастие к гиперболам, столь явное у Гоголя, соответствует особенному, напряженному лиризму его речи и мысли.

До сих пор, говоря о метафоре и ее разновидностях, мы касались главным образом художественной литературы. Из этого не нужно делать вывод, что метафорический способ мышления не свойствен другим видам искусства. Метафоричность мышления присуща искусству вообще, а не какому-нибудь одному его виду. Метафорический образ играет важную роль и в архитектуре, и в искусстве скульптуры, и в живописи.

По существу, боги, которых так любили изображать ваятели древнего мира, уже для них самих (тем более для людей позднейших эпох) были метафорами-символами общечеловеческого значения. Именно это имел в виду Пушкин, когда писал: «Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль». Боги были созданы людьми по своему подобию, и не удивительно, что в искусстве они хорошо выражали человека.

Греческая мифология сама уже представляла собой художественную символику. Метафоры-символы мифологического происхождения, когда они использовались в позднейших произведениях искусства, становились как бы вдвойне метафорами, вдвойне символами.

Один из популярных поэтических мифов Древней Греции — миф о Данае. Царю Акрисию оракулы предсказали смерть от руки внука. Чтобы избежать этого, царь заточил свою единственную дочь Данаю в неприступную башню. Но о красоте Данаи и о ее печальной судьбе узнал Зевс. Он проник к пленнице, превратившись в золотой дождь.

На этот сюжет писали картины многие художники, обобщенно-метафорически осмысляя мифологические образы. Но метафорическое осмысление никогда не бывает однозначным. Не была однозначной и трактовка образа Данаи различными живописцами.

Венецианский живописец, художник эпохи Возрождения Тициан изобразил Данаю как символ женской красоты. С его картины на нас смотрит прелестная, гармонично сложенная молодая женщина. Иной выглядит Даная у знаменитого голландского художника Рембрандта. Даная Рембрандта не столько символ красоты, сколько символ женской любви. Ее лицо не вообще прекрасно, а оно как бы делается прекрасным в радости ожидания, в предчувствии явления бога — в предчувствии любви.

Широкое метафорическое значение имеют образы не только греческой, вообще языческой, мифологии, но и образы мифологии христианской. Многие библейские и евангельские мифы использовались в качестве исходного материала для произведений искусства именно потому, что заключали в себе метафорические возможности. Это относится в первую очередь к главным героям христианской мифологии — к Христу и Мадонне.

Многочисленные произведения на тему Мадонны, тайной вечери, распятия Христа и т. п. отнюдь не повторяют друг друга. Художники разных времен, школ и индивидуальностей обращались к таким сюжетам не для того, чтобы иллюстрировать Священное писание, но чтобы выразить по-своему мысль о человеке. Это оказалось возможным благодаря подвижности и емкости образов Христа и Мадонны, из-за их способности поддаваться не только прямому, но и иносказательному, метафорическому осмыслению. Мадонна на картинах Рафаэля, Леонардо да Винчи, Джованни Беллини и других художников была не только и не столько легендарной матерью Христа, сколько высоким и каждым художником по-своему понятым идеалом человека — женщины и матери. Христос на картинах старых и новых художников тоже не был только легендарным человекобогом, но являлся прежде всего воплощением идеальной любви к людям, а также воплощением человеческих упований на лучшее будущее.

Именно в художественно-метафорическом и философском смысле понимаем мы образ Христа, созданный Александром Ивановым в картине «Явление Христа народу». Христос в картине — это воплощение той высшей правды, на которую уповают, которую ждут люди. Художественное величие и глубокий философский смысл творения Иванова заключается в том, что в нем показана с беспримерной выразительностью радость и мука приятия людьми правды.

Среди художников, писавших на евангельские и библейские темы, одно из первых мест по количеству использованных сюжетов занимает Рембрандт. Но его картины как раз меньше всего являются иллюстрациями к библейскому тексту. Метафорический и символический смысл этих картин делает их произведениями на всемирные, общечеловеческие сюжеты. Что и придает неумирающую свежесть произведениям Рембрандта.

Разумеется, живописные метафоры могут основываться не только на мифологическом материале. Мы уже знаем, что возможности творить метафоры в языке практически беспредельны. Это относится и к языку изобразительных искусств.

В XVI в. в Нидерландах жил и творил замечательный художник Питер Брейгель. Это был художник-мыслитель, и мыслить в искусстве живописи ему помогала метафорическая манера видения и изображения действительности. Брейгель любил писать картины-притчи. Как и всякая притча, они уже по замыслу своему были метафоричны.

Одна такая картина-притча называется «Фламандские пословицы». На ней изображены люди, погруженные в странные занятия: одни стараются прошибить лбом стену, другие зарывают колодец и пр. В картине средствами живописи реализуются хорошо знакомые метафоры, на которых основаны народные пословицы и поговорки о человеческой глупости.

Незадолго до смерти Брейгель написал картину «Слепые». Она также имеет метафорический и символический характер и смысл. Зритель видит перед собой слепых, которых ведет слепой же поводырь. Все они, не ведая о том, покорно направляются под гору, к реке, — в бездну. Картина писалась в годы, предшествовавшие Нидерландской революции. Она заставляла зрителя думать не только об изображенных на ней слепых, но по законам метафорического мышления, по естественно возникающим ассоциациям также о многострадальном народе Нидерландов, о людях вообще, о человечестве.

Метафорические сюжеты и образы часто встречаются в произведениях великого испанского художника Франсиско Гойи. Так, ему принадлежит серия трагических и сатирических рисунков, которые он назвал «Капричос» (т. е. капризы, фантазии). В их основе лежит достаточно прозрачная метафора: фантастические чудовища на рисунках схожи с людьми, и соответственно люди изображаются как чудовища. Лион Фейхтвангер, написавший роман о Гойе, так показал художественное воздействие этих метафорических образов:

«Гойя велел принести вина, хлеба с маслом, сыра и предложил гостям подкрепиться. Сам он был хмур и молчалив. Наконец медлительно, с подчеркнутой неохотою он вынул рисунки из ларя. Они стали переходить из рук в руки. И вдруг вся эрмита наполнилась толпой людей и чудовищ, в которых было больше правды, чем в самой правде. Друзья видели, что у этих призраков, невзирая на маски или благодаря маскам, лица обнаженнее, чем у живых людей. Эти люди были всем знакомы, только с них беспощадно сдернули личину и придали им другое обличье, много злее прежнего».

Особенно большую роль играет метафора в творчестве художников-романтиков. Романтики, преображавшие в своих произведениях реальный мир в соответствии со своим идеалом, видели в метафоре сильное средство такого преображения.

