

*Г. ГАЧЕВ*

*ЖИЗНЬ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
СОЗНАНИЯ*

*Г. Д. ГАЧЕВ*

*ЖИЗНЬ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
СОЗНАНИЯ*

*Черки по истории образа*

*Часть I*

*ИЗДАТЕЛЬСТВО*

*«ИСКУССТВО»*

*МОСКВА 1972*

*Гачев  
Георгий  
Дмитриевич*

**ЖИЗНЬ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
СОЗНАНИЯ**

*Очерки по истории образа*

Часть I

Редактор Ю. Кашкаров. Художник В. Лазурский. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор Н. Новожилова. Корректор Н. Антокольская

А10722. Сдано в набор 26/X-1970 г. Подп. в печ. 14/VIII-1972 г. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 11,125. Тираж 10 000 экз. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 17218. Заказ № 8271. Цена 92 коп.

Типография № 5. Москва, Мало-Московская, 21.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Единство логического и исторического — принцип марксистско-ленинской методологии. Согласно ему, истинная история и теория явления совпадают. Соответственно здесь делается опыт как бы историко-теории, или теоретической истории, образа.

Под образом мы понимаем художественную целостность, будь то метафора или эпопея «Война и мир». Соотношение в нем разных сторон — чувственного и рационального, познавательного и деятельно-творческого — чутко отражает и непосредственно связано с типом отношений между личностью и обществом в каждую эпоху.

Предпосылки образа складываются задолго до возникновения собственно художественного образа, так же как эстетический момент рождается в труде человека до искусства. Когда возникнут искусство и художественная словесность, они засветятся собственно художественным светом. Ведь не случайно почти все памятники доисторической культуры воспринимаются современным человеком прежде всего эстетически. Наука, логическая мысль не может принять в себя «фантазмагории» и «ислспые» вымыслы древнего человека, а искусство дружелюбно принимает в себя и мифы, и сказки, и нелепые гипотезы о мироздании, вроде происхождения мира из яйца или происхождения Млечного Пути из молока, брызнувшего из сосцов античной богини. Подобно этому и одежды и орудия древнего человека не по случайности хранятся современным человечеством в художественных музеях. В этих фактах сегодняшнего



быта и обихода таится глубокая научно-теоретическая истина о том, что самые первые проявления труда и сознания человека имеют *прямое отношение к эстетической проблеме*. Древнейшие акты труда и сознания и в самом деле одновременно явились эстетическим освоением мира. В этом смысле образ так же древен, как труд, как сознание. В основе образа лежит связь, сравнение \*. Но что с чем связывается, сравнивается? Красный цвет звезды или планеты говорил древнему человеку о крови, предвещал смуту в человеческом общежитии; уста красавицы восточный поэт сравнивал с кораллами. Все это — образные микроорганизмы, и все они образуются связью, перекидываемой от природы к обществу и наоборот.

Но эта связь совсем не есть монополия искусства и образа. Ведь противоречие между обществом и природой лежит в основе всей человеческой истории, а труд, производство возникают как посредник, «обмен веществ» между ними. Всякое произведение труда и сознания есть образ этой связи. Камень, брошенный древним человеком в зверя, — уже не явление природы: это воплощенный в природном материале акт его мысли и воли, плана, возникшего перед этим в его сознании; и сущность этого брошенного камня уже заключается не в его природных свойствах: тяжести, объеме, форме, — а в его общественной функции, назначении как метательного орудия, т. е. как воплощения этого плана. Точнее — его объективные природные свойства только тогда всплывают для сознания и лишь в том качестве, которое необходимо для общественно-человеческого действия. В этом смысле структура общества является в каждый данный момент ключом для системы понимания природы, для каждого продукта человеческой деятельности, в том числе и для структуры образа.

Художественная связь вещей и идей отличается своим прямым, непосредственным характером. Она есть сравнение, ассоциация — т. е. свободное, не требующее доказательств и в этом смысле безусловное, «аксиоматическое», сразу осуществляемое сближение двух предметов, явлений общества и природы.

---

\* См. об этом подробнее: П. В. Палиевский, Внутренняя структура образа. — В кн. «Теория литературы», М., 1962, стр. 72—114.

Но такое прямое сопоставление осуществляется тем более привычно, чем менее отделены друг от друга природа и общество. Сейчас, когда они отделены друг от друга всей бесконечно богатой и сложной суммой произведений человеческих рук и разума, это прямое сопоставление требует напряжения, гигантских усилий: гениальности и фантазии.

Для древнего же человечества, которое только выходило из полуживотного природного состояния, не было ничего проще и естественнее такого прямого сопоставления: видеть в природных вещах и явлениях душу и волю, а в человеческих делах — вмешательство сил природы. Для современного человека, который общается с людьми, пищей, природой не прямо, а через бесконечно сложную цепь опосредствований — начиная от асфальта, который отделяет его от «матери сырой земли», до денег, которые ему нужны для приобретения пищи или поездки «на лоно природы», до эстетически сформированного желания созерцательного общения с природой и т. д., — для современного человека нет ничего более обычного, чем последовательная силлогическая цепь умозаключений.

Для древнего человека не было ничего более привычного, чем прямое принятие «на веру» того или иного сообщения (в этом — основа религиозности древнего сознания), не выдвигая предварительных условий: доказательности и т. д., — и не было ничего более непонятого и трудного, чем последовательность мысли и доказательств. Последние лишь вырабатываются по мере развития труда, производства — этого посредника, у которого люди находят объективную точку опоры для размышления в обе стороны: для научного взгляда на природу и для самосознания, для понимания общества.

Итак, образная форма сознания древнее логической, и если ныне образ вынужден постоянно оправдываться перед логической мыслью, то еще во времена Анаксагора и Сократа опирающаяся на становящуюся личностью логическая мысль вынуждена была оправдываться перед религиозно-мифологическим сознанием общественного коллектива — античного полиса.

Вот почему древнейшая история сознания есть история образного мышления, и там сокрыты многочисленные тайны образа, которые потом затемняются бесконечно сложными напластованиями.

Мы у начала выделения людей из природы. До этого лежит их тождество, и тогда нет еще ни противоречия между ними, ни движения, ни обмена. Когда человек — лишь биологическое существо, даже отражение дерева в сетчатке его глаза не есть отражение природы в другом и не есть прибавление к ее бытию. Иное дело, когда глаз человека сформирован обществом, когда в нем светятся порожденные общественными потребностями пытливость, интерес и воля, — отражение дерева уже означает представление о нем, есть уже задвигавшийся организм, который непрерывно обращается то на природу, то на потребности человеческого труда и последними определяется.

Древний человек не привык сохранять что-либо в памяти (память — не как накопленный опыт рефлексов, как память не тела, а ума и сердца — явление общественно-историческое), планировать намеренно: он действует по непосредственному импульсу — и в момент соприкосновения с вещью возникает и образ вещи и действие как плоть мысли, представление о вещи.

Но уже это состояние человека и та ступень его развития, где нас встречает диффузный комплекс: предмет — мысль — действие, — бесконечно важен для возникновения искусства и художественного образа. Ведь уже в этом состоянии, в этот момент человек оказывается в сфере свободы: он возвышается над природой тем, что действует с ней по мысли и плану (а мысль и план вырабатывают в нем его общественные навыки, и именно они-то высвобождают его из-под власти природы). С другой стороны, он не связан этой мыслью и планом заранее, как предварительным намерением и целью, — они возникают лишь в ходе взаимодействия с природой, а затем исчезают.

Далее, здесь мысль не беспредметна, а в материальной плоти, сразу реализуется в действии. А сами предмет и мысль не неподвижны, а суть процесс, действие.

Но ведь и художественное произведение существует не как художественная мысль, а как одновременно ее плоть — произведение, вещь; а произведение (статуя, роман) — не как окаменевший предмет, а как акт, действие: процесс создания (автором) и воссоздания в момент его восприятия (читателем или зрителем). Вот почему бесплоден спор: что есть искусство? — художественное мышление, познание, отражение или деятель-

ность, производство? Вся суть искусства в том, что оно одновременно охватывает в себе обе эти основные формы человеческого бытия. Но, разумеется, на разных этапах развития искусства и в разных его видах и жанрах на первый план выступает то его деятельная, воспитательно-преобразующая, то его познавательно-рефлектирующая сторона.

Учитывая, что художественный образ есть всегда комплекс: мысль — предмет — действие, — мы можем рассмотреть становление этих моментов по отдельности:

1. Возникновение образа как формы, структуры сознания.

2. Возникновение предметной формы поэтического образа: от действия к слову.

## I

### ДОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ. ОТНОШЕНИЯ ЛЮДЕЙ В ОБЩЕСТВЕ И СТРУКТУРА ОБРАЗА

Нас здесь, следовательно, интересует возникновение и развитие, так сказать, внутреннего механизма образа: *что* и *как* вступает во взаимоотношение. Как эти *что* и *как* определяются данной структурой человеческого общества, прекрасно показано применительно к древнейшему периоду в работах проф. А. Ф. Лосева об античной мифологии.

«Человеку, жившему в условиях первобытнообщинного строя, — пишет А. Ф. Лосев, — были понятными и наиболее близкими только общинно-родовые отношения. На основании этой понятной ему действительности он и рассуждал о природе, обществе и обо всем мире. Наиболее убедительным для него объяснением природы было объяснение с помощью родственных отношений\*.

---

\* Эта стадия наличествует и в индивидуальном развитии: ребенок на первых порах пытается осмыслить отношения окружающих вещей с помощью ближайшей ему градации отношений: вещи являются друг по отношению к другу папой, мамой, дочкой и т. д.

Вот почему небо, воздух, земля, море, подземный мир — вся природа представлялась ему не чем иным, как одной огромной родовой общиной, населенной существами человеческого типа, находящимися в тех или иных родственных отношениях и воспроизводящими собой первобытный коллективизм первой в истории общественно-экономической формации. А это и есть не что иное, как мифология, зародившаяся и процветавшая именно на ранних ступенях первобытнообщинного строя» (34,7) \*.

Итак, в древнем сознании происходило мысленное перенесение общественных отношений на природу, перенесение общественного «я» на мир, на «не я».

## 1

### Фетишизм

Но для взаимоотношения необходима самостоятельность сторон. На первых же порах человеческого общежития мы сталкиваемся с биосоциальной нерасчлененностью.

Первая ступень выделения человека из животного состояния — это собирательно-охотничий образ жизни. Как и животное, человек здесь еще ничего не производит, а пользуется готовыми продуктами природы. Но он уже делает запасы, т. е. действует не под влиянием непосредственно *сейчас* толкающей потребности голода и т. д., а выходит из-под власти мгновения. Вместо инстинктивно-моторных реакций начинается деятельность сознания. Она ограничивается вначале лишь сферой чувственных восприятий, имеет дело с внешним обликом вещей, не подозревая о возможности его несовпадения с внутренней их сущностью. Простая фиксация единичных предметов физического мира — таковы первые акты пробуждающегося человеческого сознания: оно безостановочно выделяет *эту* сосну, *этот* источник, *этот* камень, *этот* гром и т. д. Но это совсем не есть восприятие вещей каковы они есть. Обращая внимание на камень, сосну, воду, первобытный человек видит сов-

---

\* Здесь и далее первая цифра в скобках означает порядковый номер, под которым стоит цитируемая книга в списке литературы, а вторая — страницу, откуда взята приводимая цитата.

сем не объективные качества этих вещей, а их полезное или враждебное действие по отношению к себе, когда он соприкасается \* с ними.

Вещи предстают, таким образом, не сами по себе, а как силы, скрытые возможности воздействия на человека. Поэтому они не имеют своей определенности и превращаются в фетиши, т. е. вещи — носители таинственных сил. «Общеизвестен дуб в Лондоне,— пишет А. Ф. Лосев,— посвященный Зевсу и представляющий собой один из наиболее древних и авторитетных оракулов. Верующие получали предсказания от шелеста листьев этого дуба или от журчания воды, протекавшей около него, или по воркованию голубей в его листве. С полной достоверностью можно утверждать, что первоначально это был не дуб Зевса, но сам Зевс в виде дуба» (34, 41). Таким образом, суть *этого* дуба в том, что он есть Зевс — т. е. бог, а бог выступает как воплощение совокупной силы данного общественного коллектива. Эта сила совсем не есть свойство этой вещи, но общественно-человеческое отношение к ней. А поскольку силы и являются сущностями этих вещей, следовательно, и природные вещи осознаются сквозь призму общества. Но отношения людей к вещам на первых порах общежития носят сугубо потребительский характер поглощения, уничтожения. Следовательно, бытию единичности сразу противопоставляется ее всеобщая сущность — в небытии. И в этом сказывается великая истина общественного отношения к природе: отрицание ее независимого существования.

---

\* Тип сознания и слепка с вещей, складывающийся в раннепотребительскую эпоху, характеризуется, следовательно, вниманием только к *физическим, материальным* вещам, которые воспринимаются только *чувственно* (зрение, слух, осязание, вкус, равновесие) и причем с преобладанием не теоретических чувств (как зрение и слух, которые станут основными для искусства), а практически потребительских чувств осязания, обоняния, вкуса.

Ребенок все хочет на зуб и руками потрогать. Он не верит не только ушам, но даже и глазам своим, а лишь рукам и зубам. Таким образом, сами зрительные и слуховые восприятия, которые мы привыкли оценивать как низшие по сравнению с мыслительными представлениями и проч., оказываются сравнительно людским явлением. И первые искусства связаны с пластическим формированием материала (осязание): архитектура, скульптура или танец (ритм — равновесие), — отчего «пластика», и «осязательность», и «зримость» воспринимаются затем как всеобщие эстетические категории.

Таким образом, фетиш — это единичный предмет, выступающий носителем силы жизни и смерти вообще, т. е. это единичное, прямо намекающее на стоящий за ним всеобщий смысл. Но ведь в этом — типичное для образа отношение единичного и всеобщего, ведущее далее к аллегории и другим видам образа.

Итак, уже фетиш — это типичный образ: ибо он есть и не есть это дерево, камень. Фетиш есть особый организм, состоящий из единичного материального предмета и таящегося за ним всеобщего смысла — духовного, общественного содержания. Он есть поэтому не статичный предмет, а магическое действие: он живет благодаря процессу поклонения ему.

В образе-фетише мы уже видим определенное соотношение природно-чувственной и общественно-духовной сторон. Берется готовый, созданный природой предмет — следовательно, сама по себе материальная плоть образа совершенно случайна. Но в том-то и дело, что она в фетише живет не сама по себе, а благодаря приданному ей со стороны, из общественного сознания, всеобщему содержанию. Форма и содержание здесь хотя и связаны, но не взаимопроникают, а остаются еще внешними и безразличными друг к другу.

• Чем же вызвано в фетише такое абстрактное и безразличное соотношение единичного и всеобщего, чувственного и духовного, формы и содержания? Не чем иным, как структурой первобытного общественного коллектива, являвшегося субъектом всякого действия и сознания. Поскольку нет еще никакого разделения труда и, следовательно, каждый индивид выполняет весь комплекс несложных трудовых операций собирательства готовых продуктов природы и продолжения рода — люди взаимодействуют не как организм, а как механический конгломерат.

Отношение отдельных индивидов к целому было тогда не отношением самостоятельных и обладающих особым содержанием личностей, а отношением одинаковых, взаимозаменяемых особей одного вида, по кровнородственным связям объединенных в целое. Целое стало сущностью этих единичных особей — однако они еще не имеют пока никакого своего содержания, а являются пустой формой, в которой прямо, сразу и целиком проявляется общественное содержание. Это стихийно *нерасчлененный коллективизм* ближайших род-

ственников. Вот как характеризует его исследователь античной мифологии проф. А. Ф. Лосев: «Не отчленяя себя от своего коллектива, первобытный индивидуум мыслил и самого себя, и всякий вообще индивидуум в состоянии быть носителем любых качеств и свойств любых других индивидуумов и даже всего коллектива» (34, 13).

Эта взаимоподменяемость, недифференцированность людей внутри первобытного коллектива порождала в осознании ими вещей окружающего мира их малую различимость друг от друга и взаимоподменяемость. Отсюда — невероятные с точки зрения позднейшей логики сопоставления, приписывание вещам функций, совсем не вытекающих из их природы. И как потом ни тщились философы и исследователи найти разумно аллегорическую основу этих фетишистских представлений — ничего не выходило, кроме произвольных гипотез. «Зевс оказывается, — пишет А. Ф. Лосев, — и небом, и землей, и воздухом, и морем, и подземным миром, и быком, и волком, и бараном, и орлом, и человеком, а иной раз просто жуком или каким-нибудь геометрическим телом. Аполлон тоже и свет, и тьма, и жизнь, и смерть, и небо, и земля, и баран, и волк, и мышь и еще сотни всяких предметов и явлений. Здесь господствует принцип «все есть все» или «все во всем» (34, 13). «Получается, что ни в какой вещи человек не находит ничего устойчивого, ничего твердо определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления» (34, 12—13).

Для теории образа здесь всплыл момент исключительной важности. Ведь художественная деятельность есть непрерывное оборачивание вещей друг к другу неожиданными сторонами. Вот реально-общественная основа непрерывной работы фантазии, лишаящей вещи и явления их устойчивости, раз закрепленного места, снимающей с них приросшие к ним покровы. Вот где основа для непрерывной работы сравнения и сопоставления. Она — в глубоко коренящейся общности и сходстве всех людей. И признание художественной деятельности в том и заключается, чтобы через все порожденные историей и цивилизацией различия и опосредования



продемонстрировать людям их всеобщее братство, единство, родственность друг другу, заставить их страдать и радоваться не за своего ближнего, но за дальнего, который тоже есть ты сам. Искусство дает им зеркало, где они видят себя в другом и другого в себе. Итак, сравнение пропитывает *пафос общности*. Уже в этой точке коренится вся та «странная» логика образа, которая никак не укладывается в силлогические формы. Здесь часть может представлять за целое (метонимия), второстепенное вдруг выпячивается на передний план, становится главнее главного, т. е. приводит к деформации, искажению «реальных» пропорций вещей.

Благодаря аморфности индивида внутри первобытного коллектива творения древнего сознания поражают свободной текучестью фантазии, причудливыми, гигантски уродливыми образованиями и такими «смелыми» ассоциациями, соединением ничтожного и великого, которые и не снились каким-нибудь архидерзким поэтическим бунтарям XX в. Правда, для создания свободных ассоциаций древнему человеку не нужно было никакой смелости и усилий.

И странная перекличка: и человек-полуживотное и человек нового времени (типа Фауста или Андрея Болконского) с его бесконечно богатым внутренним миром ощущают себя всем, микрокосмом равным макрокосму. Но у древнего человека это ощущение проистекало из невыявленности и бедности и того и другого.

Итак, бесконечная фантастика и «искаженные», «нелепые» представления мира как исполненного чудесных превращений одушевления явились первым и великим шагом именно духовного освоения мира, познания его в его истине. Это великий прогресс по сравнению с рефлекторно-моторной, чисто инстинктивной ориентацией животного в окружающей среде. Началась работа мыслительного расчленения предметов.

Сказки, чудесные мифы, легенды остаются непреходящими и неповторимыми памятниками той стадии, когда человеческое сознание чувствовало себя в таком текучем взаимопроникновении, радостном единстве с природой — и легко, не мудря, не мучаясь и не рефлектируя, покоряло мир своей проснувшейся духовности, которая на первых порах не могла быть еще определенной и ограниченной, а как бы играла, наслаждалась своей чистотой (безотносительной к истине предметов).

властью над ними, не отягощая себя рефлексиями на счет соответствия своих представлений реальным вещам.

Повторяю, как ни примитивна эта ступень, в ней есть великое и возвышенное, чего лишилось последующее развитие более рационального сознания и в силу чего рациональное сознание не могло, как ни пытались, отменить и подменить собой эту свободную деятельность фантазии. А именно: человеческая потребность в непосредственном, осуществляющемся сразу (при его жизни, а не в историческом процессе человечества) господстве над природой и миром продолжала удовлетворять себя плодами свободной текучей фантазии — сказками, легендами, чудесами и т. д.

Эта магическая связь «я» с миром, их пропитывание, непосредственное наложение себя на мир — есть выражение мечты и великой цели человека как *осуществляющейся сейчас* или уже осуществленной (а не обескураживающее личное перенесение ее в будущее).

Для образа, коренящегося в этой стадии, характерно неразличение общества от природы, социальных и естественных явлений. Вот почему образ типа фетиша еще не является «мостом» между обществом и природой, отвлеченным и чувственным, рациональным и эмоциональным, так как эти сферы еще не дифференцировались.

Итак, в фетише и связанных с ним первичных актах сознания, в частности в универсальном оборотничестве\*, перед нами предстал низший этаж сущности образа, его наиболее всеобщая и потому еще бессодержательная структура. Теперь начнем восхождение от этого абстрактного основания пирамиды ко все более богатым и содержательным конкретным структурам. Как мы это выявили уже при анализе фетиша, тип образа будет каждый раз выводиться из типа отношений индивида и целого *внутри* данного общественного организма. Тем самым история образа — как формы — будет рассматриваться параллельно эволюции художественного содержания, ибо отношения общества и личности представляют собой специфическую для искусства проблему человеческого бытия.

---

\* Эта стадия образа была очень продуктивна в литературе Китая и Индии вплоть до XVII в. (ср. новеллы Пу Сун-лина о монахах-оборотнях).

Минуя переходные ступени (в частности, поклонение фетишу уже не как готовому предмету, а как созданному: так, Аполлону поклонялись, ставя колонну, т. е. где уже более конкретно связаны форма и содержание и сама чувственная сторона образа вторична — производна), обращаемся к переходу от собирательства к производству.

## 2

### *Анимизм*

Переход от собирательства готовых продуктов природы к производству новых вещей есть величайший всемирно-исторический перелом, рядом с которым незаметной подробностью кажется даже переход, например, от феодального общества к капиталистическому. Ибо лишь с этого момента человечество начинает становиться самим собой и от полустадного бытия переходит к жизни в общественном коллективе. Лишь производство есть собственно труд, хотя для собирания ягод или убиения мамонта требуется не меньшая затрата энергии, чем для изготовления топора.