Одним из ярких романтиков в искусстве живописи был замечательный литовский художник Константинас Чюрлёнис. Его романтическое мышление было неотделимо от метафорического. В своих картинах — например, в «Спокойствии», «Лесе», в цикле «Зима» и т. д. — Чюрлёнис метафорически сближал предметы и явления, сопоставляя и связывая воедино различные образы. У него острова похожи на зверей, сосны — на королев, а ледяные узоры подобны свечам. В картине «День» мы видим облака, похожие на белого старца с угрожающе поднятым перстом, а внизу кусты и деревья — тоже живые и тоже кому-то угрожающие.

Мир в картинах Чюрлёниса предстает в удивительном, таинственно-волшебном единстве. Это мир в его внутренних тай-

нах, мир, претворенный сильной мыслью и высокой мечтою художника. Живопись Чюрлёниса нередко называют музыкальной. Она и в самом деле глубоко музыкальна и по-музыкальному символична.

Романтический и символический характер имеют и многие произведения Михаила Александровича Врубеля. Вспомним, например, цикл его произведений о Демоне. Этот цикл связан с одноименной лермонтовской поэмой, но не может считаться простой ее иллюстрацией. Демон в произведениях Лермонтова — несомненно, тоже метафора и символ. Но у Врубеля этот символ, при всей его связи с литературным первоисточником, имеет и особенный, врубелевский смысл. Александр Блок так писал о картине «Демон поверженный»:

«В этой борьбе золота и синевы уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных очей, дивным светом лика, павлиньим блеском крыльев, — божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая: недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини.

Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидать небывалые миры и залечь в горах: Но только оттуда измеряются времена и сроки... Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице. Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он — вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова — символы наших времен»[1].

Эти слова были сказаны Блоком в 1910 г. Поэт говорит о близких его душе художниках — Лермонтове и Врубеле, разъясняет их метафоры и символы, но думает при этом и о своем трагическом времени.

Метафора в живописи может иметь не только сюжетный, но и стилевой характер. Так, в роли привычных символов могут выступать в живописи цвета. Смерть в произведениях живописи чаще всего выступает в виде темной фигуры, белизна лилии традиционно означает невинность, красный, пурпурный цвет является символом власти и т. д.

Цвет в живописи может выступать и как символ менее устойчивый — индивидуальный для данного художника. Например, на картине Петрова-Водкина «Купание красного коня» красный цвет сообщает зрителю чувство радости, торжества жизни. Передавая авторское отношение к изображаемому, цвет выступает здесь не в прямом, а в переносном, метафорическом своем качестве.

[1] Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 423—424.

Интересно, что Петров-Водкин, по его признанию, видел мир преимущественно в трех цветах — красном, синем и желтом. Он видел мир метафорически, своим внутренним зрением преображая его. Любимые цвета Петрова-Водкина выражали не только реальные свойства изображаемых предметов, но и индивидуальное художническое восприятие их, отношение к ним. Так бывает и у других художников.

Метафора встречается и в театральном искусстве. Она может проявиться в общем решении, принципе театральной постановки — например, при воплощении на сцене пьес Б. Брехта. Может встретиться и как отдельная выразительная деталь. Приведу пример такой метафорической детали.

Ставя пьесу А. В. Сухово-Кобылина «Дело», известный режиссер Алексей Попов так решил одну из ее ключевых сцен. Обманутый чиновниками, исполненный гнева и отчаяния, Муромский врывается в помещение департамента, к главному своему обманщику — Тарелкину. Тот в страхе бежит от Муромского, открывает дверцу огромного шкафа и прячется за нее. Зрители видят перед собой такую мизансцену: за дверцей шкафа спрятался чиновник Тарелкин, а на полках открытого шкафа стоят массивные тома с золотыми орлами и бросающейся в глаза надписью «Закон». Так создается театральная метафора-символ: тома с надписью «Закон» зрители видят именно тогда, когда творится вопиющее беззаконие. Метафора ироническая и очень выразительная.

Широкое применение находит метафора в искусстве кино. Мы уже отчасти касались этого вопроса в предшествующих главах. Приведу здесь еще несколько примеров.

В раннем фильме Эйзенштейна «Стачка» вслед за кадром, изображающим расстрел рабочих царскими войсками, показана сцена на бойне, где режут скот. К сюжету она прямого отношения не имеет. Ее смысл не прямой, а переносный. Он открывается зрителям из сопоставления с предыдущей сценой — расстрела. Это типичная кинометафора.

В том же фильме лица полицейских шпионов сопоставляются с мордами животных, чьи имена они носят. Кадры, показывающие преследование солдатами забастовщиков, сменяются кадром, на котором изображен капиталист, выжимающий лимон.

Фильм Чаплина «Новые времена» открывается изображением стада баранов; а следом зрители видят толпу людей, выходящих из метро. Французский историк и теоретик кино Марсель Мартен так объясняет механизм восприятия этой кинометафоры: «При виде идущего стада наше сознание настраивается на определенный круг идей, которые может вызвать у нас эта картина; мы забавляемся, смотрим с любопытством, не напрягая внимания. Сменившая стадо человеческая толпа вызывает совсем иное отношение: нас гораздо больше «заинте-

ресовывает» этот кадр, передающий факт из человеческой жизни, и поэтому наше психологическое напряжение заметно увеличивается. Следовательно, метафора усиливает нашу умственную деятельность: смысл сближения двух кадров нам сразу понятен и кажется смешным, но серьезность общего тона останавливает наш смех, заменяя его улыбкой, скорее грустной, чем веселой...»

Кинометафора, как и всякая метафора, делает процесс восприятия максимально активным. Она не только показывает и объясняет, но и приглашает мыслить.

* * *

Переносное, иносказательное значение образа может быть не только метафорическим. Еще один способ переноса значения с одного слова на другое, с одной картины на другую — метонимия. В переводе с греческого, буквально, слово «метонимия» означает «переименование».

Как и метафора, метонимия есть способ создания образа и путь образного мышления. Но внутренний механизм создания и восприятия образа в метонимии иной, нежели в метафоре. Понимание метафоры, как мы знаем, основано на сходстве явлений. Понимание метонимического образа основано не на сходстве, а на различных внутренних и внешних связях предметов. Связь может быть по смежности понятий, по отношению целого к части, действия и атрибута действия и пр.

Я обращаюсь к знакомому с вопросом-просьбой: «Вы не можете мне достать Пушкина?» Тот, к кому я обращаюсь, нисколько не удивлен, хотя с точки зрения прямолинейной логики должен бы удивиться. Как он может достать Пушкина — самого Пушкина, Александра Сергеевича? Однако никаких сомнений у него не возникает. И не возникает потому, что наше мышление, как принято теперь говорить, «запрограммировано» не только на прямое восприятие слова-образа, но и на возможное переносное, иносказательное. Эта способность в большей или меньшей степени заложена в каждом человеке — иначе художники не могли бы, не имели бы права пользоваться метафорами и метонимиями.

Когда нам говорят «достаньте Пушкина», «дайте Пушкина», мы, помимо своего сознания, автоматически как бы включаем механизм восприятия по смежности, по ассоциации. Пушкин — не обязательно он сам, это может быть и нечто с ним связанное, например произведения Пушкина. Что именно имеется в виду в каждом случае, позволяет нам догадываться речевой и психологический контекст. И догадываемся мы мгновенно, не отдавая себе в том отчета, по привычке.

Я задаю вопрос: «Сколько тарелок ты сегодня съел?», «Сколько чашек ты выпил?» То, о чем я спрашиваю, совсем

не нелепость. Ведь меня никто не поймет буквально: когда я говорю о тарелках или о чашках, каждый привычно понимает, что речь идет об их содержимом.

Метонимия, как и метафора, существует в нашем обычном общении — потому она существует и в речи художественной. Мы уже отмечали, что, по существу, в художественной речи нет ничего такого, что не присутствовало бы в речи обычной. Но в художественной речи все становится интенсивнее и целенаправленнее, все подчинено созданию образа и лучшему, наиболее полному его восприятию.

«Медный всадник» Пушкина начинается словами: «На берегу пустынных волн...» Что означает в этом контексте берег волн? Берег ручейка? или моря? или большой реки? Два последних решения возможны, первое — невозможно. Значение образа определяется нашим мысленным, мгновенным соображением, где есть, где бывают волны. В ручейке — не бывают. Зато бывают на море или на большой реке. Значит, пушкинское «на берегу... волн» — это, может быть, берег моря или реки. В таком значении стихотворная строка и воспринимается.

Но зачем понадобилось поэту говорить в этом случае непрямо, а иносказательно? Художественная функция метонимии, в общем, близка к функции метафоры. Метонимия делает процесс художественного восприятия не только более активным, но и более конкретным, осязаемым. Представить себе просто берег моря, просто берег реки или берег пустынных волн — совсем не одно и то же. В словах «море», «река» гораздо больше отвлеченного, привычно-условного, нежели в словах «пустынные волны». «На берегу пустынных волн» — это не название, не обозначение понятия, а маленькая картина: она вызывает представление о водной глади, на которой играют волны, о воде в движении, в переходах, в живом и жизненном облике.

Художественный образ всегда имеет в основании нечто частное и конкретное. Метонимия оказывается важным элементом художественного языка по многим причинам. Одна из них заключается в том, что метонимия является хорошим средством перевода общего понятия в конкретное представление и образ.

Приведу еще один пример из «Медного всадника»: «Все флаги в гости будут к нам...» Что такое «флаги»? Это могут быть корабли разных стран — по связи с флагами, которые развеваются на корме каждого судна. Могут быть разные государства, — потому что флаг есть непременный знак, символ государства. Подходит и каждое из этих значений в отдельности, и оба в совокупности. В подобном случае образная природа метонимии проявляется особенно очевидно. Метонимия тем и хороша, что создает представление максимально

живое, конкретное и вместе с тем максимально богатое смыслами.

На практике между метафорой и метонимией порой трудно установить четкую границу. А. А. Потебня, на которого я уже не раз ссылался, указывал, что конкретные случаи использования художниками различных образных средств речи «могут представлять совмещение многих тропов».

Эта внутренняя подвижность тропов[1] вызывает определенные трудности при анализе языка художественного произведения, особенно в учебной аудитории. Но она же вместе с тем доказывает, что тропы — и метафора, и метонимия — не просто языковой художественный прием, а прежде всего особенный способ мышления.

Возьмем для примера две строчки из стихотворения Пушкина «19-е октября» (1825): «Проглянет день как будто поневоле и скроется за край окружных гор». Что мы здесь находим — метафору или метонимию? На этот вопрос можно ответить по-разному. Я не раз задавал его в школьной аудитории и получал ответы и разные, и по-своему убедительные.

Те, кто видел в этих стихотворных строчках метафору, объясняли свою точку зрения приблизительно так: «У Пушкина говорится: «Проглянет день...» Это заставляет увидеть день как живое существо, как нечто одухотворенное, ибо проглянет в прямом смысле может относиться только к человеку. День, каким он представляется по стихам Пушкина, видит, смотрит, но смотрит не во все глаза, а только чуть-чуть приоткрывая их (ср. значение слова «проглянет»). Отсюда следует, что день осенний, короткий, он едва-едва показывается — недаром дальше: «как будто поневоле...» Все это можно увидеть, сравнивая день с живым существом, с человеком. А если переносное значение основано на сравнении, на сходстве, на общих признаках, то, значит, мы имеем дело с метафорой».

Таков возможный первый ответ. В нем важен не сам вывод, а путь мысли, внутренний механизм видения. В ответе обнаруживается метафорическое восприятие поэтического слова, и именно поэтому убедительно звучит его определение как метафоры.

Но в такой же мере правильным и убедительным может оказаться и объяснение этих стихов как метонимии: «За словами «Проглянет день...» легко увидеть солнце, которое ненадолго появляется на небосклоне. Это можно представить на основании тесной связи, которая существует между понятиями «день» и «солнце»: солнце ведь всегда появляется днем.

[1] *Троп* (от греч. tropos — оборот) — это всякое употребление слова не в прямом, а в переносном смысле. К тропам относится одинаково и метафора, и метонимия.

Поэт говорит о дне, а мы по законам метонимической связи представляем себе солнце, которое только-только проглядывает (солнцу естественно проглядывать) и затем скрывается (что тоже естественно). Мы очень наглядно представляем и то, как солнце скрывается «за край окружных гор».

Так чем же оказываются в действительности пушкинские слова — метафорой или метонимией? И тем и другим одновременно. Точнее говоря, они есть метафора или метонимия в зависимости от того, как мы видим образ, что представляем себе, как мы думаем. Значение образного слова, а также классификация его находятся в прямой зависимости от характера нашего восприятия, способа мышления.

Итак, приведенный пример относится к тем случаям, когда художественное значение слова может быть осмыслено принципиально различными способами. Такие случаи встречаются относительно часто. Но при этом метафора отнюдь не становится тождественной метонимии. Характер и пути метонимического и метафорического мышления всегда будут разными.

Образы, созданные по законам метонимического мышления, могут выполнять в художественном произведении самые разнообразные функции. Метонимия может быть использована, например, при портретной характеристике персонажа. Какая-нибудь частная деталь портрета становится повторяющейся, и по ней опознается целое — сам персонаж. Так часто бывает в произведениях Л. Толстого. У героини его романа «Воскресение» Катюши Масловой «косящие глаза». Признак сугубо частный, но при описании героини он становится постоянным и доминирующим и воспринимается как знак личности, выражение человечески неповторимого. «Косящие глаза» Катюши Масловой оказываются своеобразным «метонимическим спутником» героини. Таким же метонимическим спутником становятся «лучистые, прекрасные глаза» Марьи Болконской или массивная фигура Пьера Безухова и т. д.

На метонимическом принципе в большинстве случаев основано воздействие на читателя всякой художественной детали. Художественная деталь — не просто частность, но только такая, которая помогает создать живое представление о целом. А это и есть в основе своей принцип метонимии.