Переход к производству чреват великими последствиями для человеческого сознания. Оно, собственно, только теперь по-настоящему и возникает, ибо до сих пор — и на стадии фетишистского сознания — оно было слито с пассивными ощущениями, инстинктивными рефлексам, реакциями на моментальные раздражения извне (угроза зверя) или изнутри (позыв голода).

Какая же структура представления начинает складываться на этой ступени?

Когда человек уже может создать вещь — пусть простейший дротик, — он предварительно знает — зачем, т. е. назначение (= идею) вещи, а потом, в соответствии с планом, производит и саму вещь. Здесь, следовательно, вещь приобретает двойное бытие: как физическая и как умопостигаемая. И хотя не вся она создана человеком: он дает лишь форму, а материал (дерево, камень) — природен, однако он уже владеет сущностью вещи. Она воплощается в форме вещи, ибо не дерево плюс камень есть сущность дротика, а форма, приданная и дереву и камню. Она, эта форма, и есть реализация ее назначения, т. е. ее сущности.

«Человек уже постигает,—пишет А. Ф. Лосев,— конструктивно-технический принцип данной вещи или данного явления природы, отделяя тем самым идею вещей от самой вещи, и уже может пользоваться принципом этой вещи или этого явления для того, чтобы сознательно создавать, производить для собственного потребления» (34, 14).

Итак, как только началось производство вещей, началось производство идей. При этом в каждом акте сотворения вещи ее идея, план предшествует ей (дротика, топора в природе нет). В этом и заключаются исторические и гносеологические корни идеализма: человек увидел, что его власть над природой и независимость от нее определяются именно этим слоем духовных представлений, которые он ставит в качестве посредника между собой и внешним миром. На самом же деле этот его идеальный мир есть преломленный в сознании труд, материально-производственная практика.

Уже на этой первой ступени общественного производства выступила всеобщая истина, которая потом так трудно будет усваиваться метафизическим материализмом: сознание, слепок с вещей есть не просто бесплотное удвоение, отражение окружающего мира, а духовное производство, творчество, *прибавление к бытию*.

В самом деле, животное не производит ничего, кроме себя. Таким был во многом и человек на собирательно-охотничьей ступени. Человек начинается тогда, когда он производит, прибавляет к бытию.

Если до сих пор его функция сводилась к уничтожению, т. е. к превращению вещей в небытие, а его созидательные проявления (деторождение) были не специфически общественными актами, а действиями природы через него, т. е. человек выступал пассивным, бессознательным органом природы, целиком зависящим от ее даров, то теперь человек выступает как демиург (эту свою способность он сразу припишет богу, точнее, создаст бога из своей производящей силы), творец природы и мира. Если раньше главным действием человека было неразличение, а неразличение — потопление всех вещей в утробе, то с созданием новых вещей человечество переходит к работе различения окружающих его готовых предметов.

В создании новой вещи впервые был открыт принцип необходимой связи между вещью и представлени-

ем о ней. Ведь в образе-фетише тоже имелось два компонента: единичная вещь и прибавление к ее бытию — смысл, сила, таящаяся в ней. Но эта связь была случайна, сущность прилагалась к вещи внешним образом. Потому не было еще определенности: размыты были и границы вещи и сущности, отчего и возникала множественность значений, оборотничество. Теперь вещь и сущность начинают взаимопроникать друг друга. И в новом типе образа вместо внешней связи абстрактного и чувственного, единичного и всеобщего, формы и содержания начинает устанавливаться их внутреннее единство. Оно бесспорно в вещах, вновь созданных: дом, топор, идол божества и т. д. Здесь пересоздан сам внешний материал, форма в связи с сущностью. Труднее понимается это применительно к уже существующим вещам. Определенность выражается в этом случае не в физическом материале (эта сосна, гора, река и т. д. продолжают существовать сами по себе, нетронутыми), а в мире удвоения: в духовном представлении. Последнее уже есть некая аморфная сила, а определенный комплекс качеств и свойств, связанных с внутренней природой вещи, к которой прилегает это представление. (Сами эти качества суть отстаивающийся итог повторяющихся практических соприкосновений с вещью в процессе жизни и труда.)

Это путь к выработке общих понятий о вещах, отделившихся от единичных *этих* вещей, — путь к понятию сосны вообще, реки вообще и т. д. На первых порах, однако, эти общие понятия живут как особые существа — демоны, духи, гении. У каждого дерева есть *свой* дух (впоследствии это дриады) и у огня — *свой* бог, отличный от бога неба, и т. д. В. И. Ленин писал: «Иdealизм первобытный: общее (понятие, идея) есть *отдельное существо*. Это кажется диким, чудовищно (вернее, ребячески) нелепым... Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, бессознательного человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (in letzter Instanz \* =

\* В конечном счете (нем.).

=бога)» (6, 329—330). Во второй половине приведенного высказывания Ленин анализирует выработку общих понятий у современного человечества, которое уже имеет оружие абстрактной мысли и у которого фантазия возникает как зигзагообразный, усложняющий ход сознания. Напротив, для первобытного сознания образование фантастического образа бога есть кратчайшее и прямейшее движение мысли, без опосредования, сразу связывающее внешнее явление природы с человеком, его жизнью внутри общества. Наделение явлений природы душой и есть прямое перенесение на естественную природу человеческой сущности, которая характеризуется прежде всего сознанием и волей.

«Первобытный человек,— пишет Лосев,— переносит общинно-родовые отношения на всю природу и мир, мыслил эти отношения в уже обобщенном виде. Но род (т. е. и род человеческий.— Г. Г.) еще не мыслится здесь отвлеченно, т. е. дифференцированно логически. Род есть тут пока бесконечное объединение предков и потомков. Перенесенный в таком виде на природу и мир и в то же время играющий роль (но не являющийся еще.— Г. Г.) логического общего понятия, он и является мифологией, т. е. тем или иным богом, демоном или героем, которые являются обобщением определенной области действительности и которым так или иначе подчиняются все частные явления этой области действительности» (34, 10).

Эволюция образов этих демонов, богов может быть прослежена как по степени обобщения, так и по внешнему облику.

Начальная ступень обобщения, типичная для «примитивизма», предстает, например, в римских «богах данного мгновения»: «бог первого крика ребенка» и т. п. «Тут мы имеем концепцию демона,— пишет А. Ф. Лосев,— уже отделившегося от соответствующей вещи (и, значит, это уже не фетишизм), но еще не получившего никакой индивидуализации и оформления. Это демон случайного, крагковременного и даже мимолетного, безличного и безыменного, мгновенно возникающего и тут же исчезающего, демон, возникающий в результате инстинктивных и аффективных реакций примитивного человека на бесконечные случайности окружающей его действительности» (34, 50). Каждое действие, процесс есть также особое божество. Так, исполнение определенной песни есть уже бог. След этого — в

совпадении жанров песен и имен богов: пеан поется Аполлону-Пеану, а дифирамб — Дионису-Дифирамбу. Лосев обращает внимание на то, что в позднейших метафорах, гиперболах и других тропах живет след этого «моментального преанимизма», т. е. когда мост от любого единичного ко всеобщему перекидывается прямо. «У Овидия Лаодамия восклицает: «Клянусь твоим возвращением и твоим телом, моими божествами (pupin)»... У Эсхила: «*Быть счастливым для смертных — это бог и больше, чем бог*». По Еврипиду: «*Познавать друзей — это бог*» (34, 52—53). Таким образом, момент, состояние, протекание, то, что в английском языке выражается временем *continuons*, — сразу останавливается, возводится в ранг общего, сущности, божества. Но эта операция в дальнейшем станет самой обычной в поэзии, литературе, и мы перестанем замечать ее как фундаментальный для искусства ход сознания: останавливание преходящего мига жизни и придание ему характера вечности, абсолютной ценности. Когда писатель представляет нам эпизод из жизни Печорина или гнев Ахилла, он основывается на том, что любое мгновение любой человеческой жизни неподменимо, абсолютно, имеет величайшую ценность, равную ценности всего мироздания. На этом ощущении основываются и все поэтические «вольности»:

Надо мною  
                                небо.  
Синий шелк!  
*Никогда*  
                                не было  
так  
                                хорошо!

Но ведь, рассуждая логически, это утверждение нелепо: свое мгновенное ощущение поэт измеряет масштабом вечности. Он пишет, что никогда не было так хорошо не *ему*, а вообще. А почему он берет на себя смелость отвечать за миллионы лет? То же самое и в любви и смерти. Когда возлюбленный говорит: ты единственная и самая прекрасная на свете; или когда поэт, одушевленный патриотическим чувством, говорит;

В целом мире нет,  
Нет красивее  
Ленинграда моего,—

они утверждают это не оттого, что они перебивали во всех городах мира, видели всех женщин и, сравнивая их друг с другом, пришли к данному выводу. И в то же время они абсолютно правы, ибо как логическое мышление опирается на принцип *относительности* всех вещей, людей, явлений мира, так художественное сознание опирается на принцип их *абсолютной ценности*, ибо качество их неповторимо и не поддается измерению критерием: больше — меньше.

Следующая ступень обобщения предстает в демонах *целостных вещей*, хотя и преходящих: дриады, лары, особый гений, имеющийся, по римскому поверью, у каждого человека и умирающий вместе с ним. Ср. также славянских домовых и т. д. «Каждая женщина, например,— пишет А. Ф. Лосев,—имела свою собственную Юнону, так что сколько было в Риме женщин, столько было и Юнон. Точно так же было бесчисленное количество Венер. И опять-таки, сколько свиданий, сколько вообще любовных дел, столько и Венер. У Катутла (XXXVI, 5 и сл.) Лесбия «одна похитила всех Венер у всех женщин» (34, 59). То же в образе Эрота или Амура: то он выступает в единственном, то во множественном числе.

Далее по степени обобщения вырастают боги *явлений*: огня, сна, мщения и т. д.; затем — боги конкретных явлений человеческой жизни, например ремесел, наук, искусств (Гефест, музы и т. д.); и, наконец, боги гражданского правопорядка, общественного единства (Зевс, Аполлон, Афина). При этом образ каждого бога многостадиялен и хранит в себе предшествующие ступени, являясь воплощением, застывшим процессом восхождения человеческого сознания. «Раньше Афина-Паллада была чем угодно, теперь же она богиня войны, художественно-технической мудрости и крепко организованной патриархальной общины. Теперь она уже не сова и не змея, но и то и другое становится теперь ее атрибутом» (34, 14).

Здесь уже предстает перед нами явление, типичное для всей последующей истории образа, как, впрочем, и всех других форм человеческого бытия и сознания: то, что ранее относилось к содержанию, на следующей ступени переходит в сферу формы. Так, раньше бытие громом и молнией было сущностью образа Зевса. Затем, когда он стал блюстителем героического правопорядка,



гром и молния превращаются в перуны — внешние признаки, *символы* его могущества, сами по себе ничего не значащие и получающие свое содержание уже от другого\*. Перун в руках Зевса — это тип образа, противоположный аллегории. В аллегории движение мысли *начинается* от определенной единичной вещи или события и должно подвести к более общему, но неопределенному смыслу. Здесь же смысл более общего, чем перун, понятия налицо и определен. Это Зевс, весь комплекс связанных с ним представлений. И *от него* уже приобретает жизнь и меньшая вещь — перун.

То же самое превращение мы будем наблюдать впоследствии и с более сложными явлениями: так, художественность в определенных условиях превращается в мастерство, принцип миропонимания — в механический прием и т. д.

Таково внутреннее движение анимистического образа *по степени обобщенности* его внутреннего содержания.

Еще более интересна и плодотворна для понимания древнейших форм образа эволюция внешнего *облика* этих демонов, духов и богов.

Сначала мы видели фетиш — единичную готовую вещь природы. Когда от нее отделяется демон вещи, он вначале бесформен, расплывчат. Эта степень сознания населяет мир фантастическими чудовищами, страшилищами, у которых нет меры ни когда они велики, ни когда они малы. Многие боги индийского пантеона с их безостановочными превращениями, с непомерными действиями (объятия одного из божеств длятся миллионы лет) рождены этой степенью сознания. Эти демоны настолько рыхлы, что не имеют определенного материально-внешнего облика, хотя бы звероподобного. И представление о них так и не становится зрительным. Они — как наваждения в кошмарах.

Позднее образы приобретают определенность, форму. Сначала мы встречаемся со звероподобными божествами: гидры, драконы, грифы, медузы. Кстати, они обрели отрицательное значение страшилищ лишь потом, когда боги и герои поднялись на степень антропо-

---

\* Так и в миропонимании: категории бытия становятся производными от категорий общественного бытия и мир со всеми его природными стихиями и силами предстает как иерархический Олимп с царем Зевсом во главе.

морфизма и в лице Геракла и Ильи Муромца начали расправляться с чудовищами и идолищами. Затем мы встречаемся с полулюдьми-полуживотными типа сирен, кентавров, сфинксов и т. д.; и, наконец, с человекоподобными, антропоморфными богами типа греческих олимпийцев. На первых порах божества (ср. титаны греческой мифологии) отличаются непомерными физическими размерами, силой, природной мощью, в частности, гигантской способностью деторождения, ибо в этом и заключались их основные деяния: в тео- и космогонии. Лишь затем они обретают обозримые физические размеры (таковы боги Олимпа уже у Гомера, почему они и могут участвовать в битвах людей), зато бесконечно возрастает их духовная мощь: ум, всеведение и умение. Если главные божества были вначале женского рода, ибо человеческая (=божественная) активность носила тогда природный характер — деторождения, — то затем на первый план выдвигаются мужские божества, культурные герои, устанавливающие разумный порядок на земле, дающие людям ремесла, нравы, законы и т. д. — т. е. сила этих божеств уже не природная, а социальная: труд и ум. Нетрудно увидеть в этой эволюции образов демонов и богов проекцию пути человеческого общества от природы к цивилизации, от матриархата к патриархату, от кровнородственных полуприродных связей внутри общества к трудовым, производственным.

Итак, если на стадии фетишистского сознания, соответствовавшей стихийно нерасчлененному коллективизму, мир предстал как хаотическое брожение лишенных определенности и различий вещей и явлений, то теперь прогрессирующая индивидуализация божеств, закрепление за ними определенных функций и качеств заставляет предположить процессы дифференциации индивидов внутри общественного коллектива и установления в нем определенной внутренней организации. Упорядочившийся Олимп есть зеркало устаивающегося общества. Производство порождает первичное разделение труда. Теперь уже индивиды начинают выполнять в труде различные функции и обретают особенное, отличное от других содержание: качества, свойства. Их общность уже осуществляется не прямо, по принципу: «один как все», как в примитивном стихийно нерасчлененном коллективе, где все были одинаковы и пото-

му каждый был непосредственно носителем всех (немногих тогда) способностей других людей и коллектива в целом. Их общность уже есть не тождество, а единство, ибо общество уже не конгломерат, а организм. А в организме единство осуществляется не через похожесть всех его частей, а через единую связь и взаимодействие, обмен различных частей, ибо связывается лишь различное. Сердце или печень — каждое выражает весь организм животного существа не в том смысле, что в печени прямо присутствуют и свойства руки, и мозга, и позвоночника, а во всеобщем характере связей: сердце является именно таким, какое оно есть, и может осуществлять свою узкую функцию именно потому, что все остальные его потребности — в кислороде, пище и т. д. — четко обслуживаются другими членами. Эта связь и есть суть, общее. Значит, сущность, целое мы можем узнать в любом его члене, изучив в нем не то, что у него похожего с другими, а в чем его отличие, особая функция.

Этот новый принцип соотношения общего и особенного, индивида и целого в структуре общества и образа необычайно важен, так как вся будущая проблема типизации и индивидуализации коренится в этой точке. Чтобы передать общую сущность данного состояния мира, писатель должен как можно более конкретно воспроизвести индивидуальные ситуации и характеры. Теперь индивид стал своеобразен, и именно в этой своей *особенности* он стал выразителем *всего* богатства общественных отношений, в качественно более высокой степени представителем всеобщего, чем аморфный индивид в стихийно нерасчлененном коллективе.

Однако здесь мы забежали далеко вперед. Организм такого типа, где все бы определялось лишь общественными, производственными причинами, есть лишь тенденция человеческого общежития. Окончательно он установиться не может хотя бы потому, что человек не только социальное, но и природное тело. Однако тенденция к складыванию именно такого социального организма зародилась уже при переходе от собирательства к производству.

Отношения индивида и целого внутри общества, а следовательно, и структура образа в дальнейшем будут определяться тем, насколько далеко отошло человечество от природы к чисто социальному общежитию.

## II

### ОТ СИНКРЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА К СЛОВЕСНОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ

До сих пор мы рассматривали структуру образа как гносеологической формы, совершенно отвлекаясь от его практической жизни, от места и функции в жизни первобытного общества.

На самом же деле мы имеем не фетишистские и не анимистические представления, а цельные предметы, произведения и действия: статуи идолов, поклонение священным предметам, религиозные обряды, песни, мифы и т. д.

Анализируя отличие образов-фетишей от образов-демонов, мы видим в них осуществление двух противоположных исходных точек сознания и противоположных форм: в случае с фетишем оно исходит от внешнего, природного, физически-материального чувственного, и ток сознания начинается как отражение наличного; в случае с духом и богом сознание исходит из внутреннего, социального, духовного, а ток сознания начинается как деятельность, творчество, созидание.

Эти противоположные моменты, однако, существуют отдельно лишь в абстракции. В действительности они живут в постоянном взаимопроникновении — и реальной плотью их единства является *миф*.

В самом деле: *миф* представляет собой не характеристику бога, историю его деяний, т. е. дает нам не цельный образ Аполлона, например, а единичный эпизод, связанный с тем или иным материальным предметом — например, кипарисом. В мифе сливаются и образ бога-демона и объяснение фетиша. Мифы и рассказы-вались чаще всего для объяснения тех или иных обрядов, обычаев, поклонения священным предметам. Более того, рассказывание мифа было не познавательнотеоретическим или развлекательным актом, каким мы воспринимаем его сейчас, когда живая жизнь мифа уже прекратилась, — нет, рассказывание мифа было самим этим магическим священнодействием, обрядом, ритуалом. И вот если взять наш образ в этой его действ-

ной жизни, в нем раскроются совершенно иные стороны, не видные лишь при гносеологическом к нему подходе.

## 1

### *Труд словом и образное мышление в слове. Категории. От стиля — к методу*

В одной из карельских эпических песен, отражающих весьма древнюю ступень развития общества и человеческого сознания, рассказывается о том, как древний предок карелов, вековечный заклинатель

Верный старый Вяйнямёйни  
Делал пеннем лодку,  
Постукивая на скале;  
Не хватило трех словечек,  
Чтоб сделать края лодки,  
Он пошел за словами... (29, 83)

Слов не хватило, как досок, как строительного материала. А делал он лодку пеннем, как топором. Слово, которое мы привыкли понимать как нечто идеальное, здесь воспринимается как предметная вещь. А песня равна орудию производства, и не метафорически, а буквально. Таков (примерно) исходный пункт словесного творчества, подлежащий нашему рассмотрению. Его конечный, современный момент мы застаем, например, в стихах Маяковского, который тоже пишет о предметной силе слов:

Слово —  
полководец  
человечьей силы.

...Я знаю силу слов, я знаю слов набат.  
Они не те, которым рукоплещут ложи,  
От слов таких срываются гроба  
шагать четверкою своих дубовых ножек.

И на древнейшей ступени словесного творчества и в советской литературе словесная деятельность мыслится как имеющая непосредственное практическое значение. Но если в древности понимание этого буквально, то у Маяковского подобное единство духовной и материальной практики воспринимается метафорически. Выражение типа «делал пеннем лодку» будет звучать у него лишь в комическом аспекте:

А праздных ораторов —  
На мельницу!  
К мукомолам.  
Водой речей вертеть жернова.

Карельский певец говорит в этом случае совершенно серьезно и спокойно, как о само собой разумеющемся деле. Ему совсем не нужны два слова: «водой речей вертеть жернова». Ему достаточно второго: речами (песнями, словами) вертеть жернова. Для Маяковского же — принципиально невозможно выражение типа: «делал пением лодку», высказанное с наивным, доверчиво серьезным отношением к реальности сказанного.

И здесь возникают по меньшей мере два вопроса. Во-первых: в силу какой необходимости произошло расщепление первоначального тождества духовной и практической деятельности, вследствие чего родилось «метафорическое» мышление? И, во-вторых, почему же при ясном понимании нереальности, «нарочитости» выражения: «водой речей вертеть жернова» — человечество в разумном и ученом XX в. все-таки испытывает потребность в деятельности, создающей такого рода «бесмысленные» выражения, смехотворно наивные, верить которым пристало разве что детям, да и то во время игры, «понарошку»?

Литературное творчество есть особый вид общественного труда. Строительным материалом литературного произведения выступает слово, т. е. *собственная форма сознания*. Перед нами сразу противоречие: в словесном творчестве труд, который совершается человеком, исходя из плана — акта сознания, который и есть предметная деятельность сознания, — орудует опять-таки с сознанием (словом). Уже в этой точке коренится специфическое для литературы противоречие: есть ли она художественная деятельность, как другие искусства, или познание, мышление, как наука.

Нет ли здесь мошенничества, как в «Новом платье короля» Андерсена? Ведь деятельность вроде беспредметна. Другое дело когда труд (сознание) орудует с природным материалом — в итоге возникает осязаемый предмет, вещь: дом, костер и т. д. Таким образом, исследователь литературы сразу сталкивается с философскими вопросами: «В начале бе Слово и Слово бе бог», или «в деянии начало бытия»? И хочешь не хо-

честь, минуя их, нельзя сколько-нибудь уверенно нащупать исходную точку, опору для собственно литературоведческого анализа.

Противоречие между обществом и природой постепенно, в ходе усложнения жизни приобретает форму противоречия между духом и материей, сознанием и бытием.

Поскольку труд человека есть сознательное деяние, на поверхности носителем социального начала все более упорно выступает дух, сознание.

Если логика Маркса вскрыла гносеологические корни того факта, что общественный труд необходимо представлялся людям в качестве высшего духовного начала, то фольклор дает нам возможность реконструировать пути человека от животного состояния к социальному и позволяет нам воочию увидеть, как рождалось мистифицированное осознание человеком совокупной общественной силы как таинственного духовного начала\*.

Первоначально труд возникает как непосредственное продолжение природной жизнедеятельности, а общество и общественные связи — как прямое продолжение природы и природных связей.

Естественно поэтому, что именно женщина-мать выступает первоначально как воплощение общественной связи: ведь связь эта кровнородственная, природная — матриархальный род (ср. в животном мире «общество» пчел с маткой во главе).

Фольклор на своих древнейших стадиях хранит образ матери-прародительницы: ср. Сатана или Шатана в нартском эпосе народов Кавказа, ср. также мистический культ Кибелы у народов Передней Азии, образ Геи-Земли в космогонии Гесиода\*\*. Эрос, любовь, порождение человеческого рода, выступает, таким образом, как первая, полуприродная форма человеческой жизнедеятельности, перерастающей в труд (ср. отра-

---

\* Характеристика древнейших стадий человеческого общества, как они отражены в фольклоре, основывается здесь на исследованиях Е. М. Мелетинского (см. 37 и 38).

\*\* Ср. также выражения: «мать сыра земля», «родина мать». Не случайно и в начале новых циклов общественного эстетического развития мы встречаем образ матери: богородица в христианстве, образ мадонны в живописи Ренессанса, образ матери у Брехта, Чапека.

жение этого в теории Эроса у Платона). В китайской космогонии два первоначала: женское и мужское — инь и янь (женское начало — луна, мужское — солнце. Соотношение переосмыслено здесь уже в духе патриархата).

В индийской религии и фольклоре обожествляется плодотворяющая мощь богов — тысячи лет длящиеся объятия Индиры; реки и горы возникают из естественных отпавлений богов.

В иллюзорной форме здесь выражен философский момент принципиальной важности: примат материи над духом, предметный, материальный характер практики человека в ее первичном виде.

Здесь еще нет грани между материализмом метафизическим и материализмом диалектическим. Антропологические школы в литературоведении, фольклористике и этнографии (Тэйлор, Фрэзер) строят свои концепции именно исходя из этого пункта: отождествляя человеческую деятельность с родовой деятельностью природы. Но для человека как «животного политического» (Аристотель) родом уже является не природа, а общество... В осознании этого и заключается грань между материализмом метафизическим и диалектическим.

И фольклор здесь, как он перед этим подтверждал истину материализма перед идеализмом, обнаруживает истину материализма диалектического, показывая, как природная жизнедеятельность перерастает в труд, т. е. сознательную, человеческую жизнедеятельность.

Эта стадия запечатлена в фольклорных сказаниях о так называемом «культурном герое». Это герой типа Прометея, Вейнемёйна в карело-финском эпосе, Ягве в Библии и т. д. Он демиург, творец мира: людей, огня, неба, земли и т. д. «Культурный герой» — не что иное, как труд во плоти человека — человекоподобного божества.

Вначале и сам труд и его носитель — демиург — имеют полуприродный характер (тотемы, поклонение животным-предкам: ср. священный бык Апис в Египте, священные животные — кошка, обезьяна, корова в Индии и т. д.; ср. также изображения людей с головами животных или наоборот: египетские фигурки, изображающие богов Ра, Гора и др.; сфинксы, кентавры, сирены, русалки).

Если современное сознание четко дифференцирует продукты жизнедеятельности человека как существа



природного (деторождение, естественные отправления организма) и социального, обладающего сознанием: вещи, нравы, законы, то в деятельности «культурного героя» эти стороны еще не дифференцированы.

«В австралийском фольклоре,— пишет Е. М. Мелетинский,— подробно описывается, как эти тотемические предки, группами или поодиночке, бродят по определенной территории, охотятся, едят, спят, убивают друг друга и снова оживают. Камни, скалы, холмы, одинокие деревья, озера— следы их деятельности. Некоторые из них, поднявшись на небо, превратились в звезды и планеты. Тотемные предки создали людей или только «доделали» недоразвитые существа, какими люди были вначале... Далеко не всегда поступки демиургов — культурных героев — носят целенаправленный характер. Очень часто важнейшие черты ландшафта и культуры оказываются следствием совершенно случайных обстоятельств их жизни, а вовсе не плодом сознательных творческих усилий.

Первобытная мифология не дифференцирует в достаточной степени природу и общество. Социальные институты изображаются тождественно с природными явлениями. Поэтому, с одной стороны, происхождение родовой организации и правил общественного поведения описывается как естественный процесс, тождественный процессу создания ландшафта; с другой стороны, добывание света небесных светил сближается с изображением огня и орудий труда \* как создание условий, необходимых для нормальной жизнедеятельности людей» (37, 116).

Следующая стадия — уже собственно человеческий труд, созидательная, целенаправленная деятельность — персонифицируется в лице собственно культурного героя, который по своему плану творит небо и землю (шесть дней творения в Библии). Отсюда вытекает ряд выводов философского значения. Как только двуногое животное стало человеком, благодаря тому что над его жизнедеятельностью как природного существа поднял-

---

\* В этой точке — исходный принцип мифологической школы в фольклористике, объясняющей все битвой света со тьмой. На самом деле огонь в жаровне создает представление об огне на небе (солнца, светил, молний). Потом происходит уже обратная абстракция: культурный герой (Прометей) похищает молнию с неба.

ся труд, связанный с сознательным полаганием целей,— тотчас же труд (сознание) был осмыслен как *предшествующий* природе, творящий ее. Раз для человека первичной выступает не его животная, а общественная природа: общественное деяние, труд,— следовательно, он предшествует, опосредует всякое общение человечества с природой. Рождается ощущение, категория *времени* (до сих пор полуживотное человечество жило в *пространстве*, отличая место, но не отличая прошлое от настоящего).

«Повсеместно деятельность культурных героев,— пишет Е. М. Мелетинский,— относится к далеким мифическим временам... Современное состояние мира рассматривается как результат действий культурных героев. Поэтому мифы о культурных героях богаты этнологическими мотивами, то есть объяснениями происхождения различных явлений природы, особенностей культуры и быта.

Культурные герои создают современный рельеф местности, правильное чередование прилива и отлива, времен года, добывают солнце, месяц и звезды, приносят огонь и пресную воду, предназначают в пищу человеку те или иные растения или животных, обучают человека различным приемам охоты и земледелия, изобретают орудия труда, вводят деление на тотемные группы, роды, брачные классы, устанавливают правила поведения, обычаи и обряды. Культурные герои — первые люди и одновременно создатели или «воспитатели» людей. Завершив свои дела, они уходят в землю или на небо, где превращаются в звезды, или уплывают в безбрежный океан» (37, 116).

Итак, «в деянии — начало бытия». И суть человеческого деяния, как мы видим, кажется *внесением* порядка, целесообразности, гармонии, красоты в хаос природы. На самом деле целесообразность человеческого труда есть продолжение «целесообразности» природы. Маркс выражал именно эту мысль, определяя сущность человеческой жизнедеятельности как труд *по законам красоты*. Под этим им понималась способность человека (в отличие от животного, которое не может отрешиться от меры собственной потребности в своем чисто «утилитарном» подходе к предметам и другим существам природы) творить «по мерке каждого вида», т. е. облагать как бы дремлющую в природе меру, гармонию,

разум, закономерность. Именно через труд, через *собственное* целесообразное действие «по законам красоты» открывается человеку целесообразность и разумность в природе.

Здесь корень той идеалистической аберрации, в силу которой сознание представляется предшествующим бытию, олицетворенный общественный труд (бог) — природе, прекрасное в искусстве — прекрасному в действительности.

Сюда восходят бесконечные варианты идеалистических объяснений мироздания: от пифагорейских чисел и гармонии, от платоновской идеи до лейбницевской Предустановленной Гармонии и гегелевской субстанции-субъекта (Идеи). А Аристотель в своей категории «деятельной формы», которая преобразует пассивный материал природы, угадал практику общественного человека, которая кроется под Логосом.

Итак, в Марксовом определении труда как деятельности, осуществляющейся «по законам красоты», — неожиданный для современных представлений об эстетическом, красоте, искусстве поворот проблемы: категория красоты, прекрасного, гармонии, представляющаяся ныне столь частной в ряду таких всеобщих философских категорий, как материя, сознание, практика, истина и т. д., — выступает как первое и всеобщее определение сущности мира, природы, общества. Вот почему мы начали поиски возникновения эстетической деятельности с осмысления человеческого труда вообще и коренных философских проблем. На поверку обнаружилось, что категория прекрасного лежит в самой сущности человеческого труда, в природе которого заключено эстетическое начало.

Теперь нам становится понятным, почему в античной философии эстетическая проблематика не выделилась из общефилософской, а проблемы космогонии, происхождения мира и человека, сущности вселенной трактуются там в узкоэстетических (с нашей точки зрения) категориях — красоты, гармонии. Так, пифагорейцы гармонию и ритм рассматривают как первооснову бытия.

Вот почему все дошедшие до нас памятники материальной и духовной культуры древних или первобытных народов (орудия труда, песни, рисунки) воспринимаются нами как создания художественного творчества.

Внешним выражением их эстетической природы служит хранение в музеях «изящных искусств».

Итак, наша проблема конкретизируется следующим образом: как получилось, что категория прекрасного стала восприниматься не как всеобщее свойство всей человеческой деятельности, а как специфическое свойство особенной деятельности, которую мы называем художественной (искусством)?

Главная тенденция в развитии эстетической деятельности этого периода — в ее переходе от чувственно-практического формирования к познанию и отражению бытия. Из формы общественного труда она превращается в форму общественного сознания, в художественное мышление.

Соответственно этому искусство и литература на ранних своих ступенях воспринимаются прежде всего как деятельность, создание особой вещи (произведения), и лишь значительно позднее они стали восприниматься как особый способ познания. Отсюда предметом главной заботы для Аристотеля были, так сказать, технологические проблемы: как наилучшим образом сделать прекрасный предмет (трагедию, например), какие существуют его разновидности, какими инструментами, приемами пользоваться при его создании (фабула, перипетия, метафора и т. д.).

Для Лессинга, Дидро, Гегеля и Белинского главной проблемой стало: искусство и действительность. Они озабочены прежде всего проблемами содержания. Отсюда рождаются категории: идея, характер и обстоятельства, предмет искусства, художественная правда, форма и содержание, народность, художественность, идейность — словом, все современные эстетические проблемы и категории.

На смену категории *стиля*, отражающей именно деятельно формирующую природу искусства, роднящую его с областью материального производства, приходит категория *метода* как принципа видения мира, отражающая именно родство искусства с наукой и т. д., областями духовного производства. Искусство есть духовно практическая деятельность. В этом единстве стиль есть та грань его, которая ближе к «практике». Метод — та его грань, которая ближе к «духовности».

Вот почему, в частности, пластические искусства и музыка до сих пор понимают «барокко», классицизм»

и т. д. как стиль и с трудом переходят к категории метода; в то же время литература понимает классицизм, сентиментализм и т. д. как метод, и литературоведам легче работать с категорией метода, чем стиля.

На смену понятию «школа» (школа Рафаэля, *dolce stil nuovo*, школа Баха), отражавшему производственную сторону в искусстве (цеховые секреты ремесла), выдвигаются понятия: направление, течение, отражающие единство искусства с идеологией, философией, наукой и т. д.

Познавательная, содержательная стороны в искусстве ранее были в синкретическом единстве с деятельной, формирующей стороной. Теперь же эти стороны стремятся к обособлению. В результате, если в Западной Европе золотой век таких искусств, как архитектура, скульптура, живопись, оказывается в прошлом (во всяком случае, до XVIII в.), то именно с XVIII в. начинается золотой век музыки и отчасти — литературы. В господстве последних находит свое выражение это расщепление синкретизма формирующей и познавательной деятельности. С одной стороны, перед нами литература, которую с трудом отличают от философии и общественных наук, ибо она стала познанием по преимуществу, и в ней мы видим прежде всего предмет. С другой стороны, перед нами музыка, которая выражает деятельность формирования, очищенную от предметности. В ней — чистое движение, диалектика, созидание структуры. Она близка к математике (ср. еще у пифагорейцев единство музыки и математики, гармонии и числа).

И, наконец, теперь нам становится понятным тот факт, что именно во время эпохи преобразований в искусстве, протекавших в Европе на рубеже XVIII — XIX вв., возникли категории *художественного образа*, *художественной идеи*, *поэтического замысла*. Они рождаются только тогда, когда искусство становится познанием, отражением по преимуществу. *Проблема художественного образа приходит на смену проблеме создания художественного предмета, произведения, особой структуры*. Но как только искусство стало восприниматься как художественное мышление, познание, тотчас же вся предшествующая история эстетической деятельности стала рассматриваться с этой точки зрения. Результат был положен в начало. Древнейшие памят-

ники искусства (пирамиды, притчи и т. д.) стали рассматриваться как воплощение идеи в художественном образе.

И такая постановка вопроса, хотя и является модернизацией, совсем не абсурдна. Более того, в отношении художественной литературы, которая принимает свой истинный вид и становится чуть ли не суверенным представителем всего искусства лишь в новое время, когда искусство стало мышлением с помощью образов, правомочно и древнейшие формы словесного творчества рассматривать в перспективе будущего возникновения художественного образа.

Но и категория образа, которая вполне удовлетворяет живопись, отчасти поэзию, в XIX в. уже перестает удовлетворять литературу. И, чтобы отличить ее *содержательную* специфику как мышления от науки, родилась категория *художественной идеи*. В середине XX в. и она перестала выражать сущность современного типа литературы.

Итак, последовательные ступени первоэлемента художественной литературы примерно таковы: произведение (структура, предмет), художественный образ, художественная идея. Соответственно намечается и последовательность «кругов» вопросов.

Ранние стадии словесного творчества работают над созданием разветвленной системы родов и видов литературы. В самом деле, вся наличная система родов, видов и жанров завещана нам древностью. Категории рода и жанра являются характеризующими для той стадии литературы, когда она была прежде всего художественной деятельностью, строительством единого организма, целого, структуры при помощи слова. Здесь же должно рассматриваться и слово как инструментарий (разного рода тропы, фигуры). Античные поэтики закрепляют данную стадию литературы\*.

Все последующее развитие литературы представляет собой с этой точки зрения неудержимую и непонятную вначале ломку сложившейся структуры и рождение новой системы категорий: метод, идея, народность,

---

\* Жанры фольклора — магические заговоры и т. д. — предшествуют этой системе и отражают еще путь становления искусства как особой деятельности в отличие от религии, труда, науки и т. д.

предмет и т. д., — с точки зрения которых категории рода и стиля приобретают постепенно подсобное значение. Переломной в этом направлении является структура литературы на стадии классицизма. Здесь уже рождаются все современные эстетические проблемы искусства как познания, но осознаются они иллюзорно, в категориях искусства, понимаемого как деятельность.

Новая система категорий, рождающаяся в итоге развития литературы, протекавшего на рубеже XVIII—XIX вв., *принципиально несоизмерима* с предшествующей. Категории эпоса и метода действительно лежат в разных измерениях. Процесс ломки старой структуры внешне выглядит ее обогащением и развитием и на своем пути образует бесчисленные переходные формы. Вот почему литература неожиданно оказывается перед лицом бесконечных метаморфоз. Сатира, бывшая в древности лишь особым жанром, приемом, вдруг становится чуть ли не всеобщим определителем литературы, так как отождествляется в плане познания с критическим взглядом на мир, философским началом отрицания и соединения.

Отсюда следует целый ряд соображений в плане *методики* исследования и научной (а не случайно импрессионистской) постановки литературоведческих и эстетических проблем. Принципиально невозможно будет вывести категории рода, жанра, стиля, метафоры, исходя из «первоэлемента», понимаемого как художественная идея.

Но зато из нее, из анализа ее внутренних противоречий могут быть выведены категории метода, предмета, идеала, рационального и эмоционального, течения, направления и т. д.

## 2

### *Синкретическое действо*

Нам следует пристально взглянуться в древнейшие, еще не расчлененные синкретические явления искусства и выяснить, как рождается из них словесное творчество. Там скрыты многие тайны, хранятся ключи ко многим проблемам художественной деятельности, реальный смысл которых потом будет почти невозможно расшифровать из-за толщи иллюзий и напластований.

Формы и виды синкретических действий у первобытных народов уже достаточно описаны в науке (ср., в частности, первую главу из поэтики А. Н. Веселовского — «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов»). Недостаточно, однако, еще понято их содержание, качество и место их в жизни человека на ранних стадиях общества.

«Среди племен, живущих охотой, — сообщает А. Н. Веселовский, — сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты. «Буйволоковый танец» североамериканских индейцев — мимическое действие, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы, пляска, изображающая охоту за ними, назначена их привлечь; пляшущие облачены в буйволоковые шкуры; усталые удаляются из круга, — это сраженные звери, их заменяют другие... Отметим еще следующую пантомиму из Австралии: толпа диких представляет собою стадо, вышедшее из лесу на пастбище: одни лежат, подражая жвачке, другие чешутся будто рогом или задней ногой, облизывая друг друга, потираясь друг о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Две головы пали при восторженных кликах зрителей, а охотники принимаются за дело, изображая жестами, как они сдирают шкуру, свежуют, разнимают туши. Все это сопровождается пояснительною песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин» (12, 209—210).

Все эти действия, понятно, выросли из трудового процесса и еще сохраняют значение одного из его звеньев: их практическое назначение — привлечь добычу, воздействовать на будущий результат охоты ее предварительным изображением. «Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе» (12, 208).

Трудность, однако, заключается не в выяснении связи древнейших действий с трудом, а в осмыслении того, почему они все же должны были выделиться из процесса труда и в какую сторону пошло их развитие. Путь к разрешению проблемы во многом содержится в Марксовой характеристике человеческого труда. Маркс отмечает в трудовом акте два основных звена: план в соз-



нании, понятие (дом в голове архитектора) — и опредмечивание понятия, создание предмета, практика (постройка дома). К какому же из этих звеньев тяготеет приведенное выше синкретическое действие (охотничий танец)? Очевидно, ни к одному — и в то же время к обоим. Его место — промежуточное между теоретическим познанием и материально-практической деятельностью. Оно вклинивается между ними, оно есть символ, воплощение их единства. В самом деле, охотничий танец, использующийся до охоты, лежит в сфере замысла, плана, сознания. Здесь идеально, без осязаемого практического результата представляется ход будущего практического действия. В то же время перед нами разыгрывается, воспроизводится само это действие (а не предстает его статический слепок, отражение в сознании и перевод действия на язык понятий и категорий мышления). И его отличие от реального действия — в отсутствии реального предмета, содержания, а отсюда — и практического результата. Они заменяются вымышленным.

Здесь, таким образом, человек испытывает наслаждение от самого процесса труда, от своей свободной активности, от формирующей деятельности — в ее чистом виде, не отягощенной необходимостью. Когда завтра начнется истинная охота, охотник попадет в зависимость от природы (непогода, опасность гибели от клыков реального зверя). Обстоятельства тогда уже будут определять его действия, желания — он станет их рабом. Всеобщее могущество общественного труда там, в единичном проявлении, будет поставлено в зависимость от миллионов непредвиденных случайностей — и может не осуществиться. Но то будет завтра. А сегодня я — владыка мироздания. Я творю все условия, все зависимости и свободно действую внутри них.

То всемогущество человеческих сущностных сил, которое осуществится реально лишь в бесконечности, в ходе трудового преобразования природы и которое ни в один момент действительной истории, ни в одном единичном трудовом акте недостижимо полностью, — здесь выступает достигнутым, пусть идеально, но зато и именно в единичном деянии. Человек в этот миг непосредственно приобщается к царству свободы, ибо он ощущает живущую в нем самую полноту человеческого всемогущества.

Все разновидности эстетического переживания — от аристотелевского катарсиса до кантовского незаинтересованного наслаждения, от гётевского пантеистического восторга до толстовского ощущения музыки как царства несуществовавших воспоминаний и неродившихся надежд, от пушкинского упоения гармонией до революционной готовности на самоотверженный подвиг во имя человечества, — все они коренятся в этом пункте и отражают разные грани ощущения единичным человеком его единства с человечеством. Отсюда же вытекает та философичность поэзии, которую отмечал Аристотель. В отличие от истории и других конкретных наук поэзия, искусство всегда имеет дело с человечеством, взятым в перспективе его бесконечного развития, из вечности идущего и в вечность уходящего. И с этой точки зрения искусство оценивает каждый момент, каждую конкретно-историческую структуру общества. Вот почему оно выступает то как сила, олимпийски равнодушная к судьбе единичного человека (фатум в античной трагедии), то как гуманная — в капиталистическую эпоху, когда человек постоянно приносится в жертву Молоху механизма общественного производства.

Итак, в синкретическом действе труд, деятельность предстает как наслаждение. И источник этого наслаждения — в свободе владения материалом и условиями труда. В качестве такого материала выступает и познание — знание привычек животных, их поведения, последовательности человеческих действий во время охоты. Познание, имеющиеся у нас в сознании идеи, мысли, представления выступают не как цель, а как средство, материал, с помощью которого конструируется действие как определенная идеальная структура. Следовательно, наслаждение здесь человек получает от формирующей деятельности «в чистом виде», которая сама есть свое содержание. (Этот момент истины выражен в кантовско-шиллеровской теории эстетического наслаждения, как получаемого от созерцания чистой формы, в теории искусства-игры). Маркс видел высшую истину человеческого труда в труде, независимом от непосредственной потребности. «...Животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит

лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и *в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее...*» (3, 566; курсив мой. — Г. Г.).