Героя повести Достоевского «Бедные люди» Макара Девушкина потребовал к себе генерал. Сцена с генералом — одна из самых потрясающих в повести. В ней унижение героя доходит до крайней черты. И это предельное унижение раскрывается не в последнюю очередь с помощью детали, метонимического образа — оторвавшейся от костюма пуговицы:

«Моя пуговка — ну ее к бесу — пуговка, что висела у меня на ниточке — вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала (я, видно, задел ее нечаянно), зазвенела, покатилась и прямо, так-

12 Заказ 4045

таки прямо, проклятая, к стопам его превосходительства, и это посреди всеобщего молчания! Вот и все было мое оправдание, все извинение, весь ответ, все, что я собирался сказать его превосходительству! Последствия были ужасны! Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку! Нашла на меня дурь! Нагнулся, хочу взять пуговку, — катается, вертится, не могу поймать, словом, и в отношении ловкости отличился. Тут уже я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уже все, все потеряно! Вся репутация потеряна, весь человек пропал!.. Наконец поймал пуговку, приподнялся, вытянулся, да уже, коли дурак, так стоял бы себе смирно, руки по швам! Так нет же: начал пуговку к оторванным ниткам прилаживать, точно оттого она и пристанет; да еще улыбаюсь, да еще улыбаюсь...»

Пуговица здесь, по законам внутренней связи, вызывает представление о костюме героя, его фигуре, физической и душевной потерянности. Через непорядок в малом и частном раскрываются совсем не малая человеческая беда, боль и трагедия. Многократно и продолжительное время привлекая внимание к оторванной пуговице, писатель тем самым не прямо и потому особенно выразительно говорит о человеке, которому эта пуговица принадлежит. Он заставляет читателя увидеть своего героя во всей его невозможной, недопустимой для человека униженности — заставляет подумать о нем и никогда не забывать о таких, как он.

В искусстве слова иногда употребляется особый вид метонимии, который носит название перифраз. Перифраз — употребление описательного выражения вместо прямого обозначения предмета, при котором описательное выражение основывается на характерных признаках предмета (человека). Мы можем сказать, например, не «Лев Толстой», а «автор «Войны и мира», не «юность», а «весна нашей жизни». Или у Пушкина — не «луна», а (с заметным оттенком иронии) — «Сия небесная лампада, Которой посвятили мы Прогулки средь вечерней тьмы И слезы, тайных мук отраду». Во всех примерах между предметом, который мыслится, и тем, как он обозначен словесно, существует тесная связь. Таким образом, наше восприятие перифраза в принципе подобно восприятию метонимии.

Употребление перифразов в литературе было особенно распространено во времена классицизма и отчасти сентиментализма и романтизма. Классицизм и классицистическая поэтика тяготели к «высокому». Перифразы помогали переводить обыденное в высокое, давали бытовому возвышенное наименование. Слово «солнце», например, связано с понятием достаточно привычным. «Сие воздушное светило» представляется несравненно возвышеннее и, по понятиям классицистов, поэтичнее.

То же можно сказать о выражении «возлюбленная тишина», которым Ломоносов в известной своей оде заменяет привычное и до некоторой степени обыденное слово «Мир».

Иной смысл приобрели перифразы в произведениях сентименталистов. Н. М. Карамзин или И. И. Дмитриев заменяли перифразами те слова и выражения, которые, с их точки зрения, были слишком «грубыми». Так, вместо «новый знакомый» Карамзин в «Бедной Лизе» пишет: «Новый гость души ее...» О начале взаимного влечения Эраста и Лизы он говорит: «...но целомудренная, стыдливая Цинтия не скрылась от них за облако».

Подобные выражения во времена сентиментализма совсем не казались смешными. Они имели «облагораживающее» назначение — отсюда специальное наименование этой разновидности перифраз: «эвфемизмы», что в переводе с греческого означает «скажу вежливо», «скажу хорошо». Такое словоупотребление соответствовало господствующим художественным вкусам. Только позже, во времена реализма, над перифразами типа эвфимизмов стали иронизировать. Вспомним, как это делает Гоголь, рассказывая в «Мертвых душах» о губернских дамах:

«Еще нужно сказать, что дамы города отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка. Ни в коем случае нельзя было сказать: этот стакан или эта тарелка воняет. И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: этот стакан нехорошо ведет себя, или что-нибудь вроде этого...»

Как и метафора, метонимия и метонимический способ мышления существуют не только в словесном общении и не только в искусстве слова. Они встречаются и в других искусствах — во многих своих разновидностях и выполняя различные функции.

Самая простая и распространенная форма метонимии в скульптуре — бюст (т. е. погрудное изображение человека) или даже только изображение головы. Скульптор через часть передает целое: он лепит голову, а иногда и торс без головы (вспомним скульптурное изображение Айседоры Дункан работы С. Коненкова), но при этом думает не о голове или торсе, а о целом и цельном человеке. Соответственно и мы, зрители, представляем по этому «частичному» скульптурному образу всего человека.

В городе Тарусе, на берегу Оки, воздвигнут памятник художнику В. Э. Борисову-Мусатову работы прекрасного скульптора А. Матвеева. Это невысокий гранитный постамент-саркофаг, на котором распростерта фигура уснувшего (или умершего) мальчика. Какое отношение это скульптурное изображение

имеет к художнику? Оказывается, самое непосредственное. Когда-то Борисов-Мусатов бросился в Волгу, чтобы спасти тонувшего мальчика (но оживить его не удалось). Это был человеческий подвиг Борисова-Мусатова. Подвигом была и вся жизнь замечательного художника и большого человека. Мальчик, изображенный на памятнике, напоминает нам о самоотверженном поступке Борисова-Мусатова и — по законам метонимического мышления — служит не столько созданию образа ребенка, сколько созданию образа самого художника.

Примером метонимического изображения является также скульптура С. Коненкова «Паганини». Это бюст, в котором главное, что мы видим, — вдохновенное лицо скрипача, скрипка и не руки целиком, а пальцы, тонкие, нервные, выразительные пальцы артиста. Перед нами скульптурный портрет с выделенными деталями, и он воздействует на нас по законам метонимии. За пальцами мы видим руки артиста, видим его всего — его талант и его вдохновение.

Метонимия встречается также и в живописи — и как тип художественного мышления, и как прием при создании образа. Сильная метонимическая деталь есть, например, в замечательной картине Рембрандта «Возвращение блудного сына». На первом плане фигура коленопреклоненного юноши, сына. Он нарисован спиной к зрителям: видны его рубища и голая ступня в язвах и мозолях. Эта голая стертая ступня очень выразительна: за нею угадываются долгие и трудные дороги. Стертая ступня и тяжкий путь к отчему дому соотносятся между собой по принципу связи, по принципу причины и следствия, т. е. по законам метонимического мышления.