Самодвижение человеческого труда — развитие способов производства — есть первооснова, стержень человеческой истории. Но это есть именно — *самодвижение*, т. е. оно осуществляется свободно от внешних факторов, имеет источник в себе, безразлично к паличному в данный момент материалу, обрабатываемому трудом. Это есть чистая деятельность формирования. И это сущностное свойство человеческого труда в единичном своем осуществлении предстает именно в искусстве. В нем формирующая деятельность черпает свое содержание как бы из самой себя, поскольку она есть труд, т. е. глубочайшая сущность человеческого общества. Безграничная способность общественного человека созидать вещи, действительные и воображаемые, — и справиться с любым материалом, фактом, страданием, мыслью, пронизать их собой и организовать «по закону красоты», создать из них гармонию; всякий жизненный факт, событие, страдание «возвести в перл создания» (Белинский) — вот то *содержание*, которое черпает из себя чистая формирующая деятельность. Эта форма, таким образом, не есть пустая и статическая. Это есть бесконечно содержательная, деятельная форма. Недаром основной категорией в философской системе Аристотеля является «деятельная форма», под которой таится не что иное, как человеческий труд.

### 3

#### *Ритм*

Труд стоит как посредник между человечеством и природой. Его сущность, целевая причина — в установлении гармонии, единства между человеком и природой. Естественно, что в качестве основного его свойства (а следовательно, первой категорией, характеризующей бытие, мир) выступает *единство* многообразия, целесообразность, гармония. Когда человек делает вещь (дротик, симфонию), он добивается единства творимого предмета с его понятием (замыслом). Источником этого

единства не может являться ни одна из противостоящих сторон: план (понятие) или предмет. Единство возникает именно как процесс, движение, т. е. труд, который в каждый данный момент должен быть целесообразным движением. Единство, если взять его статически, в пространстве, есть порядок, мера, космос. Если же взять его во времени, как процесс, то оно есть гармоническое движение — ритм. И вот когда формирующая деятельность выступает в чистом виде, извлеченной из процесса труда (как в синкретическом действе), ее первоэлементом оказывается *ритм*. Бюхер в своем труде «Работа и ритм» (см. 11) прекрасно показывает, как ритм, возникающий в труде, затем обособляется. Ритмические движения тела или равномерные выкрики, а далее и песня, возникнув как средство целесообразной организации труда, как выражение его пульса, приобретают самодовлеющую ценность. И когда формирующая деятельность обособляется от материальной практики, ритм выступает как идеальный представитель последней. Он становится организующим началом, участвующим в создании эстетической структуры (произведения) из чувственного (камень, краска, звук, движение тела) или духовного (представление, закрепленное в слове) материала.

Древнейшие памятники художественного творчества (пляски, песни, орнаменты) поражают изощренностью и богатством ритмов. Сложнейший ритмический рисунок ритуальных танцев первобытных народов, чудеса китайской акробатики демонстрируют такое владение своим телом (первым орудием человека, только начавшего расставаться с животным состоянием). Неуловимые ритмические узоры восточных мелодий, мугамов (ср. даже болгарские нечетные такты на  $13/8$ ,  $11/8$ ,  $7/8$ ,  $5/8$ ) или индийских песен в некотором отношении посрамляют квадратные структуры Бетховена и его простейшие такты на 3 и 4. И здесь уже перед нами сразу предстал железный закон *приобретений и утрат* в развитии человечества, и искусства в частности. Каждое восхождение чревато нисхождением бывшей ранее основной формы — на второстепенное положение. Так, переход человека от ритма телодвижений (акробатика) к ритму инструментов (жонглирование), от ритма линий (орнамент) к ритму представлений, слов (поэзия, литература) ведет к тому, что человечество, обретая более высокую и слож-

ную форму для выражения своей усложнившейся сущности, утрачивает одновременно интерес и способность к выражению себя в более простых формах, в силу чего они и «сохраняют значение недосягаемого образца» (ср. Маркс о гомеровском эпосе). Орнамент\* ныне существует как достояние не «изящного», а «прикладного» искусства. Жонглирование уже уходит в цирк, а чистая игра телодвижений — в спорт.

Но не только историческое развитие искусства демонстрирует перед нами первенствующую роль ритма в начале эстетической деятельности. Если мы заглянем и в творческий процесс создания единичного художественного произведения, мы увидим в неоднократных свидетельствах художников, писателей, поэтов, что грядущее творение дает о себе знать прежде всего ритмом, особой пульсацией всех творческих сил — вдохновением. Маяковский в статье «Как делать стихи?» рассказывает: «...стих об Есенине я двинул больше на маленьком перегоне от Лубянского просзда до Чаеуправления на Мясницкой (шел погашать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом: после одиночества номеров — мясницкое многолюдие, после провинциальной тишины — возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом, как вызов старым лучинным деревьям, — электротехнические конторы.

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти *без слов*, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее *в такт шагам*.

Так обстругивается (чисто трудовой, производственный термин здесь не есть только индивидуальная черта присущего Маяковскому стилю, но точный научно-теоретический термин. — Г. Г.) и оформляется *ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее*

---

\* Орнамент на ручке кинжала или ножа может служить символом соотношения всего труда и искусства. Кинжал, нож как практический инструмент выражает единичность данной формы и акта труда. А вот роспись на нем, поскольку она не продиктована пользой, не нужна с точки зрения практического употребления, кажется ничего общего с практикой не имеющей. На самом же деле материализованный в орнаменте ритм воплощает в себе всеобщую сущность труда. Этот рисунок выступает представителем человеческих сущностных сил, господствующих над природной необходимостью, вестником царства свободы.

В кинжале с орнаментом труд, таким образом, выступает в двух своих формах: единичной и всеобщей.

*гулом*. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова.

...Откуда приходит этот основной *гул-ритм* — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. (Ритм вселенной прямо переливается в музыкальный. Вспомним эстетическую космологию пифагорейцев: мир есть гармония, музыка и число. — Г. Г.) Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение (ср. высказанные выше положения о том, что единство, ритм возникают лишь в труде как целесообразном движении. — Г. Г.), организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. (Естественная для художника аберрация, ибо он есть орган, созданный природой и человечеством для извлечения дремлющей в них, но объективно существующей гармонии. — Г. Г.) Но для его пробуждения должен быть толчок, — так от неизвестного скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля, так, грозя обвалиться, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага.

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха, объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами» (36, 275; курсив мой. — Г. Г.).

Первые такты Девятой симфонии Бетховена — это как бы извлечение ритма из зыблющегося хаоса вселенной: неопределенную пульсацию триолей в такте на четыре четверти пререзает пронзительный мотив, являющийся собой сгусток великой энергии. Внутри образующе-

гося из этой разности потенциалов «магнитного поля» и рождается далее вся структура симфонии.

Здесь, таким образом, мы увидели, что из всех эстетических компонентов художественного произведения первым вступает в действие ритм. Ибо он как бы сигнализирует, что ток формирующей деятельности начался, и мгновенно настраивает нас на определенную волну. То же мы видим в индивидуальном акте художественного восприятия. Когда мы слышим первые слова пушкинского стихотворения: «Погасло дневное...» — мы еще не успели начать думать, ибо ни образа, ни мысли еще нет, но уже забил пульс и мы заморожены магией ритма. Однажды я вслушался, как девочка с косичками, размахивая портфелем, весело скандировала:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя...

Она, разумеется, не представляла себе в данный момент бури, не разумела смысла произносимых ею слов (с весьма трудно воспринимающимся синтаксисом). Но она явно испытывала эстетическое наслаждение.

И ей для этого совсем не нужно было ни видеть картину, ни понимать мысль. Пушкинский стих действовал своим, так сказать, нижним этажом — чистым ритмом и магией внутренней рифмы: «мглою — кроет». И это чистое звучание прекрасно гармонировало с детски несмысленной игрой физических сил. И раз можно запомнить стихотворение и радоваться ему, не отдавая себе отчета в его смысле, — это подтверждает, что и в литературе ритм имеет относительно самостоятельное значение. Об этом же свидетельствуют и кризисные эпохи в искусстве, когда человечество, создав сложнейшие эстетические структуры, вновь обращается к наслаждению тем, что Гегель называл «красотой абстрактной формы», т. е. первоэлементами каждого искусства: музыкальным или словесным ритмом, краской, линией — чистой фактурой. Рояль превращается в ударный инструмент (ср. кунштюки в современном американском джазе). Поэты-символисты взывают: «Музыки, музыки прежде всего».

То, что на стадии распада искусства (абстрактная живопись, например) выступает как цель, в историческом развитии искусства или в творческом процессе классического художника выступает как начало, отправ-

ной пункт, повод для замысла (ср. Маяковский — о случайных поводах возникновения поэтического гула-ритма). Так, Леонардо да Винчи в своем сочинении «Обучение живописца» писал:

«Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь *свести к цельной и хорошей форме*...

Не презирай этого моего мнения, о котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как-то: чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными *предметами ум побуждается к новым изобретениям*» (40, 37—38; курсив мой. — Г. Г.).

Леонардо да Винчи здесь, таким образом, побуждает художника вглядываться в фактуру материала и извлекать оттуда содержательную форму (изобретение), собственный ритм материала. Но он еще стыдливо извиняется за кажущуюся смехотворность этой идеи, и она ему представляется *«новоизобретенным способом рассматривания»*. На самом же деле это древнейшая и первоначальная стадия эстетической деятельности. Первобытные народы поклоняются причудливым скалам, растениям (дети и сейчас откапывают в земле «чертовы пальцы»). Таинственный голос живущей в природе целесообразности слышал в этих предметах древний че-



ловек. Эта ступень сохранилась в Китае, где мраморная доска с необычным рисунком прожилок вставляется в раму и вешается на стену; где собирают коренья, напоминающие то дракона, то золотую рыбку, то цветок лотоса. С. Образцов в своей книге о китайском театре удачно назвал их «нерукотворными скульптурами и картинами». Эстетика труда, еще не утраченная в Китае, и позволила китайцам донести до XX в. такое живое ощущение фактуры, ритма самого материала, которое уже было недостижимо в машинизированной европейской цивилизации. И показательно, что в XX в. и европейское искусство в эпоху кризиса стремится вновь воссоздать красоту первородной формы и высечь образ из фактуры самого материала (например, скульптуры Эрзи, «самоценное слово» футуристов, конструктивизм). Вот почему С. Образцов, сталкиваясь в Китае с таким тонким ощущением ритма материала, которое редко-редко встретишь у самых изоощренных европейских мастеров, задается вопросом: откуда это «эстетство», «гурманство» у целого народа? То же самое впечатление мы испытываем, читая «импрессионистские» по настроению стихи китайских поэтов Танской эпохи или восхищаясь «реалистической» правдой деталей в древнекитайской книге песен «Ши цзин». Не случайны, с другой стороны, экзотические стилизации европейских художников начала XX в. (Брюсов, например, писал стихи в «малайском духе», «подражания ассирийскому» и т. д.).

#### 4

### Слово

Древнейшие синкретические действия показывают, что слово на первых порах играло ничтожную роль и имело не столько смысловой характер, сколько характер ритмического сигнала, осуществляемого с помощью звука (выкрик). Оно, таким образом, служило не более чем материалом, в который одевалось движение, ритм и благодаря которому ритм, движение извлекались из небытия, представляли как предметы ощутимые.

«На одном из островов Фиджи (Лакемба), — сообщает А. Н. Веселовский, — игра лицедея (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладо-

ши, другие дуют в длинные бамбуковые трости, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключение каждой песни раздается нечто вроде военного клика, обычного в Полинезии... В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то *горловые звуки, похожие на хрюканье*... Иногда весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: Heia, heia, как у индейцев в британской Гвиане...». «...При таких отношениях текста к мелодии, — заключает А. Н. Веселовский, — первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: *дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке*; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, слова *коверкаются* в угоду ритму (ср. детское слово и рифмотворчество. — Г. Г.): в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма. (Здесь источник так называемых «поэтических вольностей» в ударениях и расстановке слов. — Г. Г.) ...В песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой стих обрывался. в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался...

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и *эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного* (Веселовский здесь толкует содержание узко — как лишь мысль, слово, — но ведь мы уже видели, что «эмоциональный момент», ритм есть носитель глубинного содержания. — Г. Г.), требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, *восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева*, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического» (12, 203—206; курсив мой. — Г. Г.).

Мы пока стоим в начале этой эволюции, когда еще нет текста как «цельного», как «эмбриона поэтического». Рождается лишь строительный материал для него.

И многие будущие поэтические «фигуры», «приемы», которые станут вторичными по отношению к художественной идее, образу, будут одевать его, — пока выступают как первичные, предшествующие поэтическому целому. Так, все виды поэтической звукописи: аллитерация, ассонанс, рифма, зияния гласных, повторы и т. д. — коренятся в этой точке.

Справедливость этой мысли подтверждает и индивидуальный творческий процесс: «Постепенно из этого гула, — рассказывает Маяковский в статье «Как делать стихи?», — начинаешь вытискивать отдельные слова. Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по пескольку десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место...».

«Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так:

та-ра-ра́ (ра ра́) ра, ра, ра, ра́ (ра, ра́),  
ра-ра-ри (ра ра ра) ра ра (ра ра ра ра)  
ра-ра-ра (ра-ра ра ра ра ра ра ра ри)  
ра-ра-ра (ра ра-ра) ра ра(ра) ра ра

Потом выясняются слова:

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.  
Может быть, летите ра ра ра ра ра.  
Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.  
Ра ра ра (ра ра ра ра) трезвость.

Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир в иной, и т. д.

Что же это «ра ра ра» проклятая, и что же вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой рарары?» (36, 275—276).

А вот как в психологии творчества проявляется тот момент, о котором Веселовский писал: «...слова коверкаются в угоду ритму-созвучию». Маяковский ищет рифму к слову «трезвость». «Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Ю вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть».

Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», избыточным и «т» и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «лететь» (36, 278).

Данная стадия как исторического, так и индивидуально творческого процесса сохраняется в детском фольклоре — бесконечных «считалках» (эна бена рес...). Ср. также сакраментальные формулы, заклинания («брекекекс»...).

Слово здесь передается, сохраняется *не как смысл, а как вещь*. Вся гигантская сфера мышления, сознания еще не включена. Потому еще нет собственно поэзии, литературы. Она начинается там, где звук, бывший пассивным материалом, формой, куда отливался ритм, — обнаруживает свою собственную упругость, самоценность благодаря тому, что он воспринимается как мысль, а через него включается вторая великая сфера человеческого бытия — мышление.

Труд, начало формирующей деятельности, представленное пока чистым движением — ритмом, наталкивается на сферу сознания; деяние — на слово. Из этого противоречия и рождается все гигантское древо художественной литературы.

Всемирно-исторический переход от поэзии к прозе совершается именно во время великого преобразования литературы, когда литература становится художественным мышлением, познанием по преимуществу. Тогда обнаруживается противоречие между ритмом и словом, ставшим мыслью, — противоречие, исходное для художественной литературы. Как могут быть примирены следующие противоположные высказывания? Шиллер пишет Кернеру: «Музыка стихотворения гораздо чаще реет пред душой, чем отчетливое представление содержания, которое часто неясно мне самому» (цит. по 19, 12—13). Гёте задумывается над тем фактом, что из молодых поэтов его времени никто не выступал с удачной прозой: «Дело очень просто: чтобы писать прозой, надо иметь, что сказать, а кому сказать нечего, тому остается сочинять стихи и рифмы, где за одним словом тянется другое и в конце концов выходит нечто, по существу не представляющее собой ничего, но имеющее такой вид, будто оно есть нечто». «Ритм прельстите-

лен, — говорит Гёте, — у нас расхваливали совершенно ничтожные стихотворения из-за их удачной ритмики». И он не раз предлагал «переложить всякое значительное поэтическое, особенно эпическое, произведение в прозу» (!), потому что только тогда «обнаруживается чистое, совершенное содержание, часто — при его отсутствии — обманчиво показываемое нам и — при его наличии — скрываемое (!) от нас блестящей внешней формой» (цит. по 12, 19; курсив мой. — Г. Г.).

С такой резкостью встала тогда проблема ритма (формы) и мысли (содержания) \*, что великий поэт предлагал беспощадно разрушать поэтическую форму для обнаружения мысли, которой она *мешает* проявиться. Но ведь тут же мы можем привести множество противоположных высказываний, в том числе и у самого Гёте, в которых подчеркивается, что живой поэтической художественной мысли нет без ритма, звучания и т. д. — и без них она, что цветок в гербарии.

Эти антиномии выявляют со всей очевидностью бездонную глубину того специфического для литературы противоречия между ритмом и словом, с которым мы столкнулись в начале возникновения художественной литературы (как поэзии). В самом деле, из этого противоречия последовательно выводится *буквально вся* многоэтажная система противоречий, определяющих жизнь и развитие художественной литературы: форма и содержание; бессознательное и сознательное; эмоциональное и рациональное; вдохновение и мастерство, идея и образ; метод и мировоззрение и т. д. Все богатство этого противоречия откроется перед нами, если мы вспомним, что ритм, который перед державным словом ступшевывается, кажется несущественным, на самом деле является носителем бесконечно богатого содержания.

Ритм выступает в искусстве полномочным представителем общественного труда, а через него — деятельного, творящего начала вселенной, ее пульса. Это начало пронизывает каждую эпоху, каждого человека. Это — сила объективная. Она, ее движение есть всегда, независимо от того, сознаем мы это или нет. Сознание (мысль), слово, напротив, выступает как начало субъективное. И

---

\* Ср. также переход Пушкина на рубеже 30-х гг. XIX в. от поэзии к прозе: «Проза требует мысли и мысли».

поэтому при помощи сознания мы всегда можем уловить лишь частичку, относительную истину. Сознание, возникнув из бытия, возвышается над ним, но оно меньше бытия. И вот здесь оказывается, что непосредственное — и в этом смысле бессознательное — начало и при возникновении мысли сохраняет свое право на существование, поскольку оно прямо, без посредства рассудочной мысли, приобщает нас к «сущностным силам» бытия, человечества, к тому, что будет названо «живой жизнью». Здесь корень, например, язвительного изображения Толстым людей рассудочных, таких, как Сперанский. Здесь корень непостижимой прелести Наташи Ростовской, которая «не устаивает быть умной», и тем не менее перед ней ощущают мелочность своих мыслей столь умные люди, как князь Андрей и Пьер Безухов.

Противоречие, у истоков которого мы находимся, повторяю, является специфическим для художественной литературы. В ее развитии оно временно разрешается в ту или иную сторону — и каждый раз уже, казалось, сломленная сторона (будь то формы или содержания, сознательного или бессознательного, прекрасного в искусстве или прекрасного в действительности и т. д.) вдруг вновь на высшем этапе воскресает, как феникс, обновленной, в новом качестве и утверждающей свою абсолютную правоту (ср. переход от просветительского рационализма к романтическому культу интуиции, а от нее — к научности реализма Бальзака, вырождающегося в экспериментальный метод натуралистов; ср. также толстовскую теорию искусства как сообщения чувств с рационалистической эстетикой Чернышевского; ср. революционный романтизм Горького после Чехова, «убившего реализм», и т. д. и т. п.). Это не значит, что это противоречие вообще неразрешимо. Его нет (оно еще не возникло или уже разрешилось) в других сферах человеческой деятельности: в материальной практике или в науке. Но это уже *не* литература. Художественная литература и создана человечеством для реализации *именно этой* из бесчисленного множества проблем (противоречий), которые в свою очередь решаются в других областях труда, сознания.

Но вернемся к истокам и рассмотрим проблему в ее простейшем изначальном виде: ритм и слово.

Главная тенденция состоит в том, что слово впитывает в себя действие, перестает быть внешним, непрони-

цаемым материалом, но начинает светиться изнутри, мыслью и тогда уже начинает обратно — строить действие из себя — как уже не материальное действие рук и тел, а как идеальное движение представлений, как рассказ о действии. В ходе этого процесса складываются разнообразные жанры, роды и компоненты художественного творчества посредством слова. Синкретическое действие рождает воспроизводимый словесными средствами сюжет. Сюжет сгущается в образ. Затем уже обратно: образ, художественная идея становится источником сюжета, структуры.

Последовательные стадии перехода действия в слово можно проследить по тем же работам А. Н. Веселовского. Нужно только сразу отдать себе отчет в главной трудности, подстерегающей нас. Дело в том, что мышление — слова, язык, речь — уже существует: оно рождается в процессе труда. Теперь нас интересует, какое качество приобретают мысли и слова в употреблении — в той промежуточной между мышлением и трудом сфере, которую заполняет синкретическое действие.

Эмоциональный выкрик (междометие) в экстатическом танце еще не есть форма мысли. Но, будучи повторен, он обретает смысловой характер сигнала, обозначения данного действия. «Национальная песня камчадалов состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: «Ваһиа» (12, 204). Слово это, следовательно, вызывает в сознании первобытного человека все действие в его целом, как одновременность, но не в его протекании. Ср. в творческом процессе тот миг, когда художник, творящий во временном искусстве, как бы обзрывает сразу, мгновенно все будущее произведение. Известно высказывание Моцарта о том, что он в момент замысла представляет свое будущее сочинение как бы в пространстве, словно одновременно звучащим, как картину.

«...Не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет» — это ощущение не пропадает с рождением первого слова, но длится. Потому явившееся первым слово (мотив) как сигнал будущего — бесконечно звучит, повторяется, нагнетается, пока в него не войдет весь мир сознания художника — и не начнется движение. «Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке» (36, 275). Здесь Маяковский отмечает

следующую стадию творческого процесса, когда рождается конкретный смысл, но в нем еще содержится предшествующая ступень. И бесконечное повторение слова «трезвость» в поисках смыслового звукового движения подтверждает это.

Повторение слова-сигнала (названия, а в будущем — основного смыслового слова) уже содержит в себе угрозу самодержавию ритма. Слово набухает, приковывает внимание, стоит, в то время как все движется (тела, мелодия).

Но само порожденное ритмом повторение, придавая сначала весомость слову и останавливая на нем сознание, вдруг вновь делает слово невесомым, как будто его и не было: автоматизм исключает сознание. И вновь царят ритм, инерция движения. В этом пункте источник многих эстетических проблем, таких, как традиция и эпигонство, поваторство, оживление слов художником («слова у нас... ветшают, как платье» — Маяковский; ср. также теорию «остранения» В. Шкловского).

Повторение, оживляющее и убивающее слово, объясняет способность людей исполнять песни со словами, смысла которых они не понимают.