В соответствии с законами метонимии мы воспринимаем и многие натюрморты — в частности, натюрморты знаменитых голландских мастеров XVIII в. Питера Класа, Виллема Хеда. Вот один из натюрмортов В. Хеда: неприбранный стол — на нем блюдо с недоеденным пирогом, бокал недопитого вина, другой бокал, пустой и опрокинутый, тарелки, ножи (картина «Завтрак с ежевичным пирогом»). Художник здесь рисует не только жизнь самих вещей, но и косвенным образом — их хозяев. Отсутствующие хозяева характеризуются через их вещи. Это метонимический прием, и он характерен для многих натюрмортов.

Самое широкое и разностороннее применение находит метонимический принцип изображения в искусстве кино. Кино, вообще, можно было бы определить как искусство не только монтажа, но и метонимии. Здесь открываются широкие возможности для использования этого художественного средства, что заметно отличает кинематографическое искусство от театрального.

Правда, и в театре возможно использование метонимии в отдельных случаях. Сошлюсь на пример, который приводит в одной из своих работ ученый-филолог Б. Ф. Егоров. Ленинградский театр Ленсовета ставил спектакль по пьесе И. Штока «Чертова мельница». На задней стене сценической «адской канцелярии» был повешен «портрет», изображающий самого Вельзевула. Но сделано это было так, чтобы зрители не видели его целиком. Видна была только часть «портрета» — громадные ноги в громадных сапожищах (да и нарисованы были только они). Эти видимые зрителям ноги и сапоги давали полное и по-особенному живое представление о колоссальной и страшной фигуре Вельзевула.

Однако метонимия в театре, как правило, не имеет отношения к воплощению артистом образа человека. Актер на сцене создает образ своего героя целостно. В театре невозможно показать одни глаза человека-героя, одну улыбку или одно только дрожание рук. В кино это делается постоянно. Съемка крупным планом позволяет предельно сфокусировать зрительское восприятие, сосредоточив его на главных, самых выразительных частностях. Этому служит и монтаж в киноискусстве.

Режиссер Вс. Пудовкин, считавший, что верно найденные детали в монтаже дают исключительные по впечатляющей силе эпизоды, рассказывал, как монтировалась одна из сцен его прославленного фильма «Мать»: «Сын сидит в тюрьме. Неожиданно он получает переданную тайком записку, из которой узнает, что завтра его должны освободить. Задача заключалась в том, как кинематографически показать его радость. Снять его озаренное радостью лицо было бы не интересно и не выразительно. Поэтому я показываю нервные движения его рук и очень крупный план нижней половины лица: уголки улыбающегося рта...»

Нервные движения рук и уголки улыбающегося рта в данном случае и есть те верно найденные детали, которые дают «исключительные по впечатляющей силе эпизоды». Добавим, что детали эти — метонимические.

Подобной же метонимической по своей природе деталью является в картине Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» детская коляска, которая скатывается по одесской лестнице. «Пробеги массы по лестнице, — писал об этой сцене Вс. Пудовкин, — даны очень скупо и впечатляют не так уж сильно, а коляска с крошечным ребенком, оторвавшаяся от убитой матери и катящаяся вниз, доходит, как острие трагического напряжения, как впечатляющий удар».

Эта коляска воспринимается в зрительском сознании не прямо, а переносно — и именно поэтому не пассивно, а активно. Воображение наше усиленно работает, за коляской мы видим убитую мать и лежащего в ней осиротевшего или тоже убитого) ребенка. Коляска оказывается в нашем представлении незабываемым знаком общей трагедии.

В одном из выдающихся фильмов мирового кино — фильме режиссера Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» — рассказы-

вается о последних днях легендарной героини Франции. На экране мы видим попеременно и вместе Жанну и ее судей, ее палачей. Вот как это описывает историк кино Б. Балаш: «Прокручиваются сотни метров пленки, но мы видим только головы, головы и головы — самым крупным планом. Мы движемся только в духовном измерении. Мы не видим пространства, в котором разыгрывается эта сцена, не ощущаем его. Никто не скачет верхом, никто не дерется. Здесь бушуют вне пространства необузданные страсти, мысли, чувства и убеждения. И тем не менее здесь идут поединки, хотя скрещиваются не шпаги, а взгляды, борьба проходит с таким напряжением, что она, не ослабевая, держит взволнованную публику в своем плену в течение полутора часов. Каждый выпад и каждый парирующий ответ мы видим на лицах, выражение лиц показывает нам каждую уловку, каждое внезапное нападение».

В фильме «Страсти Жанны д'Арк», построенном по законам метонимии, разыгрывается величайшая человеческая трагедия, которую мы воспринимаем через самые выразительные детали, при самом пристальном рассмотрении. Все лишнее и необязательное убрано. Мы видим кадры, которые заключают в себе сгусток художественного смысла. Именно законы метонимического мышления позволяют так организовать асмосферу киноповествования. Они позволяют сделать изображение предельно концентрированным и максимально выразительным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вот мы почти и закончили чтение этой книги, посвященной некоторым существенным вопросам науки о прекрасном — эстетики. Но зачем нам так необходимо знакомиться с этой наукой, с ее проблемами и вопросами? Конечно, не только для того, чтобы увеличить запасы наших познаний. Это важно, но не это самое главное. Теперь можно сказать и о главной задаче, которая ставилась перед книгой. Это задача не только теоретическая, но и практическая. Книга призвана хотя бы в некоторой степени помочь делу воспитания читателя — именно эстетического воспитания.

Большое место в жизни каждого человека и в жизни человечества занимает культура. Слово *культура* восходит к латинскому глаголу: culto — возделываю. Культура — это не временное и не поверхностное, а то, что создается веками, создается трудами и опытом многих человеческих поколений, передается от поколения к поколению. Существует культура труда — культура земледелия и любой другой рабочей профессии и рабочего дела,— существует культура человеческих отношений, культура поведения, речи. Одна из форм и проявлений культуры — это художественная, эстетическая культура. При этом, когда мы говорим об эстетической, художественной культуре, следует иметь в виду, что культурные, т. е. глубокие и устойчивые навыки и умения нужны не только тому, кто творит красоту, — в частности, красоту в искусстве, — но и тому, кто ее воспринимает. Существует не только писательская культура, но и читательская, не только культура исполнительская или музыкально-творческая, но и слушательская и т. д.

Без культуры по существу нет человека. Но всякую культуру в человеке — и художественную, эстетическую не в последнюю очередь — необходимо воспитывать и образовывать. Карл Маркс писал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»[1]. Художественное образование — это и есть воспитание художественной культуры, эстетическое воспитание.

Эстетическое воспитание имеет первостепенное значение осо-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве в 2-х т., М., 1976, ч. I, с. 156.

бенно для молодежи. Почему так? Прежде всего потому, что именно в молодости закладываются основы всякой человеческой культуры. Заложенное в нас в молодые годы оказывается самым прочным и долговечным. Оно оказывается и самым глубоким, имеющим влияние на всю нашу жизнь. Духовное богатство, приобретенное нами в юности, есть самое большое наше богатство.

Первостепенное значение эстетического воспитания и образования для молодежи определяется еще и тем, что, в силу психологических особенностей возраста, всякое художественное воздействие на молодого человека оказывается самым сильным и впечатляющим воздействием. Оно наиболее непосредственно и наиболее конкретно. Но именно конкретное и непосредственное наилучшим образом воздействует на юные души. Молодой человек легче поверит живому впечатлению, нежели отвлеченному уроку или абстрактно выраженной идее. Пример живого, прекрасного человека для молодежи несомненнее и доказательнее самой прекрасной идеи. В юном возрасте эстетическое является лучшим проводником этического, нравственного.

Очень важно также, что эстетическое почти всегда связано с радостным переживанием. Чувство прекрасного — это всегда не просто высокое, но и радостное чувство. Разумеется, взирая на красоту, мы не хихикаем от удовольствия, но всегда испытываем сильное, положительное и очищающее душу переживание. Это и есть то, что называется эстетическим переживанием. Оно обладает большой воспитательной силой. Как всякое сильное переживание, оно заключает в себе нравственный урок — но это не скучный, а радостный урок. Притом это урок как бы незапланированный, незаметный — и оттого действующий особенно сильно.

Один известный советский писатель назвал удачный спектакль, удачное театральное представление «праздником идей». Это можно было бы сказать и о всяком удачном художественном произведении. Подлинное искусство оттого и способно так сильно действовать на молодежь, что через искусство высокие идеи приходят в праздничной атмосфере. Урок, который связан с ощущением праздника, это и наиболее памятный урок. Для всех памятный — а для молодежи особенно.

Эстетическое воспитание — это неоднородный и сложный процесс. Он включает в себя и воспитание чувства прекрасного, и воспитание вкуса и не в последнюю очередь — знания о прекрасном, о его законах. Глубокое понимание законов прекрасного и законов искусства оказывают глубокое воздействие и на наши эстетические чувства, и на вкус. Вкус же, говоря словами немецкого поэта Шиллера, «не только повышает наши радости, но цивилизует и воспитывает нас».

Все, таким образом, оказывается взаимосвязанным. Живая художественная практика, эстетическое вообще оказывается

тесно и глубоко связанным с теоретическими познаниями о прекрасном, с наукой эстетикой. Знание и понимание законов искусства, своеобразия его языка помогает подготовиться к наиболее полному, глубокому и радостному восприятию конкретных художественных явлений. Понимание специфики художественного слова, его иносказательных и ассоциативных возможностей может помочь вполне оценить красоту и смысл поэтического образа. Осознание законов художественной условности и метафорического видения мира откроет глубокий смысл и своеобразную художественную силу в произведении, которое для иного теоретически неподготовленного читателя (или зрителя) может показаться непонятным и неинтересным и т. д., и т. п.

Эстетическому воспитанию и образованию и отдельные люди, и целые народы придавали большое значение издавна, еще в самые отдаленные исторические времена. И тогда уже люди, хотя еще и не называли эстетическое воспитание этим именем (название, как мы знаем, пришло позднее), видели в нем важное общественное дело. Древние греки, например, для целей воспитания прямо использовали музыку, танцы, поэзию. О знаменитом греческом философе и ученом Пифагоре рассказывают: он «полагал, что музыка много дает и для здоровья, если пользоваться ею надлежащим образом... Весенней порой принимался он за такого рода мелодии: посередине он сажал человека играть на лире, а вокруг садились те, кто умел петь; когда тот ударял по струнам, они в таком виде пели различные песни, при посредстве которых они приходили к ясности духа и становились внутренне благозвучными и эвритмичными. И в другое время они пользовались музыкой ради врачевания. Именно, существовали определенные мелодии, созданные против недугов души, против уныния и внутренних язв, которые представлялись ему наиболее благотворными в подобных случаях; далее, другие мелодии — против раздражения, против гнева, против всякого душевного помрачения... Пользовался он и танцами... Пользовался он и стихами Гомера и Гесиода, произносимыми ради вразумления души».

И сам Пифагор, и его ученики «пифагорейцы» видели в музыке и в других искусствах большую нравственную и воспитывающую силу. В соответствии с их взглядами, хорошая музыка способна улучшить душу, а плохая — испортить. Они были убеждены, что пение и различные музыкальные игры способны воспитывать молодежь не только в духе отваги, но и в духе справедливости. Впоследствии другой великий греческий философ Платон развил и широко популяризировал эту мысль.

Большое общественное значение, которое придавали древние эстетическому образованию и воспитанию, в значительной мере объясняется тем, что уже тогда многие самые мудрые люди видели в эстетическом, во всякого рода прекрасном — вернейший путь к нравственному совершенству отдельных граждан и об-

щества в целом. Мы знаем, что философ Сократ ставил даже знак равенства между прекрасным и добрым. С Сократом в этом был согласен и знаменитый римский оратор и моралист Цицерон, да и многие другие мыслители древности.

Вопросам эстетического воспитания важное значение придавала человеческая мысль и во времена Возрождения, и в эпоху Просвещения, и в более поздние эпохи. Так, французский писатель и философ времен Просвещения, которого высоко ценил Маркс, Дени Дидро утверждал, что в основе искусства, в основе художественного отражения действительности всегда лежит чувство эстетического и нравственного идеала. Этот идеал руководит художником, и он оказывает влияние на читателя (зрителя). Это, по Дидро, и определяет высокое общественное значение искусства, его положительное и сильное нравственное влияние на человека.

Другой видный философ эпохи Просвещения Гельвеций, развивая по существу ту же мысль, что и Дидро, утверждал великое возвышающее значение искусства. В соответствии с точкой зрения Гельвеция, искусство поднимает человека, волнуя его своими картинами и образами. Таким путем оно может служить важным средством общественного обновления и демократического подъема народа.

Эти мысли выдающихся деятелей французского Просвещения послужили затем основой воззрений на ту же проблему идеологов и руководителей французской революции. Так, один из вождей революции Мирабо говорил: «Энтузиазм в искусствах питает энтузиазм патриотизма и величайшие произведения искусства увековечивают память о благодетелях отечества». Идеологи французской революции видели в эстетическом воспитании путь к воспитанию гражданских чувств как в каждом отдельном человеке, так и в народе в целом. Тем самым они придавали эстетическому воспитанию не просто важный, но и прямо революционный смысл и содержание.