В индивидуальном творческом процессе многократное повторение мотива, слова тоже может и заморозить поток и дать улететь жар-птице вдохновения. Ср. постоянные ламентации художников о том, как они упустили момент, нерв мысли, и она застыла.

Стимулирующая творчество роль повторения проявляется в возникновении таких поэтических фигур, как анафора, эпифора, или типичного для народных песен подхвата; конец строки повторяется в начале следующей.

Дальнейшая стадия предстает в следующих примерах, приводимых Веселовским: «Национальная песня камчадалов состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: Ваһиа; либо запевают так: Дарья все еще пляшет и поет! Это повторяется до восьми раз» (12, 204).

Здесь уже не слово-сигнал, название, а мысль-предложение. Оно еще только обозначает совершающееся действие. Но оно уже вобрало его в себя в его *протекании* и стало адекватно движению действия. Здесь исходная точка, с которой слово начинает выступать всепожирающим Молохом, стремящимся поглотить в себе



действие на всех его этапах. Слово вырастает во второй план. Два плана вначале идут параллельно:

А мы просо сеяли, сеяли —  
А мы просо вытопчем, вытопчем.

Здесь два полухория пляшут и поют. Слова выражают движения и произносятся одновременно с ними.

Таким образом, первые слова, переносящиеся в действие, это слова, реплики, команды, сигналы, которыми обмениваются в процессе труда. Они вначале не имеют другой нагрузки, кроме точного воспроизведения трудового акта — в игре (наряду с жестами, пантомимой). Но здесь уже благодаря слову открывается возможность дальнейшего перенесения изображаемого трудового действия в план идеализации. Ведь само действие — иллюзия: оно в данный момент не дает практических плодов. В лучшем случае они будут завтра, когда вместо охотничьего танца состоится охота. Но раз это так, полное воспроизведение всего трудового акта, дублируемое словами, утрачивает целесообразность. И вот мы видим, как в синкретическом действе уменьшается удельный вес телодвижений и пения, а увеличивается удельный вес слов. Два плана (телодвижений и слов) разделяются между участниками: музыкант-запевала и пляшущая группа с ударными инструментами. Отсюда далее — путь к корифею и хору.

Как только *слово* впитает в себя *действие*, все отношения танца, пения, текста переворачиваются. Уже слово кажется исходным, первичным. «Когда человек испытывает радость,— пишется в одной из канонических конфуцианских книг «Ши цзин»,— он выражает ее словами. Слово его не удовлетворяет — он присоединяет хор музыкальных инструментов. Хора не хватает — его руки начинают произвольно двигаться, ноги ударять об землю» (51, 31). Эта последовательность представляется нам такой логичной, естественной с точки зрения здравого смысла, что предположение иной последовательности, а тем более противоположной, кажется нам нелепостью, ересью. А между тем, как мы имели возможность в этом убедиться, все было именно наоборот: танец, пение, инструменты, слово. Подобно этому здравый смысл говорит человеку, что солнце всходит, обходит землю и заходит. (Ср. превосходно переданные Б. Брехтом в «Жизни Галилея» ар-

гументы церковников, апеллирующих именно к здравому смыслу.)

Момент переворачивания исходного отношения настолько типичен для развития и настолько мало учитывался до сих пор в литературоведении, так много у нас представлений типа «солнце ходит вокруг земли», что предстоит громаднейшая и сложнейшая работа по выявлению истинной сути каждого явления из-под видимости, описанием которой очень часто ограничиваются. Таковы, например, в последнее время рассуждения о реализме в античности или в древней китайской книге песен «Ши цзин»; о романтизме у Еврипида или в китайских романах XIV—XVI вв., об искусстве *типизации* в фольклоре, о единстве типического и индивидуального в характерах Гомера и т. д. Все это есть подстановка позднейшей формы вещей, которую они обретают *после* «перевертывания» на место древнейшей формы, которую они имели *до* «перевертывания».

В восхождении от танца через пение к слову знаменательно понижение роли общего, традиции и увеличение роли индивидуального момента, т. е. свободы. Л. Н. Веселовский пишет: «Вначале он (текст) импровизируется... Это небольшая фраза, всего несколько слов, подсказанных каким-нибудь *случайным* событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся».

Такие песни не знают предания. У негров (Abongo) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня снуется, например, на такой фразе: Белый человек — добрый человек, он дает Абонго соли! ...Слова вообще не крепки к тексту... Маорисы, поэзия которых стоит уже на ступени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно» (12, 204, 206).

Общеизвестно, что в ходе исторического развития меньше всего подверглись изменениям движения, фигуры народных танцев, больше — мелодии песен, но более всего — тексты. Сочинение нового текста к частушечной мелодии или распространенной песне — пожалуй, самый массовый и легкий вид поэтического само-

деятельного творчества (ср. бесчисленные тексты военной песни «Землянка», всякого рода «профессиональные» песни: геологов, туристов и т. д.). Маяковский, стремясь двинуть свой стих в массу, в период «Окон РОСТА» часто использовал частушечный ритм.

Итак, именно благодаря второстепенной, случайной, мало уважаемой роли текста сравнительно с танцем и напевом — он максимально вырывается в сферу свободы, и поэтическое слово обретает возможность неограниченного развития. Традиция слова возникает на более высокой ступени и потому будет всегда более свободной, гибкой, емкой, чем традиция архитектуры, живописи, музыки. Подобно этому под ветром у дерева меньше всего колеблется ствол у корня и наибольшая амплитуда колебаний у кроны и листьев.

На первых порах, правда, когда конкретная человеческая (а не животная) ориентировка и реакция неразвиты, традиционный принцип сознания подчиняет себе и текст. И слова услышанной от предков песни передаются так же буквально, как и телодвижения в танце и напев (в этой точке родилась поговорка: «Из песни слова не выкинешь»).

Но здесь возникает противоречие: телодвижения, напевы отработаны традицией и воплощают в себе *общий* опыт племени, действительный и для настоящего. А вот слова возникают на конкретный случай и несут в себе его единичное содержание. Слово как смысл, следовательно, живет миг: указывает на «это» — и с исчезновением «этого» от него остается «звук пустой», то есть лишь материал для воплощения в нем ритма. И при повторении слово опять возвращается в свое несбытие.

Следовательно, закон слова, если оно хочет оставаться смыслом, а не подсобной формой, куда отливается ритм,— в движении, изменении, ориентировке на конкретное, единичное, изменчивое, в фиксации его.

Благодаря этому в действо вторгается бесконечная сфера содержаний.

С возникновением слова рождается время — отделение настоящего от прошлого и будущего. В первичном пантомимическом действе время диффузно, а в сопровождающих его словах-сигналах отмечается лишь миг: «я делаю то-то» или «ты делай то-то». Именно благодаря тому, что слово фиксирует миг, единичное, чтобы

жить, длиться, т. е. стать общим,— этот момент должен перестать претендовать на жизнь теперь и быть воспринятым как *бывший*, кончившийся. Отсюда прошлое и одновременно *повествование* — собственная сфера литературы. Ибо как выражение настоящего как мгновения она в своих высших формах лирики и отчасти драмы (хотя и они большей частью берут прошлое или настоящее повествовательное) уступает танцу, музыке. И недаром, когда литература стала всеобщим искусством (в новое время), первое место занял эпос (проза), роман, повесть, рассказ.

Вслушаемся в древнейшие импровизации по поводу:

«На острове Мехиана у устьев Амазонки певец начинает: Батюшка (*padre*) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье! И эти слова также подхватываются хором... Когда Мунго-Парк зашел однажды к одной негритянке, женщины, сидевшие за пряжей, тотчас же сложили про него песню и напев: «Дули ветры и шел дождь, бледный белый человек, слабый и усталый, явился и сел под нашим деревом. Нет у него матери, чтоб подать ему молока, нет жены, которая намолочила бы ему муки». На это другие отвечали: «Приголубим (как только появилось прошедшее время, тотчас же за ним — и будущее.— *Г. Г.*) белого человека: нет у него матери, чтобы подать ему молока, нет жены, которая смолочила бы ему муки». Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором.

Интересный образчик *ex tempore* представляет лопарская (не хоровая) песня. Лопарь воспеваает всегда то, что видит и слышит в данную минуту (но все равно передает это как прошлое, в повествовании.— *Г. Г.*): приезд путешественника, чиновника и т. д. Г. Максимов так описывает это пение: «Лопарь сел за стол, облокотился и завыл... монотонную песню. Он не владел голосом (это уже не важно, когда родилось слово.— *Г. Г.*), но варьировал звуком. «Поехал я за сватовством в Иоканга... А передовой сват поехал в Лумбовский (погост). А жених приехал в Лумбовский, поставил самовар и поехал в стадо. Приехали чиновники. Вздумалось им в Иокангский погост вместе ехать.

Становой говорит: Я схожу на сход на два часа. А другой чиновник повалился в балку спать и говорит: Ты меня разбуди, когда П. А. придет. Сотский явился, а чиновник, который в балке спал, и говорит: Откройте мне (парусину). Вышел чиновник из балки и пошел в отводную квартиру. И сказал сотскому: Поди к П. А. и спроси: долго ли он там? Надо ехать вперед. Сотский пришел и сказал: Можете ехать в Куропти, а через час я приеду». Физиономия певца сияла вдохновением, у слушателей были озабоченные лица» (12, 205).

Аналогичное прозаическое повествовательство «на случай» широко распространено в самодеятельности и теперь: стихи на лиц, фиксирующие знакомый данному кругу людей факт: ср. стихотворные опыты в школе, в местных стенных газетах. И поскольку такие стихи уже не могут претендовать на большую поэзию (художественное обобщение) — сейчас они создаются преимущественно с оттенком автоиронии и носят юмористическую направленность. Не так было, однако, на начальных фазах даже национальных литератур. Так, например, в Болгарии в середине XIX в., в период возникновения национальной литературы, было широко распространено так называемое «даскалское (школьное) стихотворство». Слагали стихи о цене на дрова в прошедшую зиму и о только что прошедших экзаменах в школе и т. д. Намеки на лиц, имеющиеся в некоторых литературных произведениях (публицистике, памфлетах), отражают эту же стадию «литературного сознания».

Итак, вместе с импровизацией «по поводу» вторгается вся гигантская сфера прошлого и будущего, которые могут быть уловлены только словом (а не жестом и музыкой). А вместе с этим входит и вся *область содержаний*. Ибо сам факт членения времени уже есть *отношение*: настоящего к прошлому и настоящего к будущему. Возникает ток, движение мысли — ибо различие прошлого опыта от настоящего немедленно требует их соединения через отношение. Слово и становится сгустком этих отношений. Отсюда и рождается *самодвижение* ассоциаций, их собственный ритм. Таким образом, та первичная форма противоречия, с которого мы начали, — между ритмом и словом приходит к своему разрешению. Слово уже не звук, мате-

риал, в который отливается ритм, а мысль, отношение. Оно впитало в себя ритм, действие. В итоге возникает новый тип целесообразного движения: движение ассоциаций. Их источник, эпицентр перемещается постепенно — из действия — в них самих, непосредственно (а не через посредство действия) вступающих в эстетическое отношение с действительностью.

## 5

### *Целое (сюжет, образ)*

Итак, импровизация на случай, улавливающая прозаическую внешность вещей, правдиво фиксирующая детали, — вот к чему мы пришли в итоге предшествующего рассмотрения. Здесь находит свое объяснение та видимость сходства между реализмом и даже натурализмом европейской литературы конца XIX в. с древнейшими памятниками фольклора. Так, древняя китайская книга песен «Ши цзин» (XII—VII вв. до н. э.) поражает современного читателя правдой деталей в изображении труда, одежды, природы. Подобными достоинствами точности, доходящей до миниатюризма, обладают произведения китайской живописи и поэзии и последующих эпох. Также и европейские средневековые живописцы посрамят современных в подробности деталей (ср. их мелкий штрих в сравнении с более поздней живописью широкими мазками и пятнами). Но не надо обольщаться.

Здесь еще нет замысла целого. Слово, штрих послушно следуют за данным, фактически случившимся, видимым и т. д. Однако они еще не обрели источника внутренней активности и способности к переосмыслению наличного и созданию замысла, поэтического целого, еще нет самодвижения. В результате пропадают и сами достоинства эмпирии и точность деталей, верность отражения единичного момента.

«...Вызванные по поводу, — пишет А. Н. Веселовский об импровизациях, фиксирующих единичное, — они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бес-

конечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения...

На островах Тонга поются песни на языке Намоа, которого туземцы не понимают... Словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным» (12, 205).

Итак, темный язык намека — alter ego эмпирии, называемой «своими словами».

Но эти темные слова, смысл которых понятен лишь отчасти, а во многом утрачен, не есть простое возвращение слова в ритм, в роль его звукового материала. Смысл слова здесь не только не исчезает (как при повторении выкрика или одного слова, ср.: heia, Bahia), но, наоборот, расширяется более своего прямого значения, становится носителем сакраментального смысла (здесь — источник образов-символов, ср. также dhvani индийских поэтик).

И поскольку слово передается от прошлого, где таится социальная сущность = накопленный поколениями опыт, предопределяющий формы жизни и деяния ныне живущих, — слово-намека отождествляется с сущностным движением жизни, которое больше каждой ее конкретной структуры. Напротив, точное слово, обозначающее эмпирию, так и закрепляется за ней, за поверхностью жизни, ее видимостью. (Само расщепление видимости и сущности в жизни, расщепление, определившее в будущем поэзию искусства в обществе, *вклинивающееся* в это противоречие, — ср. толстовский метод «срывания всех и всяческих масок» — возникает именно в этой точке процесса.) Точное, описательное слово, в отличие от слова-намека, либо совпадает, либо больше значения, и в данном случае в слове работает какое-либо одно из его значений.

Каждая из полярностей, таким образом, обладает своим преимуществом и своим уязвимым местом. Сло-

во-намеки непосредственно дает ощутить, приобщает к сущностному движению бытия, к человечеству, к обществу. Но оно смутно, темно, парализует человеческую волю, субъективность перед лицом гигантских и неуловимых сил, движущих миром. (Хотя позднее, например в романтизме, эта сторона позволяет человеку — «я» — ощутить себя равным всему бытию.) Точное слово, описание факта есть воплощение власти человека над данным конкретным явлением\*. Оно — стимул дальнейшего движения, проникновения человека в более глубокую сущность вещей. Это — сфера индивидуального опыта и стимулирует развитие «я», личности. Здесь — простор импровизации, личному творчеству. Но оно, с другой стороны, дает себя заморозить многообразием эмпирии и опасно утратой истинной меры вещей (ср. натурализм или импрессионизм Марселя Пруста). В тенденции, таким образом, в этих полярностях сокрыты многие будущие процессы.

Но это именно в тенденции. Пока же, в нашей точке, литературно-художественный ток еще не начался. С одной стороны, субъективный произвол эмпирии, с другой — давящая сила субстанции. С одной стороны — чистое новаторство, равное прихоти и не имеющее моста к коллективному опыту. С другой — омертвевшая, бездуховная традиция, растворение пульсирующей мысли, слова в бездне природы, материи. В эпохи кризисов в искусстве литература распадается именно на эти антиэстетические полярности.

Это неподвижное противостояние есть, однако, не более чем абстрагированный нами момент. Разность потенциалов образует напряжение. И вот пробежала искра — и пошел ток, возникло магнитное поле. Это поле отныне станет специфически литературным улавливателем жизни. Сюда хлынет все ее содержание. И образующиеся далее стадии литературы и литературные организмы будут определяться именно эволюцией жизненного содержания. Это содержание, однако, становится специфически литературным только в зависимости

---

\* У первобытных народов точное описание имело, очевидно, сакральное значение, подобно тому как точное изображение какого-либо лица на рисунке или в фигурке из глины уже означало власть над его жизнью и смертью. Ср. также страх современных отсталых народов перед фотокамерой.



от того, возникли ли в магнитном поле литературы соответствующие тяготения. Последние же опять-таки определяются процессами жизни.

Этот «заколдованный круг» движется — в этом процессе и рождается все богатство литературы.

Но мы опять несколько забежали вперед. Вернемся к моменту, непосредственно предшествующему образованию литературного «магнитного поля».

В той точке, на которой мы находимся в данный момент, возникает целый узел проблем, и исследователь испытывает затруднение: с чего начать. Здесь начало специфики художественной литературы. И само наше затруднение глубоко симптоматично. Мы не знаем, с чего начать дальнейшее движение: с рассмотрения ли «по содержанию» или «по форме». Этого затруднения не было для танца, музыки, даже синкретического действия. Тогда движение шло по линии содержательной формы (ритм). Теперь, со словом, перед нами встает проблема *специфического содержания*. В той точке, где мы находимся, его еще нет: содержание высказывания в свободной импровизации, типа рассказа лопаря, внутри себя не определено, аморфно, случайно — там нет единства, в силу которого начало и конец связаны и данное начало определяет именно данный конец, а не наоборот.

С другой стороны, в песне на непонятный текст прямое значение слова и то его сакральное значение (ощущение), которое воспринимают в ходе исполнения, ничем не связаны между собой, случайны.

Это противоречие разрешается рождением специфического литературно-художественного содержания, которое выступает вначале под видом содержательной формы.

Рождается специфическое, литературное *целое* — одновременно в двух видах. В том полюсе «магнитного поля» специфического содержания, который связан со свободным описанием фактов, возникает *сюжет*. В том полюсе «магнитного поля» специфического содержания, который связан с противоречием между прямым и сущностным значением, возникает *словесный образ* — *троп*. Это первые целостные организации, ячейки литературно-художественного высказывания, способные к относительно самостоятельной жизни и движению. И показательно, что и сюжет (у Аристотеля это «фабула») и

троп являются первоначально категориями специфического *содержания*: сюжет (франц. *sujet*) — это тема, субстанция высказывания. Лишь потом это слово перейдет в категорию формы. Но и тогда сохранится в нем его первичное значение. Сюжет — это содержание и одновременно структура. То же самое представляет собой троп. Это *семантическая* категория — разные виды *смысловых* ассоциаций.

Прежде чем мы двинемся к раздельному анализу сюжета и первичного словесного образа, надо всячески подчеркнуть их взаимообусловленность и способность к переливанию друг в друга. Мы видели, как свободная импровизация «по поводу» превращается при повторении в темный намек. Подобным же образом сюжет постоянно сгущается в образ\*. С другой стороны, словесный образ чреват движением. И несть числа случаям развертывания метафоры, каламбура в сюжет, рассказ (ср. хотя бы этнологические сказки: почему мы говорим «труслив как заяц», почему у осла длинные уши и т. д.).

То, что сюжет и троп возникают одновременно, доказывает и то обстоятельство, что уже в первых попытках осмысления художественной литературы (поэтики) равным образом занимают двумя проблемами: как наилучшим образом построить фабулу и классификацией тропов (ср. поэтику и риторику Аристотеля, ср. древние санскритские поэтики: «Натьяшастра» и т. д.).

Итак, сюжет и троп — первичные определители художественной литературы. Рассмотрим внимательнее, как они образуются. Слово, как мы помним, находилось вначале на периферии синкретического действия. Затем оно стало дублировать его, называя то, что одновременно показывалось. Затем оно все более впитывает в себя ход действия и уменьшает нагрузку телодвижений и пения. Наконец, оно поглощает в себя действие, его ритм, последовательность — и ощущает, как в нем самом теперь загудел тот ритм, который оно, кажется, только что отменило. Итак, *уже в сфере словесного высказывания* мы застаем, с одной стороны,

---

\* О. Фрейденберг в своей книге «Поэтика сюжета и жанра» развертывает именно этот момент, показывая, как ситуации жизни первобытных народов впоследствии сгущаются в метафоры.

аморфную свободную импровизацию «по поводу», где слово, мысль просто повторяет случившееся, никак его не пронизывая и не организуя. С другой стороны стоит переведенное в повествование синкретическое действо. Здесь словесное высказывание организовано, но как там его содержание, так и здесь его ритм заданы ему извне. *Сюжет* и возникает как *ритм содержания*. Впервые появляется внутренняя целесообразность движения от начала к концу. Ведь в свободной импровизации «по поводу» произвольно и то, чем она начинается, и то, чем она кончается. Это дурная бесконечность. Сюжет есть уже определенность, структура, организм. Вначале теперь уже содержится результат (в импровизации типа рассказа лопаря — нет результата). Аристотелевская «энтеллехия» — целевая причина — определяет сущность сюжета, как и всякого самостоятельного организма, структуры\*.

Сравним любое сюжетное повествование со свободной импровизацией типа приведенного выше рассказа лопаря. Возьмем кратчайший и один из самых древних. Вот сюжет «Лисица и виноград» в изложении Эзопа. «Голодная Лисица заметила свесившуюся с лозы гроздь винограда и хотела было достать ее, но не смогла. Ушла она и говорит: «Он еще не созрел».

Иной не может сделать что-либо из-за недостатка сил, а винит в этом случай» (цит. по 49, 84).

Перед нами ведь тоже повествование по поводу. В основе лежит наблюдение, опыт, извлеченный из случая: кто-то, быть может, видел, как лисица пробежала мимо виноградника, остановилась, подскочила и побежала дальше. Но этот случай подается уже не как бессмысленное эмпирическое описание типа рассказа лопаря. Случай твердеет, обретает форму, определен-

---

\* В том, что действо переходит в повествование, заложена возможность и обратного перехода эпоса в драму, того, что ныне делается в форме «инсценировок». На этом стронется вся китайская драматургия, основывающаяся на инсценировке эпизодов из китайских «романов». Античная трагедия, очевидно, возникает как литературно-художественное явление одновременно из двух традиций: из традиций собственно действия (мистерии) и из обратного возвращения эпоса в драму. Лишь на последней основе могли вырасти сложные концепции и сюжеты античной трагедии. Переход лирики в действие не опосредован сюжетом и протекает уже по линии выхода за пределы словесного искусства и перехода в музыку и танец.