Признание нравственного значения эстетического, признание возможности воспитания его средствами высоких гражданских качеств человека лежит и в основе наших, современных взглядов на эстетическое воспитание и образование. Эстетическая культура для нас, советских людей, есть неотъемлемая часть коммунистического воспитания человека. Послушаем, что говорят и пишут о необходимости и смысле эстетического воспитания — и прежде всего воспитания молодежи — прославленные деятели нашей культуры, педагоги, поэты, музыканты, артисты, художники:

Великий педагог Василий Александрович Сухомлинский —

«Мы учим детей: человек выделился из мира животных и стал одаренным существом не только потому, что сделал своими руками первое орудие труда, но и потому, что увидел глубину синего неба, мерцание звезд, розовый разлив вечерней и

утренней зари, багровый закат перед ветреным днем, безбрежную даль степей, журавлиную стаю в небесной лазури, отражение солнца в прозрачных каплях утренней росы, серые нити дождя в пасмурный осенний день, нежный стебелек и голубой колокольчик подснежника, — увидел и изумился и начал создавать новую красоту. Остановись и ты в изумлении перед красотой, в твоем сердце тогда тоже расцветет красота».

«Держа в руках скрипку, человек не способен совершить плохого», — гласит старинная украинская мудрость, приписываемая замечательному мыслителю Григорию Сковороде. Зло и подлинная красота несовместимы. Одна из важных задач воспитателя состоит в том, чтобы, образно говоря, дать в руки каждому ребенку скрипку, чтобы каждый чувствовал, как рождается музыка».

«Есть такое человеческое качество — тонкость, эмоциональность натуры. Оно выражается в том, что окружающий мир обостряет способность к переживаниям. Человек с тонкой, эмоциональной натурой не может забыть горе, страдание, несчастье другого человека; совесть заставляет его прийти на помощь. Это качество воспитывает музыка и песня.

Эмоциональность натуры, свойственная нравственному и эстетически воспитанному человеку, выражается в том, что сердце становится восприимчивым к доброму слову, поучению, совету, напутствию. Если вы хотите, чтобы слово учило жить, чтобы ваши питомцы стремились к добру, — воспитывайте тонкость, эмоциональную чуткость юного сердца».

«В музыке, как и в слове, выражается подлинно человеческое. Развивая чуткость ребенка к музыке, мы облагораживаем его мысли, стремления. Задача заключается в том, чтобы музыкальная мелодия открыла в каждом сердце животворный родник человеческих чувств. Как в живом, трепетном слове родной речи, так и в музыкальной мелодии перед ребенком раскрывается красота окружающего мира. Но мелодия — этот язык человеческих чувств — доносит до детской души не только красоту мира. Она открывает перед людьми человеческое величие и достоинство. В минуты наслаждения музыкой ребенок чувствует, что он настоящий человек».

«Красота — средство воспитания чуткой совести. Уже в детстве — и особенно в отрочестве — человек должен научиться индивидуально осваивать эстетические ценности. Важно, чтобы это освоение продолжалось всю жизнь».

Композитор Дмитрий Борисович Кабалевский —

«Каждый из вас должен почувствовать, что эстетическая культура — это сильнейший рычаг для воспитания высоконравственных людей, людей с передовым мировоззрением, людей, развитых интеллектуально и духовно. Не забывайте ленинского завета о том, что, не овладев всем культурным богатством, на-

копленным человечеством, нельзя стать настоящим коммунистом. А ведь искусство — важнейшая часть этого богатства».

«...не все и не всегда отдают себе отчет в том, что область эстетики, область прекрасного далеко не исчерпывается искусством, что мир прекрасного распространяется на все проявления человеческой жизни, что эстетика теснейшим образом связана с этикой, с нравственностью человека, с его идейностью.

Мир прекрасного пронизывает и всю природу. Скучны и духовно бедны люди, не способные это ощутить, как ощущали и воплотили в своих творениях великие, да и не только великие, а даже самые обыкновенные художники прошлого и настоящего.

Мир прекрасного теснейшим образом связан едва ли не со всеми областями деятельности человека с самых его ранних детских лет. И если первоклассник поймет и почувствует, что клякса в тетради — это не только плохо, но и некрасиво, он в дальнейшем в любой своей работе будет стремиться к красоте. А это очень важно: ведь красиво все совершенное, все целесообразное, все гармонично сконструированное, все хорошо сделанное.

Карл Маркс говорил, что человек формирует свою жизнь не только «по законам физической потребности», но также и «по законам красоты». На нашу долю выпала огромная ответственность — мы строим первое в мире коммунистическое общество. Но как же мы будем строить его «по законам красоты», если не поймем, что такое красота, не научимся сами ценить и создавать ее и не сумеем воспитать эту способность в детях, в молодежи?»

«...разве духовный мир по-настоящему культурного человека ограничивается только культурой научно-технической? Конечно же, нет! И эстетическая культура должна быть обязательной частью духовного мира человека. Наука и искусство не противостоят друг другу, не исключают друг друга и не заменяют друг друга. Они по-разному, но одинаково сильно влияют на нашу жизнь, помогают нам познавать мир и строить новую жизнь. Если б не было науки — люди были бы безграмотными, темными и беспомощными в борьбе с природой. А если б не было искусства, люди были бы сухими, черствыми, бездушными, как машины-автоматы. И право же, трудно сказать, что заслуживает большего порицания (а вместе с этим и жалости!) — инженер, полагающий, что музыка существует только для бездельников, или музыкант, ничего не смыслящий даже в элементарных вопросах науки или техники...

Вот почему именно в ранние годы каждый из вас должен стараться овладеть как можно лучше и основами наук, и основами искусств. Потом трудно будет наверстывать то, что упустите в детские, в юношеские годы. А ведь «духовный багаж» в отличие от обычного багажа обладает, между прочим, удивительным свойством: чем он больше, тем легче идти человеку по дорогам жизни, тем скорее он может рассчитывать на достижение цели, которую перед собой поставил...»

Поэт Павел Григорьевич Антокольский —

«Надо воспитывать и учить детей, *радуя их, а не отвращая!* Надо открывать перед ними яркие панорамы цветущего и разноцветного мира, а отнюдь не загораживать от них этот мир частоколом и сеткой мертвых схем и априорных правил, выведенных из абстракций. Но если художественное воспитание служит коррективом в этом смысле к любому самому сухому учебнику, то значение такого воспитания еще шире и еще принципиальнее.

Дело в том, что эстетика и этика гораздо ближе друг к другу, они гораздо теснее и естественнее связаны между собой, чем это кажется на поверхностный взгляд. Искусство — это праздник, а праздник — всегда и прежде всего доброта. Да, да, в самом простом и прямом и бесхитростном смысле слова: Доброта! Не пренебрегайте ее чистым и глубоким источником.

Работа в искусстве сплачивает людей, превращает их конгломераты в коллективы. Сами собой возникают: взаимопомощь, ответственность за товарища, чувство плеча. Нет более дружных и спаянных коллективов, чем молодежные студии, молодые театральные труппы, бригады молодых художников, работающих сообща. В такой работе всегда наличествует элемент бескорыстия. Без него работа вообще невозможна. Каждая совместная творческая работа по самой природе своей этична. Иначе она разваливается. Точнее же: не разваливается в силу того, что ее участники придерживаются ими самими выработанными нравственными обязательствами».

Герой Социалистического Труда, артист Сергей Владимирович Образцов —

«Видите, какая сирень?» Ее вывел знаменитый садовод Колесников. Вот он. Со своими друзьями. Ребята продолжают его поэтическую профессию. А это — колесниковская сирень в самом центре Москвы, на площади Свердлова. Это в ней запел однажды соловей!

Тюльпаны в садах и парках Москвы. Их создали ученые — садоводы. Их создали поэты. Зачем? Какая практическая польза от цветов! Никакой, кроме красоты.

Но красота — это полезно. Это очень полезно! Без красоты не может жить человек. Разве что нищий духом.

Красоту и удивительность природы человек превращает в красоту и удивительность искусства, красоту жизни. Украинская печь. Ее разрисовала простая крестьянка. Разве эти прекрасные цветы могли бы родиться, если бы не полюбил, не удивился человек цветам, что растут в лесу, в поле, в саду?

Поле маков. И маки на девичьей юбке. А вот цветы Коровина, Кончаловского, Ренуара, Гогена, Сарьяна.

Смотрите: пень. Обыкновенный пень. Вглядитесь. Оказывается, он похож на старика. Вот и произошло то, что называется творчеством. Произведение природы превратилось для вас в произведение искусства.

Скульптор Коненков увидел в коряге лебедя, и коряга стала живой. Китайский народный скульптор превратил корень в быка. Русский крестьянин сделал из двух шишек лесовиков, а болгарские девочки из початков кукурузы мастерят кукол. Это — тоже искусство, только здесь — его колыбель, его зачатки. А вершины — в произведениях великих мастеров.

Ребята сидят на косогоре и смотрят на дальний лес. За плечами мешки. В мешках соль, спички, крупа, консервы и хлеб. На два дня. Очень хочется узнать, что там, за дальним лесом. Говорят, теплый ключ бьет, а под речным обрывом — аммониты. Они мечтатели, эти ребята. Мечтатели и поэты. Значит, поход будет длиться не два дня, а двадцать лет! Ведь это они — то самое поколение, которое войдет в коммунизм».

Художник Борис Михайлович Неменский—

«Человеку, никогда не задумывавшемуся над силой искусства, возможно, странным покажется утверждение Веркора, что «Кандид» Вольтера заставил французов задуматься сильнее, чем все ученые труды философов-энциклопедистов.

Но если глубже вникнуть в то, как пользовались искусством в общественной борьбе все классы для утверждения своей идеологии, морали и для повержения идеологии и морали противника, то вырисовывается ни с чем не сравнимая сила искусства.

Задумайтесь над тем, какую роль сыграло искусство в подготовке масс к Великой Октябрьской революции. Мы не случайно не можем представить борьбы за свободу народа без «Марсельезы», «Интернационала» и других революционных песен, так сплачивающих людей; без книг и картин, которые раскрыли русскому обществу гнилость режима, его отвратительную античеловеческую сущность. Подумайте, как раскрывали народу сущность событий такие произведения, как «Ревизор», «Мертвые души» Гоголя, «Мать» Горького и его же «Буревестник», «Бурлаки» и «Отказ от исповеди» Репина и многие, многие другие произведения искусства. Все великие социальные бои не обходились без оружия искусства. И не могли обходиться! Так зачем же нам отказываться от него в нашей борьбе?..

...Горький говорил, что эстетика — это этика будущего. Искусство это не умозрительное любование — это активная боевая любовь ко всему прекрасному и ненависть к уродливому. И чем выше развито в человеке чувство прекрасного, тем увереннее и целеустремленнее будет оно выражаться в его жизни и действиях».

Вопросам эстетического воспитания в нашей стране не просто придается первостепенное значение. Эстетическое воспитание стало у нас поистине делом государственным. Недаром на XXVI съезде КПСС в программном докладе Л. И. Брежнева весомо и сильно прозвучало слово красота: «Не надо объяснять, как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»[1].

Слова «красота», «прекрасное» звучат в самых ответственных выступлениях и документах нашей партии. И это потому, что Партия и Государство видят в красоте, в прекрасном великую общественнопреобразующую силу. Учить чувствовать красоту, воспитать в человеке — и в первую очередь в молодом человеке — потребность в прекрасном в самых разных его проявлениях — в искусстве, в жизни, в человеческих поступках и в человеческих душах — это значит выполнить одну из решающих задач коммунистического строительства.

---

[1] Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., 1981, с. 85.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3
ГЛАВА I. Предмет эстетики 5
ГЛАВА II. Категории эстетики 19
ГЛАВА III. Искусство и жизнь 54
ГЛАВА IV. Искусство как человековедение 83
ГЛАВА V. Народность, классовость, партийность искусства . . . 111
ГЛАВА VI. Виды искусства 124
ГЛАВА VII. Образный язык искусства. Метафора и метонимия . . 156
Заключение 183

Евгений Александрович Маймин

ЭСТЕТИКА — НАУКА О ПРЕКРАСНОМ

Редактор **В. М. Гуминский**
Оформление художника **В. М. Ильина**
Художественный редактор **К. К. Федоров**
Технический редактор **И. В. Квасницкая**
Корректор **Г. М. Махова**

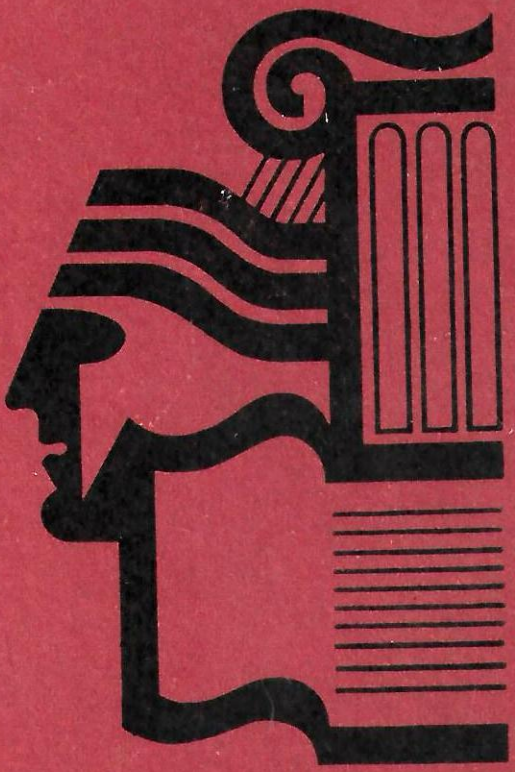
ИБ № 6749

Сдано в набор 22.04.81. Подписано в печать 05.12.81. А-12246. 60×90 1/16. Бумага тип. № 3. Гарнит. литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 12. Усл. кр.-отт. 12. Уч.-изд. л. 12,85 Тираж 200 000 экз. Заказ 4045. Цена 65 коп. — в переплете № 7, 50 коп. — в переплете № 5.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли Ивановского облисполкома, 153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

7
М-14

Е. А. МАЙМИН

эстетика — наука о прекрасном