ность. Почему? А потому, что слово включает сферу мышления и с эпизодом мгновенно соединяется опыт, наблюдение над человеческой жизнью. Точнее, сам эпизод мог быть вычленен из бесконечного и беспорядочного потока миллионов внешних воздействий на ощущение человека — оттого что он пал на магнит мысли. Это значало делалось бессознательно. Поэтому можно предположить, что отдельное формулирование мысли в поучение: «Иной не может...» и т. д. — возникает уже на более поздней стадии. Но, во всяком случае, скачок совершился: повествование стало структурой, ритмическим движением наблюдений, организованным единой мыслью.

Теперь текст может повторяться сколько угодно, не превращаясь в бессмыслицу, ибо он уже не зависит от конкретного повода, а способен жить сам по себе. Он сам становится источником дальнейшего движения: из него вычленяется мысль. Но она уже живет не в своей абстрактно-логической формулировке: «Иной не может...» и т. д. — но во плоти ситуации, как ассоциация с нею: старик и девушка = лисица и виноград. Это высказывание, однако, оправдано только благодаря тем ассоциациям, которые стоят за ним. Перенос значения, расширение смысла — и в этом отношении известная иррациональность, неопределенность, свобода — специфические свойства художественной мысли. Благодаря этому открывается клапан, через который в сферу описания случая, мысли, сюжета вторгается сфера ритмов, неуловимых словом сущностных сил.

Мы видим, как один полюс нашего «магнитного поля» превратился в другой: сюжет — в словесный образ-намеки. Между ними идет ток. Тот ореол неопределенности, который мы ощущали в каждом единичном художественном словесном высказывании, и есть не что иное, как этот ток, силовые линии магнитного поля, ведущие куда-то (к другому полюсу, который в данном единичном высказывании отсутствует).

Пульсация, частота и энергия «силовых линий» становятся показателем глубины и значимости художественной мысли. Мы опять пришли к области ритма, из которой исходили.

Напомним, что через ритм проявляется активность формирующей человеческой деятельности, труда на данной стадии развития общества.

Итак, круг замкнулся. Началось взаимодействие двух принципиально различных содержаний: рассудочного мышления, отражающего факты,— т. е. жизненного содержания, опосредованного мыслью,— и, с другой стороны, жизненного содержания, выступающего непосредственно, как ритм моей жизнедеятельности, звучащего в унисон с ритмом времени и непосредственно являющего собой эхо, голос эпохи. Словесная деятельность, следовательно, может начаться и с последнего — ритма моей жизнедеятельности. В итоге мы придем к области непосредственного выражения сущности, в частности к лирике. Ибо здесь источником движения ассоциаций будет не факт, а ритм, разбуженный фактом как поводом. Недаром эпос возникает как *индивидуальная* импровизация, а лирика — как *коллективная*, хоровая песнь. Если первый путь крепко держится за явление, пытаясь через эмпирическое обобщение проникнуть к сущности, то второй путь крепко держится за непосредственное ощущение сущности, третируя конкретный облик явлений. Эти два пути существуют только один благодаря другому — и в то же время они органически враждебны друг другу, взаимоисключают друг друга. В будущем это проявится, например, в том, что повествование (проза) будет освобождаться от «образного», метафорического языка, ощущая его как манерность (ср.: проза Пушкина, Стендаля в отличие от прозы Марлинского или претенциозного романа XVIII в.). С другой стороны, лирика (поэзия), станет освобождаться от сюжетности, описательности\*.

Однако поскольку обе стороны являют собой единство, они, дойдя в определенный момент до антагонизма вплоть до разрыва, на высшей ступени вновь взаимопроникают, оплодотворяют друг друга. Так случилось с переходом от скупого в метафорическом отношении языка Чехова к исполненному «красивостей» языку раннего Горького или метафорически насыщенному языку советской литературы 20-х годов.

То же следует сказать о возрождении сюжетности, образительности в советской поэзии (ср. Исаковский, Твардовский).

---

\* Эта тенденция прослежена В. Сквозниковым в главе «Лирика» во втором томе «Теории литературы» (см. 46).

Противоположности тропа и сюжета, лирики и эпоса являются содержательными формами, в которых выступает более глубокое противоречие между сущностным потоком жизни и его внешней формой на данной ступени, выражающееся как противоречие между ритмом бытия и словом, между переживанием и описанием. Другим проявлением этого противоречия является противоположность разных содержательных аспектов литературного творчества, таких, как правда и фантазия, точность детали и истина целого, «литература идей» и «литература образов» (по бальзаковской терминологии), реализм и романтизм. То, что эти противоположности родственны, обнаруживает тяготение реализма к форме эпоса, а романтизма — к лирике — и преобразование последним эпических жанров в лиро-эпические — ср. жанр романтической поэмы.

Таким образом, когда мы несколько выше вывели из этого сущностного содержательного противоречия первые структуры формы (сюжет и образ), мы совсем не имели в виду, что в этих формах данное противоречие живет адекватно. Эти формы лишь *имеют отношение* к этому противоречию, но не исчерпывают его. Поэтому мы позволяем себе вновь возвратиться к анализу его в его исходном виде, чтобы прочертить некоторые другие тенденции литературного развития.

Вновь перед нами в качестве контрагентов стоят: эмпирическая поверхность вещей, фиксируемая в аморфной импровизации «по поводу», типа рассказа лопаря, и, с другой стороны, — слово-ритм, ставшее носителем сакрального, намекающее на то, что существует по ту сторону видимости. В процессе взаимопроникновения этих противоположностей мы увидели возникновение собственно художественной литературы. Однако в этом взаимопроникновении есть качественно различные ступени. В зависимости от этого рождаются не только разные роды и жанры художественной литературы, но и разные литературно-художественные циклы, и прежде всего те, которые можно условно обозначить как «европейский» и «восточный».

Если «европейский» цикл в основе своей характеризуется большим взаимопроникновением этих противоположностей, отчего здесь и возникло столь интенсивное развитие литературы, прошедшей целый ряд качественных преобразований и до неузнаваемости изме-

нившейся, то «восточный» цикл характеризуется большей раздельностью, разобщенностью этих противоположных сторон, в силу чего там сильнее момент устойчивости и литература к XX в. не изменилась столь радикально.

Не собираясь решать в целом вопрос об отличии «европейского» и «восточного» литературных циклов, обратим внимание на следующий исходный и принципиальный момент. Он предстанет очевиднее на конкретном примере. Вдумаемся в соотношение реального и чудесного планов в рассказе «Грызет камни» из новелл китайского писателя конца XVII — начала XVIII в. Пу Сун-лина:

«Раньше у досточтимого Ван Цинь-вэня из Синьчэна жил в доме слуга, которого тоже звали Ван. Он еще в молодых годах ушел в горы Лао, чтобы изучить Дао.

Прожив там долгое время, он не ел ничего приготовленного на огне, а питался только сосновыми шишками и белыми камнями. По всему телу у него стала расти шерсть.

Так прошло несколько лет. Затем он вспомнил, что у него мать уже старуха, и вернулся к себе в деревню, где стал понемногу снова есть с огня.

Тем не менее по-прежнему употреблял в пищу камни. Посмотрит, бывало, их на солнце и сейчас же знает, который из них сладкий, который горький, кислый или соленый, словно ел дикий картофель «юй».

Когда мать умерла, он снова ушел в горы. Это было лет семнадцать-восемнадцать тому назад» (42, 203).

Прочитав этот рассказ, нам хочется спросить: «ну и что?» Европейскому читателю он представляется незаконченным. Указание на чудо без его соотнесения с моральными проблемами человеческой жизни нам кажется повисающим в воздухе. У Эзопа, например, в басне чудесное существует для человека и сомкнуто с ним в моральной идее. Здесь же чудесное само по себе, а семейная и общественная жизнь — сама по себе.

И нельзя сказать, чтобы о человеческой жизни здесь не говорилось. Напротив, говорится, и с удивительной фактической точностью: никакого вымысла, с канцелярской точностью названы и имена, и годы, когда все происходило.

Чудесный план здесь как бы *вставлен* в раму реальной жизни, но взаимопроникновения между ними нет —

нет и потребности в этом \*. *Нет удивления* (вспомним, как говорили древние греки: удивление — начало познания); «чудо» буднично так же, как буднична «текущая от века» прозаическая жизнь в чиновничьем государстве, человеческие принципы жизни не «остраются» чудом. Подобным же образом вы как нечто само собой разумеющееся прочтете в другом месте: «В это время в помещениях канцелярии правителя было много лисиц, и его дочь сама попала в наваждение» (42, 330). И не подумайте, что правитель канцелярии — это лев (или другой какой-либо владыка зверей). Это реальный чиновник, правивший в уездах Тэн и И в годы «Покорного Небу Правления». Рассказ не ведется в аллегорическом плане (как, например, «Рейнеке-Лис»). И это совсем не единичный, не исключительный случай. Возьмете вы китайский «роман» XIV в. «Речные заводи», вы будете поражены сочетанием архифантастической мотивировки действия (неким любопытным выпущены из скалы духи зла) с абсолютно прозаическим устойчивым миром частной жизни. Герой, который действует как частичный индивид в прозаически упорядоченном обществе с тысячью канцелярий, вдруг подвешивает себе крылышки и летит по воздуху. И это не воспринимается с удивлением, как чудо — вот что главное.

Итак, относительная разомкнутость эмпирического и мифологического планов и отсутствие потребности в их единстве — вот что поражает нас в приведенном китайском рассказе.

Подобное же, но с совершенно иным акцентом встречаем мы в литературных произведениях классической литературы Индии. Здесь эмпирическая реальность сводится на нет. Она не обладает упругостью. Идея бесконечных перевоплощений людей и божеств ведет к чистому движению даже без относительного покоя. Мир зыбок, и не на что там опереться личности. Фантастическое, сфера сущностных сил никак не уравновешиваются реальным, земной жизнью.

В сравнении с этим нам станет очевидно специфическое качество европейского литературного цикла. Оно — в мучительных и напряженных поисках единст-

---

\* Внешне это напоминает видение мира у Гофмана — но лишь внешне, ибо у него все дело во взаимопроникновении.



ва многообразия (т. е. единства, возникающего на основе определенных различий), которое уже со времен Аристотеля выступает как цель художественного сочинения. Уже у Гомера два плана: борьба олимпийских богов и война людей уравновешены. События, происходящие на земле, имеют свою значимость, самоценность (как в Китае), но зато они же выступают как форма действия сущностных сил, причастны к ним (как в Индии). Дальнейшее развитие от Гомера до Данте, от Данте до Толстого протекает во все расширяющейся, но той же амплитуде колебаний: данная организация (структура, событие) общества и человека — и сущностная закономерность, идеал, олицетворение то в боге, то в толстовском небе Аустерлица и т. д. В единстве этих противоположных начал — источник целостных художественных концепций (замыслов). Однако на этом пути европейская литература надолго утрачивает свойственную Китаю скрупулезную точность, реализм деталей (ср. несравненное искусство китайских мастеров в сфере миниатюры — сюда устремилась активность китайских художников), а с другой стороны, безудержную фантастику и острейшее ощущение одухотворенности природы и человеческой жизни, свойственные классической литературе Индии.

И если вернуться опять к нашей исходной противоположности между эмпирическим описанием и словом-намеком, то, грубо говоря, китайский литературный цикл максимально реализует первую сторону: общеизвестно смыкание литературы с историей в Китае; не случайно здесь были максимально использованы закрепляющие текст возможности письменности. Индийский литературный цикл в основном реализует вторую сторону: не случайна близость в Индии поэзии и религии (а в Китае литература ближе к науке, к практической философии, какой и было конфуцианство); не случайно там возникла теория дхвани (образасимвола, намека).

В арабо-персидской литературе, которая является как бы переходной от «восточного» цикла к «европейскому», это противоречие выражается в абсолютном противостоянии поэзии, где господствует принцип тропа, доведенного до изощренности (по индийское дхвани здесь уже рационализировано), и прозы, не имеющей художественного значения.

Для Китая фиксирование современности в слове было существенным делом, хотя китайская *историография* не знала историзма, т. е. не осознавала качественных отличий между прошлым и настоящим. В этом китайский «историзм» был равен индийскому пренебрежению к истории (в Индии почти не было историографии: зачем фиксировать современность, которая, согласно индийской философии и религии, есть лишь улетучивающийся миг, майя-иллюзия?).

Все эти полярности полностью действительны и для «европейского» литературного цикла. Итак, его отличие от «восточного», повторяю, заключается в бесконечно возобновляющемся стремлении достигнуть их единства.

## 6

### *Переход к искусству, к поэтическому художественному образу*

С возникновением классового общества, частной собственности и государства начинает свое существование и собственно искусство, поэзия.

До тех пор все те произведения материального и духовного творчества: статуи, жилища, песни, обряды и т. д., которые мы теперь склонны понимать лишь эстетически, играли прямо практическую роль в жизни общинных коллективов. Охотничий кинжал покрывался орнаментом, так как в нем видели магические знаки, привлекающие на помощь охотнику силы духов. Люди исполняли календарные игры и пели песни с целью задобрить божества природы и обеспечить хороший урожай\*. С развитием общества и многократным повторением эти действия стали приносить наслаждение сами по себе и начали осуществляться, уже не имея в виду конкретного материального результата, а просто для общественного самонаслаждения. И вот эта смена нацеленности, направленности, назна-

---

\* Эти произведения с магическим назначением художественны по форме, но *еще* не по содержанию — лишь мы, задним числом, утратив ключ к пониманию магического, видим в них художественные произведения. То же в периоды распада искусства: формалистические произведения — это формы *уже* без содержания. Формализм, следовательно, смыкается с утилитаризмом

чения песен и иных потенциально художественных произведений имеет решающее значение для становления собственно искусства. Если раньше они имели целью воздействие на силы природы, зверей, духов, богов, т.е. на вне человеческого стоящие силы, и достижение от них прямо практического результата, а ведь с этой целью лепили фигурки, рисовали фаюмские портреты, то теперь они нацеливаются внутрь общества, чтобы возбудить в его членах те или иные общественные переживания и представления.

Если вяжущий гимн Эришний был направлен на то, чтобы парализовать волю преследуемого ими лица, то воинственные песни Тиртея или Каллипа имсют целью не воздействие на врагов, а стремятся вызвать у своих воинов подъем патриотических чувств, чувство гордости своим обществом и радость от единения с ним,— и уже только через это далее достигается практический результат: победа над врагом в сражении. Но этой непосредственной связи с практикой, с достижением результата может и не быть. Однако на первых порах нет еще и полемического противопоставления пользе и практике, как это будет в капиталистическом обществе. Вот почему переходная от религиозно-магического творчества к искусству ступень, которую мы застаем, например, в гомеровскую эпоху, чрезвычайно благоприятная для искусства полоса. Здесь еще люди серьезно относятся к поэтическим произведениям— как к государственно важному делу, а не как к забаве и безделке,— и есть еще наивно реалистическая вера в действительность, истинность сообщаемого. В то же время уже нет страха перед богами и грубо корыстного утилитарного подхода к поэзии, искусству, просыпается свободная критическая мысль, которая заметна хотя бы в подтрунивании Гомера над олимпийскими богами.

Эта смена нацеленности потенциально художественных произведений смогла произойти лишь на определенной ступени общественного производства, когда накопился известный излишек общественного богатства, а с ним начали возникать частная собственность и государство. Патриархальное, первобытнообщинное устройство, следовательно, еще не знает искусства в собственном смысле слова. Когда материальное производство достигло такого уровня, что делает человеческий коллектив относительно неуязвимым для прямого воздействия

стихийных сил природы, т. е. когда общество начинает ощущать свою реальную власть над ними, — исчезает необходимость в иллюзорно-магическом на них воздействии. Теперь человек может взирать на них из укрепленной крепости общества: Сцилла и Харибда предстают у Гомера уже эстетизированными чудовищами, т. е. практически не страшными. Возникает разделение труда. Материальное производство высвобождается от молитв и иных магических и духовных действий и обретает большую свободу в покорении природы (меньше религиозных запретов, табу — тех, которые, в частности, на тысячелетие задержали развитие производства и общества в Индии). Одновременно с этим труд снимает ореол магии с духовного производства. Оно высвобождается от прямой слитности с практикой, обретает относительную самостоятельность и самодвижение. Оно обретает более высокую и реальную функцию — быть самосознанием общества, выражением его независимости от природы и формой наслаждения этим всемогуществом.

Создание произведений, не имеющих материально-практической, а лишь духовно-общественную цену, и явилось высшим выражением могущества общественного производства.



Итак, мы проследили, как жизнь родила из себя специфически литературное «магнитное поле». Теперь это магнитное поле обращается на бытие и извлекает оттуда то, что соответствует его структуре на данной стадии развития действительности. До сих пор мы имели дело с абстрактными полюсами и силовыми линиями. Теперь, подобно железным опилкам, которые делают видимыми эти иррациональные силы, мы видим это поле в жизненном материале. Перед нами целостная материальная структура произведения, предмет. Магнитное поле действует уже невидимо внутри его. Перед нами же поверхность вещи: ее строительный материал — наблюдаемая, познанная действительность. И чем дальше, тем труднее заглянуть внутрь, и все более начинают судить о внутреннем устройстве вещи по строительному материалу (предмету изображения, теме и т. д.). Для древних, однако, сущность

художественного предмета была еще прозрачна. Потому Аристотель ведет речь о художественном произведении как структуре, организме, а творчество выступает как своеобразная деятельность, посылкой и материалом которой служит познание.

Однако неверно было бы думать, что это «магнитное поле» художественной литературы принципиально несоизмеримо с действительностью. Так это представляется, если под действительностью понимать только ее преходящие явления, по отношению к которым литература в своем деле относительно свободна (она то отталкивается от современной исторической формы, то смыкается с ее живыми силами). Точка зрения, с которой литература смотрит на мир, — промежуточная между сущностью бытия и его временной формой, причем каждая из этих двух «действительностей», во-первых, ценна (равно как и не имеет цены) сама по себе, а во-вторых, поверяется другой. Вот почему еще у истоков художественной литературы Аристотель отметил, что история фиксирует прежде всего факты данной временной структуры действительности, а поэзия причастна к ее глубинному движению и так же свободна в обращении с фактами (правдой факта, детали, правдоподобием), как сама сущностная закономерность свободно меняет кожу исторических структур (хотя только через них она и живет). Вот почему Аристотель справедливо отмечает сферу поэзии как то, что могло бы случиться по вероятности и необходимости и предпочитает невозможное, но вероятное — возможному, но невероятному. В этом, в частности, корень того, что действительность Франции XVII в. могла осмысляться с помощью античных сюжетов. Сюжет той же Ифигении или Федры так же мало отражает поверхность жизни античного полиса, как и абсолютной монархии XVII в. Зато он представляет собой одну из принципиальных структур, рожденных столкновением сущностной действительности с той или иной ее исторической формой.

С другой стороны, конкретно-историческая форма не есть нечто безразличное для поэзии. И если поэзия пренебрегает точностью воспроизведения современности в своем материале, в предмете, — современная эпоха всегда присутствует в точке зрения, в структуре (в том, что позднее приобретет форму метода). Мало

того, в определенных художественных системах (китайская литература, европейский реализм) конкретная историческая действительность приобретает преимущественное значение и, кажется, художник исходит из нее и идет далее к постижению закономерности. Так, Бальзак вообще, в противоположность Аристотелю, провозглашает историзацию литературы: писатель — историкограф, секретарь современного общества. Однако и там, где писатель на поверхностный взгляд исходит из обобщения факта (как в замысле «Красного и черного» или «Живого трупа»), на самом деле исторический факт выступает в роли лишь повода, и ему предшествует непосредственное ощущение сущностного потока жизни (того, что будет названо *идеалом*, выступающим то в виде «живой жизни», гуманности, то в более конкретной форме социальной структуры — например, социализма, коммунизма).

На смену категориям из сферы содержательной формы приходят категории специфического содержания. Отныне они приобретают первенствующее значение и определяют качество литературы. И то противоречие, которое в плане содержательной формы смутно брезжило в противоречии между ритмом глубинного потока жизни и словом, выхватывающим из жизни какой-то момент, какую-то определенность, — теперь выступает в плане специфического содержания как противоречие между устойчивым — обществом и преходящим — человеком\*.

В ходе этого «переливания» момент равновесия содержательной формы и специфического содержания отражен в литературе античной Греции. В самом деле, тогда возникли такие категории, как прекрасное, трагедия, комедия.

При этом показательно совпадение, например, трагического (категория специфического содержания) с трагедией (категория содержательной формы, жанра) — т. е. содержания со структурой.

Эта гармония в «магнитном поле» литературы выступает аналогом гармонии отношений между обществом и его свободными членами внутри античного полиса. Еще более глубокой основой этого единства бы-

---

\* Впоследствии эта проблема приобретет вид: *характеры и обстоятельства*.

ла относительная простота античного способа производства. Тогда человечество произвело достаточно предметов «второй природы» (изданий, ремесел, нравов, законов), чтобы отгородиться от зависимости по отношению к стихийным силам природы, но в то же время «вторая природа» не стала еще столь громоздкой и необозримой для отдельного человека, как позднее. Человек поэтому равно спокойно чувствовал себя тогда хозяином мира, как и спокойно воспринимал господство мира над собой. Ибо он соединялся с миром, природой посредством простых, обозримых социальных отношений внутри малого коллектива — полиса. Если с этой же точки зрения рассмотреть исходное для процесса труда расщепление на план и предмет, т. е. сферы сознания и сферы чувственной практики, то античный человек способен был еще ухватить эти оба звена в единой целостности\*. Это объясняет нам, почему античность выдвинула идею гармонии (единства, прекрасного) как субстанцию всех вещей и мироздания. Эстетические категории, которые мы привыкли воспринимать как специфические, частные, здесь осознаются как всеобщие.

Причина этого кроется в том обстоятельстве, что главным признаком общественного труда является его протекание «по законам красоты» (Маркс), в силу чего в процессе труда выходит наружу скрытая в природе (вещах, явлениях) целесообразность и единство. Так это происходит в общественном труде человечества, *взятом в его целом* как в пространстве, так и во времени (т. е. охватывая и прошлые и будущие поколения). В античной Греции, однако, впервые создались такие условия, что *всеобщая* эстетическая сущность общественного труда гармонически совпала с его *особенной* конкретно-исторической формой (в бытии и деятельности свободных граждан античного полиса). Вот почему и обратно — античным мыслителям и художникам выпала такая уникальная возможность: обобщая, осмысляя особенные качества современной им структуры жизни, они могли непосредственно прони-

---

\* В отличие от этого путь от плана к предмету, например, в капиталистическом производстве при разделении труда расщеплен на миллионы звеньев, зависимостей, так что ни одно из звеньев не знает, что получится в итоге, и все ощущают себя во власти иррациональной стихии.

кать и улавливать всеобщую сущность бытия. Однако возможности античности и здесь были ограничены, поскольку гармония человеческих отношений в полисе была иллюзорной: в ее подоснове лежал рабский труд.

Но не следует преуменьшать значение античности для европейского общественного и литературного цикла. Тот факт, что прецедент хотя бы относительной и отчасти иллюзорной гармонии был (в отличие от восточного цикла, где таковой почти не известен или брезжит лишь в частичных формах) и явился стимулом и основой для постоянных и типичных для европейской литературы и искусства стремлений достигнуть этого единства, воссоздать его в той или иной форме. И чем далее ускользала в историческом развитии внутри классовых обществ реальная возможность достигнуть гармонии и единства, тем напряженнее становились усилия людей во всех формах деятельности — в материальной практике, теоретическом познании, искусстве — поймать жар-птицу хотя бы на миг, хотя бы в единичном осуществлении, произведении. Вот почему европейское литературное развитие протекало столь бурно. Оно имело перед собой *идеал*, золотой век.



# РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

## I ОТ АНТИЧНОСТИ — К НОВОЕВРОПЕЙСКИМ ЛИТЕРАТУРАМ

Переход от античного типа образа к новоевропейскому отчетливо можно выявить на анализе художественной концепции и формы «Памятника» Горация. Вначале мы сравним его, поскольку в нем ярко выразился римский тип художественного сознания, с греческим типом образа, а затем — с «Памятником» Пушкина\*, что приоткроет нам общую перспективу последующего развития художественного сознания.

Создал памятник я...  
(Exegi monumentum)

Уже в этом начале от «я» выразился коренной сдвиг в художественном творчестве от классической Греции к Риму. В классической Греции от Гомера до конца V в. до н. э. художественная деятельность была государственным делом, и ее субъектом выступал полис — небольшое, чувственно воспринимаемое общественное целое, гармонически совпадавшее с развитой индивидуальностью. Там хор (т. е. коллектив) в трагедии пел «я», а лирика была хоровой: «мы». В Риме, где громадное государство уже отделилось от индивидов и

---

\* Так мы обозначаем по традиции оду Горация (кн. III, ода XXX), которую приводим в пер. Н. Шатерникова, и стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

началось отчуждение между ними, искусство становится частным делом (лишь покровительствуемым со стороны государственных мужей — Августа или Мецената) и выступает как самовыражение обособленного индивида.

В «Памятнике» Гораций выдвигает *свою* меру для оценки общества, его дел, царей: его памятник выше памятников царей — пирамид. Он преодолел время и стал так же вечен, как и природа:

Едкий дождь или ветер, яростно рвущийся,  
Век не сломит его, или бесчисленный  
Ряд кругов годовых, или бег времени.

Если Афины погибли от рождения субъективного принципа «человек — мера всех вещей», и их общенародное художественное творчество не вынесло разъедающей рефлексии рассудочной логики (софисты, Сократ, Платон), то всемирно-историческое художественное завоевание римской литературы как раз состоит в том, что художественное сознание возрождается на основе принципиально новых отношений личности и общества. Здесь они уже не слитны, а отгорожены друг от друга. Подобно этому и художественное сознание живет уже рядом с рассудочным мышлением и логикой. Они уже разделились по «сферам влияния», и в своей сфере художественное творчество оказывается в силах справиться и использовать рассудочную логику в своих целях.

Жизнь Афин — это *демократия*, т. е. «народоправие». Жизнь Рима — это *res publica*, т. е. «общественное дело», обособившееся от частных дел и интересов, которые, следовательно, создали самостоятельную сферу. Частный индивид уже выступает как особенная ячейка: он не *слит* с обществом, а *влетен* в него, и их отношения регулируются правом. Отношение индивида к целому, следовательно, есть уже *опосредствование*, взаимная регулировка отдельного и противостояние их друг другу, корыстные отношения друг к другу, долг. Поэтому если в Греции индивид ощущал себя общественным непосредственно, например, через общенародное празднество, где *весь* полис (семнадцать тысяч зрителей) смотрел трагедию в театре Диониса и человек мог видеть и ощущать свое целое во плоти, *чувственно*, переживать вместе с ним, т. е. приобщался к нему через художественное переживание, — то в Риме индивид осознает себя обще-

ственным через посредство той системы всеобщих норм — законов, зависимостей, которой он подчинен, с которой он должен соотносываться в своих поступках. Это вызывает к жизни самоконтроль, осмотрительность, суждение, постепенное соотнесение единичного и всеобщего, взгляд на себя со стороны — словом, опосредствование в сознании — размышление. Отточенная логика, отлившаяся в латинский язык, и явилась материальной плотью отношений частного индивида и целого.

Вслушаемся во фразу Цицерона, в ее синтаксис — даже безотносительно к содержанию:

«Марку Антонию, в Рим,

Путеольская усадьба, 26 апреля 44 г.

Да, я предоставляю это тебе, мой Антоний, и притом так, что полагаю, — раз ты написал в тех выражениях, — что ты обошелся со мной самым благородным и самым почетным образом, и считаю, что мне следует всецело уступить тебе в этом, каковы бы ни были обстоятельства, и уступаю также доброте своей натуры; ведь во мне никогда не было ничего не только жестокого, но даже более строгого и сурового, нежели того требовала государственная необходимость» (Письма Марка Туллия Цицерона, т. III, ДССХVIII).

Вы слышите, как юлит и изворачивается эта фраза во множестве вводных уступительных предложений, оговорок, в смене интонаций. Вы прямо физически можете ощутить, как индивида кругом подстерегает бесконечно сложная система отношений и зависимостей — и в любое мгновение (жизни и фразы) он должен быть осмотрителен и учесть все\*. Поэтому, когда движется его мысль, он одновременно озирается во все стороны: и вперед, и назад, и на слушателя, и на себя глазами слушателя, стремясь учесть малейшие изгибы мысли — возможности ситуации, оттенки чувств. И дело здесь не в индивидуальном характере Цицерона: в том, что в этой лисе нет прямодушия, а в том, что в логике латинского языка отлилась возможность выражения всеобщего «косвеннодушия».

Через две тысячи лет мы встретимся с аналогичными гигантскими фразами у Толстого, где он тоже сра-

---

\* В общеизвестных латинских афоризмах с их лапидарностью и лаконизмом запечатлена, напротив, прямая, как стрела, логика государства, целого.

зу сопрягает разнообразные извивы чувства и мысли. Но если в неуклюжей тяжеловесности толстовской фразы, в которой душа как бы продирается к истине сквозь толщу и тенета отчуждения, отольется диалектика души, то в гладкости и пышном изобилии цicerоновской фразы навеки отлилась изощренная казуистика рассудка.

И то, что именно латинский, а не греческий язык стал впоследствии, в средние века, интернациональным языком, связано не только с внешним моментом — его большой распространенностью, но и с его внутренней природой: в его структуре отлились типичные для классового общества отношения отчуждения между индивидом и целым, что более соответствовало сознанию эпохи феодализма и капитализма.

Однако продолжим наше рассмотрение «Памятника» Горация в его сравнении с греческим типом образа.

В Греции мы знаем эпитафию, где *общество* выражало свою оценку гражданам или индивиду:

Путник, пойдя возвести нашим гражданам в Лакедемон,  
Что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли.

Или:

Эвфорионова сына, Эсхила афинского кости  
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном,  
Мужество ж помнят его марафонская роща и племя  
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

Здесь отдельный человек охарактеризован лишь теми свойствами, в которых он, как *все* остальные, выражает собой идеал должного. В эпитафии характеризуется больше облик целого: Лакедемон, его заветы; Марафон, битвы с персами, плодородная земля Гелы и т. д. Индивидуальное содержится во внешних индивиду моментах: «здесь мы костями полегли», или «земля Гелы, богатой зерном» — т. е. указывается *место* смерти или родовая принадлежность: «Эвфорионова сына».

Итак, индивид во всем связан, на него взирают со стороны: его называют по имени — Эсхил, т. е. «он»\*. (Гораций же говорит — «я»; ток мысли начинается из

---

\* Цезарь, правда, тоже писал о себе он — но это оттого, что его личность расширилась и возвысилась настолько, что стала в его глазах и глазах других уже объективной личностью, тождественной целому.

нутри индивида.) Умирая в Греции, индивид прячется от ужаса смерти и *личного* к ней отношения — за бессмертие целого: Лакедемона и Афин; сам он этой тяжести не выносит (вспомним плач Ахилла в Аиде или Адмета в «Алкесте» Еврипида).

Следовательно, та выделенность личности, которую мы застаем в «Памятнике» Горация, не есть только регресс. Личность обретает собственное содержание и крепнет настолько, что сама, без посредства целого, дерзает мыслить и судить обо всем, и нести ответственность *за свои* поступки, и прямо глядеть в глаза холоду вечности и смерти. И основная художественная идея «Памятника» состоит в том, что смертное существо своей волей, разумом, своим особым трудом, само переливает себя в бессмертие и само судит о себе, сознает это. Если Эсхил даже не упоминает о своем художественном творчестве, т. е. о том, что было в нем особого, индивидуального, отличного от других, а *растворяет* себя в общенародном качестве мужества, то Гораций *выделяет* именно свое, неповторимое, что *он* сделал *первый* в мире, и не как поэт вообще, а как Гораций:

Первый я преложил песню Эолии  
В италийских ладах.

Эпитафия устремлена к прошлому: удостоверяет, что умерший человек действительно соответствует обществу, традиции — это взгляд из настоящего назад. «Памятник» же — это взгляд из настоящего вперед, разговор с потомками. Такого рода взгляд уже исходит из понимания общества как прогресса, обновления, и с точки зрения будущего уже важно не то, чем я похож на прошлое и общепринятое, а что я внес нового.

И здесь, кстати, выразился принципиально новый момент в художественном творчестве: если в классической Греции ценилась традиционность, то в Риме, как уже и в эллинизме, отчасти — новаторство, создание свежего и нового, оригинального, необычного.

Отсюда — гордость не только своим обществом (Гораций ощущает себя римлянином:

Славою вечною  
Буду я возрастать, в храм Капитолия  
Жрец восходит пока с девою безмолвною),

по прежде всего своим трудом и жизнью. «Мощный из низкого» — это поэт вспоминает о том, как он сам

сделал себя благодаря воле и труду: вышел из провинции в «вечный» город, а из ничтожества воздвигся в первого поэта.

Цену приобретает, следовательно, индивидуальная биография поэта, жизнь не как деяние только, его труд, но и как процесс.

Показательно поэтому, что традиционное обращение к музе находится не в начале произведения, как у Гомера, а в конце. Когда Гомер взывал:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже...  
(«Одиссея»)

или:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...—  
(«Илиада»)

он просил ее дать ему содержание песни, ведомое музам, как знающим прошлое, просил передать ему традицию. Гораций же черпает вдохновение, содержание из себя; ему не нужно внешней силы — и лишь в заключение он зовет музу как цехового бога своего поэтического ремесла за оценкой, наградой, чтобы она удостоверила *форму*, что он это хорошо сделал:

Гордость заслуженно,  
Мельпомена, яви,— мне ж, благосклонная,  
Кудри лавром обвей, ветвью дельфийскую.

Оценка музыки здесь выступает уже символом самооценки поэзии, которая обрела свой критерий истины, стала относительно самостоятельной и утверждает себя как общественно значимое дело, дающее право на бессмертие. Вот почему так полюбилась художественная идея «Памятника» последующим поколениям поэтов: она есть первое мощное самосознание искусства поэзии как индивидуального творчества.

Таким образом, по типу художественной идеи ода Горация глядит из античности в новое время. Но то же надо сказать и об образе, в который отлита эта художественная идея. В его сердцевине лежит метафора: мой стихи есть мой памятник.

Поскольку для художественного сознания античности типичны прежде всего материально-пластические образы архитектуры и скульптуры, поэзия для самоутверждения испытывает потребность прислониться к этим своим старшим братьям, которые крепче стоят на ногах. И стихотворение начинается с описания памят-

ника, чья идея прекрасно выражает скульптурность античного мышления. Описание протекает странным образом — чисто отрицательно: Мой памятник не из меди, не есть пирамида, неподвластен дождю и ветру.

Пластические образы, кажется, вызваны им в представлении лишь для того, чтобы их отбросить. При этом отбрасывание совершается не как в отрицательном *параллелизме*, т. е. сразу, по схеме:

То не памятник (следует описание)

То не пирамида (следует описание), —

То мой труд (следует характеристика).

Все дело в том, что здесь *не параллелизм* членов метафоры, не их сопоставление рядом, а *последовательность*, переливание из одного в другой. Метафора здесь выступает не статично (что есть принцип пластических искусств), а как процесс (что есть принцип музыки и поэзии — временных искусств).

Скульптурный образ памятника ни секунды не выступает самостоятельно, не довлеет себе (как в отрицательном параллелизме, когда он описывается) — он сразу унижен: «меди вековечнее», т. е. дается в сравнении с другим — неким иксом, который раскрывается, наконец, в прямой поэтической медитации, размышлении:

Нет! Не весь я умру.

Здесь мы буквально присутствуем при акте зарождения собственной художественной формы поэзии: она начинается полемикой с пластическими искусствами, показывая, что их творения, как связанные природным материалом, подвластны природе и времени. Адекватной формой для возвышенного, вечного и истинно всеобщего выступает поэтому лишь «нерукотворный», духовный образ — поэтическое представление, художественная мысль, выражаемые в словах. Лишь этот тип образа преодолевает и пространство и время.

Мало того, в «Памятнике» содержится не только попрание художественного принципа пластических искусств как низшего — здесь отвергается и форма тропа, метафоры — как низшей ступени словесного поэтического образа. Когда поэт дает нам зрительный образ мыслительной вещи, он еще не в своей сфере. И само движение художественной идеи в «Памятнике» есть по форме образа отталкивание от метафоры, отведение ей вспомогательного места — и выдвигание на первый план

свободной, не скованной чувственно-зрительными ассоциациями медитации, движения душевных состояний, настроений или мыслей — как специфической для поэзии формы образа.

Но неувядаемая прелесть и исчезающая живучесть художественной идеи и образа «Памятника» состоит именно в том, что он есть процесс, переход от пластического к духовному образу — но не завершение. И последний стих:

Кудри лавром обвей, ветвью дельфийскою —

вновь возвращает нас к пластическому скульптурному представлению: мы видим античную голову в лавровом венке. Таким образом, художественный образ, как мост между духом и природой, сознанием и бытием, живет в «Памятнике» в своем чистом и полном виде, включая в себя обе грани, оба своих вечных источника. Рефлексия здесь еще не оторвалась от чувственности, и «магнитное поле» словесного художественного образа держится на сопряжении самых крайних своих полюсов.

Но если это так совершенно, возможно ли дальнейшее движение поэзии?

Если к большему совершенству — то нет, ибо совершенство не измеряется количеством и каждое произведение искусства совершенно в *своем* роде. Если к новому и более богатому и сложному качеству художественной идеи и образа, к новому «роду» совершенства — то да.

Если бы римлянин Гораций смог перенестись на восемнадцать столетий вперед, неизвестно, легко ли вынесло бы его античное сознание, когда открытый им самим для себя закон бессмертия как вечного обновления с такой беспощадностью применился к нему и преобразил до неузнаваемости его «Памятник» в руках Пушкина.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа...

Центр тяжести художественной идеи перемещается на отношения поэта, народа и государства — т. е. идет разговор о содержании поэтического творчества.

Гораций, как истый римлянин, ревновал о своего рода юридической проблеме: утвердить право (т. е. специфическую для Рима категорию общественного сознания) труда поэта на бессмертие. Его «Памятник» поэтому и



есть это чистое самоутверждение: поэт занят постройкой памятника, отбором для него материалов, формой славы, в которой он будет жить, и награды, которой его увенчает муза. Что же касается конкретного содержания его поэтической жизни, то автор почти так же формален по отношению к нему, как и юридический закон, который, отграничив сферу свободы частного лица, мало интересуется тем, что он в этих дозволенных ему рамках будет делать. Гораций сообщает о своей деятельности лишь то, что он — хороший мастер и отлил национальную, италийскую форму для заранее заданного — из Греции пришедшего содержания. Античное понимание искусства, поэзии как производства, формирования материала (а не идеологии, мышления, познания) здесь выступило очень отчетливо.

Пушкину, поэту нового времени, уже незачем доказывать чистое право поэта и вырабатывать специфическую для поэзии форму: они уже предполагаются (и, в частности, благодаря тому, что в Риме их выявил Гораций). Зато он стремится конкретно осмыслить содержание своего творчества — т. е. то, что так и осталось за скобками у Горация:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал;  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

Более того, во всех других строфах, где Пушкин «строит памятник», пишет о распространении своих стихов и своих отношениях с музой, — и там каждый стих характеризует и содержание его творчества прежде всего в аспекте: поэт — народ — государство.

В этой проблеме появился третий член, который весьма удивил бы Горация: он знал Рим, но что такое народ и государство — что имеется в виду? Чернь, люмпен-пролетариат, алчущий хлеба и зрелищ? Рабы? О них бы он и подумал, ибо рабы не входили в тело античного общества, были его неорганической природой. А все остальное: земледельцы, патриции, плебеи, войско — было организовано в Рим-государство. Итак, перед нами открылся важнейший момент структуры классового общества нового времени, столь для нас привычный, что мы и представить себе не можем, что его может и не быть, — это расщепление общества на народ и государство. При этом народ выражает бес-

смертную глубинную сущность данного общественного организма, а государство — его преходящую форму. И Гораций, который срок жизни своих стихов ограничил тем пределом:

В храм Капитолия  
Жрец восходит пока с девой безмолвною,—

оказался весьма недалёковиден. И, кто знает — обрадовался ли бы он, римлянин, тому, что его стихи намного пережили славу Рима, или нет: ведь он и поэт и гражданин.

Пушкин уже поэт, который больше, чем гражданин данного государства: он — эхо народа. То есть поэзия в новое время прямо, непосредственно общается с народной жизнью, а не через посредство государственно-политической ее организации. И поэтому, хотя в классовом обществе политика все время воздействует на искусство *сверху* и судит его, истинное искусство, как более глубинная, близкая к живой жизни народа, к сокровенным интересам общества область, имеет больше оснований судить политику, что искусство от имени народа непрестанно и делает. Потому мера жизни стихов поэта, которую называет Пушкин:

...доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пинт,—

более длительная, чем горацевская.

Что касается формы образа, то Пушкин уже в первой строке эпитетом «нерукотворный» — не описательным, зрительно-пластическим, а духовно-характеристическим — разделяется с чувственным обликом памятника и центр тяжести перемещает на прямые размышления о поэте и поэзии...

## II

### ОБРАЗ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы вступаем во второй цикл европейского литературного развития, который можно назвать *новоевропейским*, поскольку он совершается в словесном творчестве народов, вступивших на территорию Европы в эпоху кризиса античной цивилизации. Стадия развития, на ко-

торой находились эти народы, была определена еще Энгельсом как средняя или высшая ступень варварства, что аналогично грекам гомеровского времени или непосредственно ему предшествующего. Если бы они развивались без соприкосновения с античной цивилизацией, быть может, мы бы имели перед собой повторение античного цикла с некоторыми поправками, связанными с особыми географическими и этническими условиями.

Но в том-то и дело, что эти народы начали *с начала*, в условиях, когда органически поступательное саморазвитие уже не могло осуществиться: они начали *с начала* в то время, когда античная цивилизация стала на них воздействовать своим *концом* — христианством. «Средневековье, — писал Энгельс, — развилось на *совершенно примитивной* основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы *начать во всем с самого начала*».

Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию городов» (5, 360; курсив мой. — Г. Г.).

Вот этот двойственный характер новоевропейского литературного цикла, который вроде начинает с начала, независимо от античного цикла, и в то же время выступает в качестве его прямого продолжения, — составляет его специфическое качество. Аналогичное явление, и, быть может, еще в более напряженной форме, встретит нас в начале современного нам цикла литературного развития, когда на основе национально-освободительного движения придут во взаимодействие европейский и литературные процессы народов Азии, Африки и Латинской Америки. Во всяком случае, то явление *ускоренного* литературного развития, которое станет характерным для национальных литературных процессов в XIX и XX веках, впервые выступило именно в начале новоевропейского литературного цикла. «Ускоренное» развитие здесь было еще, разумеется, весьма медленным и поступательным (в некоторых отношениях оно вначале протекало даже медленнее античного цикла) по сравнению с бурным и даже скачкообразным, неравномерным развитием национальных литератур в XIX и особенно в XX веках.

Однако сущность того явления, которое называется «ускоренным развитием», — органическое развитие во взаимодействии с опытом более высокой литературы — здесь налицо.

Итак, новоевропейский литературный цикл сразу начинается с дисгармонии. И притом неясно, оттого ли она, что гармония типа античной структуры еще не возникла (и в этом отношении возможны аналогии с восточным литературным развитием, и в частности сопоставление таких явлений, как европейский рыцарский роман и восточные «рыцарские» романы типа китайского «Троецарствия», персидского «Шах-намэ» или «Витязя в тигровой шкуре»), либо оттого, что эта гармония уже распалась и переносится в непостижимый идеал в будущем (и в этом плане эти аналогии невозможны). Внешнее сходство новоевропейского типа образа с восточной аллегорией и выступит далее основой взаимодействия восточных сюжетов с европейскими в эпоху крестовых походов («Панчатантра» и европейские фавлы рассмотрены в известной работе Бенфея). Гегель также указывал на внешнее сходство тех форм искусства, которые он называл символической и романтической.

Материальным выражением дисгармонии, с которой начался новоевропейский литературный цикл, явился распад прежде единого потока литературы на *литературу* и *фольклор*. Античность не знала традиции устного словесного творчества в смысле чего-то принципиально отличного по качеству сознания от письменности.

Устное поэтическое творчество органично переливалось в письменность и наоборот: театр вносил письменное слово (драматургию) в народ. Мудрые изречения трагиков или шутки Аристофана тотчас же становились достоянием масс. Иное положение мы застаем в начале новоевропейского цикла. Христианство, возникшее как отрицание античной пластики, чувственно-практической деятельности, «языческого» духа, — решительно противостояло духовной культуре новых народов, видя в ней все тот же «языческий» дух, «некультивированный», находящийся на стадии чуть ли не догомеровского сознания. Напряженность противостояния христианской письменности и германского фольклора, допустим, в IX в. н. э. может быть измерена дистанцией времени в полторы тысячи лет. Ясна отсюда сила взаимного отталкивания и в то же время притяжения между родным для

новых народов, но сразу попавшим в приниженное положение фольклором\* и великой, высокой, таящей в себе в снятом виде тысячелетнюю традицию античной цивилизации, но чуждой традицией литературы.

Все последующее развитие новоевропейских литератур и протекает во взаимном отталкивании и пропитывании друг другом национального фольклора и наднациональной литературы, которая почти тысячу лет даже пользовалась латинским или церковнославянским языком.

\* \* \*

Новоевропейский литературный цикл, в результате которого на рубеже XVIII—XIX вв. сложился современный тип литературы, берет свое начало примерно с середины первого тысячелетия н. э. Однако в последнее время стало автоматической традицией искать корни и сущность новой литературы в эпохе Возрождения античности, тем самым практически игнорируя национальную традицию новых европейских народов, развивавшуюся до Ренессанса в течение почти тысячелетия. Между тем сам Ренессанс может быть понят лишь как содержательное отрицание того, что уже было создано. И неверно было бы абсолютизировать тип литературы, сложившийся в эпоху Ренессанса. Он столь же относителен и односторонен, как и литература средневековья.

И лишь после эпохи преобразований в литературе, протекавших на рубеже XVIII—XIX вв. на основе впитывания собственной фольклорной традиции, коренящейся еще в средневековье, окончательно сложатся национальные литературы новых европейских народов.

Поэтому нам надо тщательно проанализировать тип литературной структуры, сложившейся в начале средневековья. Естественно его искать не в изолированно взятых фольклоре (чья структура, как уже говорилось раньше, качественно не отличается от того «магнитного поля», которое мы характеризовали как исходное для литературы вообще) и христианской литературе (которая воспроизводит последнюю стадию античного цикла), но там, где эти традиции вступают в контакт. Что

---

\* Языческие боги германских народов, в сущности своей равные богам Олимпа, оказались сплющены до бесенят.

из этого получается, яснее всего можно увидеть в памятниках апокрифической литературы средневековья. Ибо там перед нами народное переосмысление христианства и, наоборот, переработка языческих представлений в духе христианства.

Наиболее распространенный жанр — *видение*.

Некоему человеку во время забытья было видение: перед ним предстали сцены потустороннего мира и хождений души по мукам. Совершается действие (как и в древней пантомиме), но оно протескает не наяву, сейчас, и не есть истинное, реальное, рационально проверяемое происшествие, факт (как в рассказе лопаря).

Никто не требует от рассказчика видения правдоподобия, не проверяет его с точки зрения соответствия реально наблюдаемым фактам. Напротив, среди слушателей царит доверие к чистой деятельности индивидуального *сознания*, к тому мирозданию, которое предстало *внутренним* очам человека с напряженной творческой деятельностью сознания. То, что это совершается как видение, откровение, *вложенное* в сознание индивида *со стороны* всемогущей силой, — есть как бы метафора силы индивидуальной *фантазии*, измерение ее мощи.

Итак, если первоосновой предшествующего этапа словесного творчества было реально протекающее синкретическое действие, осуществлявшееся коллективом в целом, то теперь перед нами повествование (т. е. эпос) «одержимого». В повествовании в снятом виде содержится действие. Однако это уже не действие, которое способны разыграть сами люди, выступая в качестве его активных субъектов, но действие, которое разыгрывают сущностные силы *над* темным человеком, униженным и слабым, где он выступает лишь в качестве пассивного объекта. И поскольку он выступает не в качестве действующей, но воспринимающей стороны, естественно, что сам акт эстетического переживания выступает не как ощущение от особой *деятельности*, а как ощущение от особого восприятия, *отражение* некоего действия со стороны.

Эстетическое переживание переместилось в сферу *созерцания*. Я сижу, все мои члены бездействуют, зато какая-то напряженная работа незримо совершается в моем сознании. На эту сферу — и только на нее — воздействует и рассказчик. Общение людей в эстетическом

акте совершается уже не прямо (как в охотничьем танце, например), а опосредованно, через сознание. (Отсюда путь к современным индивидуальным формам эстетического восприятия: чтение книги, проигрывание пластинки вместо самостоятельного домашнего музицирования.)

Те активные силы эстетической деятельности, которые изымаются из коллектива людей, соответственно концентрируются в личности рассказчика, который как бы выступает в качестве полномочного представителя своего коллектива в области эстетической деятельности, становится аккумулятором эстетической энергии. (Здесь открывается путь к современной профессионализации искусства, к романтическим теориям «гения» и «толпы».) И поскольку эстетическая деятельность переносится в область сознания, там и создается эстетический предмет. Его строителем выступает *фантазия*, смелость *вымысла*. Теперь только можно по-настоящему сказать, что искусство не требует признания своих *предметов* за действительность.

Итак, конструктивная мощь художника в создании эстетического предмета выступает уже в сознании, но еще в материально-изобразительном его «отсеке». Если потом, в литературе нового времени, в писателе будут ценить сопряжение идей, ассоциаций, чувств, настроений и т. д., то начиная со средневековья и кончая первыми этапами реализма (ср., например, Гоголь в отличие от Толстого) в литературном произведении будут выше всего ценить *картины* жизни — достоинство, где литература еще не выступает в своем собственном качестве, но отпочковывается от предметно-пластических, изобразительных искусств. Итак, если определить коротко новый тип художественного творчества в слове, это способность при помощи фантазии сконструировать действие жизни (божественную или человеческую комедию).

Итак, та дисгармония между человеком и миром, с которой начался новоевропейский цикл, в деятельности художника-творца с помощью высшего напряжения его сил преодолевается. В итоге эстетического акта разорванные первоначально «я» и мир оказываются словно приравненными друг другу, и человек на мгновение приобщается к великому, возвышенному — к сущности движения жизни.

Фантазия, таким образом, связана здесь с категорией не прекрасного, а возвышенного. Она возникает из отделимости «я» и мира, из болезненного ощущения личностью своих пределов — и из страстного стремления превозмочь свои границы и возвыситься до мира, до сущности\*. Отсюда типичные для новоевропейской литературы томление, тоска по высшему, Sehnsucht, ностальгия, стремление *dahin! dahin!\*\**. Показательно, что активность сознания, мощь фантазии совсем не были проблемой для античности, а Аристотель хвалит трагиков и поэтов не за смелость фантазии, но за верность подражания природе, за единство целого и т. д.

Читая Софокла и Гомера, мы не восхищаемся смелостью индивидуальной фантазии (образы мифологии были заданы античным поэтам), а читая Данте, Шекспира, Кальдерона, Мильтона, Гоголя — именно мощью воображения прежде всего и восторгаемся. И не случайно в сонете на смерть Данте Боккаччо восхищается прежде всего *фантазией* Данте.

Однако вернемся к элементарной структуре новоевропейского литературного произведения, с которой мы познакомились в жанре видения, и рассмотрим подробнее ее компоненты.

Тот полюс «магнитного поля», который первоначально представлял в виде свободной импровизации «по поводу», типа рассказа лопаря, т. е. эмпирическое описание событий, случаев и т. д., — здесь присутствует. Видение представляет собой прежде всего рассказ о случившемся. Рассказчик вспоминает то, что он видел, и старается подробно описать, как его (или чья-то другая) душа улетела из тела (следует подробное описа-

---

\* Грек V в. до н. э. не испытывал жажды *подняться* до божества, ибо он сам не ощущал себя маленьким. Боги — такие же люди, только бессмертные. Никакого *нравственного* идеала он в них не видел. Напротив, в плане нравственном они даже ниже людей. Смертный человек, Антигона или Эдип, способен на жертву всем, даже жизнью во имя высшего социального начала. Боги же ничем не жертвуют: они безнаказанны и бессмертны. Вот почему христианство добавляет к божеству этот нравственный элемент жертвенности (Христос — богочеловек) и через это устанавливается мост между разорванными единичным человеком и обществом, социальным началом (богом).

\*\* Sehnsucht (нем.) — страстное томление; *dahin! dahin!* (нем.) — туда! туда! — из «Песни Мишьоны» Гёте.



ние смерти, вплоть до физиологических деталей, которые покажутся архинаaturalистическими современному читателю)\*; как она отправилась в странствие по загробному миру; какие страдания испытывают грешники (следует серия картин и реминисценций из земной жизни: и здесь — сфера сатирического изображения людской, земной жизни); как, наконец, она попадает в рай, который, например, в болгарском видении выглядит — «Ну что твой Царьград, только еще красивее!» (опять земное описание, лишь проецированное на небо). Мы видим, однако, что это повествование аморфно, клочковато: распалась самостоятельная структура, организация повествования — сюжет. Перед нами как будто опять свободная импровизация «по поводу», где факты, описания, картины сопрягаются без собственной идеи, но не потому, что она не возникла, а потому, что она уже ушла из сюжета — и он распался, ибо воздействие другого полюса «магнитного поля» (сущностного потока действительности, улавливаемого неполно в сакральном слове-намске) стало столь напряженным, что прорвало сферу внутрисюжетных тяготений. Этот полюс, впитав в себя сюжетную идею, уже живет не в форме ритма, как вначале, и не в форме гармонического образа, но в форме *аллегории*, т. е. структуры, где на первый план выступает *духовное* начало в форме мысли, снимающей оболочку образа, однако еще неспособной существовать без него.

Итак, наши «контрагенты» теперь обрели следующий вид: на одной стороне клочковатая фиксация фактов и наблюдений, сама по себе бессмысленная, но необходимая в качестве «проявителя» сущности вещей,

---

\* Например, «Мытарства св. Теодоры» — византийско-болгарский апокриф в жанре видений — так представляет смерть: «И пришла смерть, как лев, и ревела страшно. Была она как человек, а плоти не имела: из голых костей была составлена — и несла орудия истязаний: сабли, стрелы, топоры, косы, серпы, разные пилы, секиры, тесаки, крюки и другие орудия, которых никто не видывал. (Смерть в сознании средневекового человека предстает в облике ремесленника с универсальным инструментарием! — Г. Г.) И приготовила смерть в чаше напиток и напоила меня насильно; и столь горек был тот напиток, что душа моя не могла вытерпеть: встряхнулась и вылезла из тела, словно кто-то ее исторг оттуда силой... Как тот, кто снимает свои одежды, оставляет их и смотрит на них — так и я смотрела на свое тело и очень удивлялась» (вспомним тютчевское: «Как души смотрят с высоты на ими брошенное тело». — Г. Г., цит. по 14, 75).

невидимой, поскольку она выступает в форме мысли. (А примитивному средневековому сознанию нужно *видеть* — хотя бы *не то*, но служащее намеком на *то*, т. е. чудо.)

Однако здесь в примитивной форме уже выступил важнейший принцип художественной литературы нового времени, который на рубеже XVIII—XIX вв. будет осознан как художественная идея, как единый художественный замысел, являющийся исходным пунктом творчества.

Художественная идея, ныне овладев художником, словно сама, по своим силовым линиям, группирует материал действительности, ее факты, рассекая ее, создавая невозможные с точки зрения здравого смысла сочетания. В мытарствах, предстающих в видении, в прохождении душой ряда стадий (мытарств, форм земной жизни, страстей), угадывается композиция будущего романа как истории движения личности в обществе. Угадывается замысел как «Божественной комедии», так и «Фауста», представляющих становление личности как становление мироздания — путь, которым индивид впитывает в себя наличное богатство мира и тем самым сотворяется как личность, активный субъект действительности.

Итак, в жанре *видения* перед нами выступила конкретно-всеобщая структура европейской литературы нового времени, в которой определяющей категорией станет прежде всего метод, т. е. особое *видение* мира.

Однако тут же возникает множество проблем, без решения которых нельзя двигаться дальше. И прежде всего — в чем же все-таки заключалась реальная основа преобладания, которое на заре новоевропейского цикла обрело духовный приоритет перед материальной практикой.

Еще по первобытным сказаниям о «культурном герое», творящем небо, землю, животных, людей, дающем им законы и трудовые навыки и т. д., мы видели, что в основе представления о боге-демиурге лежит не что иное, как общественный труд, но понятый в его всеобщей тенденции (превращение природы в общество).

Гармония общества и природы в античности была основана на том, что труд носил духовно-практический характер. Познание было слито с чувственным дела-

нием, теория — с практикой. Античность не знала презрения к физическому труду, который носил характер искусства (ср. щит Ахилла у Гомера), не знала преклонения перед чистой теоретической мыслью.

В эпоху императорского Рима гармония природы и общества, плоти и духа расщепилась: с одной стороны, бездуховная чувственность (бессмысленная роскошь, гедонизм), с другой — абсолютная духовность (христианство). И духовное действительно тогда могло считать себя высшей действительностью. Ведь на глазах у современников материальная практика обнаружила свою преходящность: рухнул Рим, разрушены античные храмы, города. Материальная культура пришедших в Европу народов — тогда «варваров» — тоже была крайне убогой. Вместо роскоши установилась бедность. Но одно духовное богатство выжило — христианство, как снятая чувственная практика античности. Бог как персонификация непреходящих социальных ценностей, из века идущая традиция общественного труда, естественно, имеет теперь духовный, бесплотный, лишь умопостигаемый характер.

Отныне — и вплоть до XX в., когда начнется новый общественный и литературный цикл, — общественный труд, социальное начало, которое в основе своей есть чувственно-материальная деятельность, будет представлять в перевернутом виде, как сознание, мышление, идеология, бог, абсолютная идея — словом, как духовная практика, как деятельность сознания, во-первых, и, уже лишь во-вторых, — как чувственно-предметная деятельность.

И вот на место античного духовно-практического синкретизма выдвигается *синкретизм духовной области*. Христианство становится универсальной идеологией, в которой в нерасчлененном виде дремлют и будущие науки: философия, история, и такие формы общественного сознания, как право, мораль, политика; и, наконец, — художественная литература.

Итак, будущая художественная литература зреет в основном в двух потоках: в фольклоре «варварских» народов, представляющем собой духовно-практическую деятельность, и в духовном синкретизме христианства, тяготеющем к превращению в чистое мышление (что и осуществляется в средневековой схоластике). Все значительные произведения средневековья созда-

ются на стыке этих двух линий. И в этом — отличие средневекового европейского героического эпоса («Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде» и т. д.) от гомеровских поэм. Здесь уже большую роль играют духовно-нравственные проблемы и стремление к идеалу (ср. цикл легенд, связанных с чашей Грааля). Фольклорно-эпическое сознание выдвигает свободную полнокровную личность героя, слитого с народом, с целым. Христианство разъединяет их, принижает личность, возносит социальное начало на недостижимую высоту, к которой личность может лишь бесконечно стремиться. Тем самым христианство дает субъективность, духовность.

И вот это соединение эпического геройства с духовностью, внутренним миром и рождает такие незнакомые античности фигуры, как Роланд, Сид, Лоэнгрин, Тристан, Бертрам де Борн, Вольфрам фон Эшенбах, Ланте.

Это воин и духовная личность, свободный дух. Его отношение к обществу есть свободная одухотворенная верность (а не строптивость плотского Ахилла)\*. Такое сочетание субстанционального содержания, личной свободы и *внутренней духовности* есть принципиально иной, отличный от античности (Ахилл, Алкивиад) тип идеальной личности. Этот тип воспроизводится дальше в героях Шекспира, в Дон-Кихоте, в Фаусте, в музыкальной драме Вагнера, в «Идиоте» Достоевского (ведь князь Мышкин раскрывается через стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»), Базарове, Жаке Тибо и т. д.

Однако в этом герое уже нет спокойствия и гармонии, как в античном типе личности. Он весь — внутреннее горение, стремление, что приводит к односторонности и даже фанатизму. Он уже не доверяет действительности — а поскольку она распалась на сущностную и наличную, она и на самом деле не заслуживает бессознательного доверия — и он мечется между этими двумя действительностями, пытаясь путем жертвы примирить их. Здесь уже, в идеальной личности новоевропейского цикла, налицо разорванность, которая породит частичного индивида. Возможности его практи-

---

\* Личностное и чувственное начала на высшей основе возродятся в эпоху Возрождения.

ческого действия все более суживаются. И лишь сознание, мышление, рефлексия становятся той сферой, которая подвластна личности и где она способна расшириться до общества, мира и ощутить себя равной им.

Вот откуда идет это благоговение перед мышлением, разумом, которое столь характерно для новоевропейской литературы.

Этот процесс предстал уже не как брожение, но как осуществление у Данте. «Божественная комедия» есть мир, построенный из «я», — замысел, неведомый античности. Эта постройка есть прежде всего *энциклопедия знаний*. В христианстве Данте соревнуется с Фомой и другими схоластами, строя свою систематологию бытия, разрабатывая концепцию ада, чистилища и рая, представления о которых в христианском богословии не были сведены к достаточно четкому единству.

В то же время у Данте ясно проступает начало формирующей *деятельности*. Вспомним математические расчеты, роль числа 3 в построении «Комедии». Пушкин писал, что один лишь план «Комедии» есть создание гения.

Никто, ни один поэт в античности не стремился сознательно создать панораму мира. У Гомера она получилась бессознательно. Гесиод сообщал лишь разрозненные сведения.

Если о Гомере и Гесиоде говорили в античности, что они дали грекам их богов, то в еще большей степени Данте заслуживает имени демурга. И недаром «Комедию» называли «Божественной», ибо Данте-человек здесь сравнился с «богом».

И глубокого смысла исполнена одна новелла Саккетти, где рассказывается, как некто перенес свечи от распятия и поставил их перед гробницей Данте, утверждая, что последний заслуживает их больше, чем Распятый. «А если вы мне не верите, взгляните на писания того и другого, и вы признаете, что писания Данте чудесны превыше человеческого природы и человеческого разумения, писания же евангельские — грубы и невежественны: если в них и попадаются вещи возвышенные и чудесные — невелика заслуга, ибо тот, кто видит целое и обладает целым, способен раскрыть в писаниях небольшую часть этого. Но удивительно, когда столь *маленький и скромный человек*, как Данте,

не обладающий не то что целым, но и частью целого, все же *увидел это целое и его описал*. И потому мне кажется, что он более достоин такого освещения, чем тот, и на него отныне я и буду уповать» (45, 48—49).

Теперь проблема единства обретает уже качественно иной в сравнении с античностью смысл. Там единство целого было как бы задано единством события, сюжета. Здесь источником единства становится сквозная идея, а сюжет дробится до отдельных картин, эпизодов, до маленьких сюжетных организмов (как история Паоло и Франчески да Римини). А позднее Тассо не отдается, как Гомер, пассивному созерцанию хода самих событий, но активно формирует свою эпопею, мучительно сводя концы с концами...

### III

## ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ ХРИСТИАНСТВА

«С религией, которая подчинила себе римскую мировую империю, — писал Ф. Энгельс, — и в течение 1800 лет господствовала над значительнейшей частью цивилизованного человечества, нельзя разделаться, просто объявив ее юстряпанной обманщиками бессмыслицей... В особенности это относится к христианству. Ведь здесь надо решить вопрос, как это случилось, что народные массы Римской империи предпочли всем другим религиям эту бессмыслицу, проповедуемую к тому же рабами и угнетенными...» (5а, 307).

Христианство неоднократно рассматривалось в науке с философской, социально-экономической, исторической точек зрения. Нас здесь интересует, однако, какие новые художественные концепции мира и человека и какие новые типы художественного образа в литературе открыли перед человечеством произведения христианской литературы. С этой точки зрения вопрос, существовал Христос или был выдуман, нас волнует как же, как вопрос о том, существовал ли Фауст или Андрей Болконский. Образ Христа и история его страстей нас интересует как созданная общественным сознанием художественная идея.

Главное здесь — это новое понимание и человека и бога как бесконечностей (микрокосм и макрокосм) и

прямое, без посредства общества, сословия, чина, положения и т. д. их сообщение (богочеловек и бог, живущий в человеке). Для римского рассудочного сознания все это казалось ворохом нелепиц: как так? распяли нищего оборванца, а он вдруг оказывается — бог. Мистика какая-то, иррациональный бред!

Тем не менее христианская идеология мистична лишь внешне. В ее реальном социально-экономическом содержании все просто — только эта простота превосходила горизонт античного сознания, и даже великолепный Лукиан в своей блестящей и остроумной издевке над христианами (в «Истории Перегринна») смог высказать лишь грудку пошлостей, ярко продемонстрировав *потолок античного мышления*. Эта простая мысль, которая перевернула вверх дном логику античности, заключалась в том, что раб есть человек, а соответственно человек есть раб божий, т. е. не римлянин, вольноотпущенник, плотник, преступник, а простая и в то же время бесконечная величина, которая подотчетна лишь «богу одному», а бог — в душе, следовательно, величина эта подвластна не господину, а своей совести. Вместо тысяч господ, разновидностей людей по социальному положению и т. д. встали простые и всеобщие: один — «господь», а все — равны перед его лицом. При этом своим воплощением, своей жертвой за людей бог придал бесконечную ценность каждому человеку, уравнив его с собой.

Если мы вспомним разобранный выше реальное содержание представления о боге, как оно складывалось на первых порах человеческой истории, то бог есть поначалу культурный герой, демиург, творец. Главный атрибут бога то, что он творец, создатель, и это есть выявление того, что сущностью общественного человека является труд, обожествление этой способности и выделение ее в особую силу. Новое, что в этом отношении внесло христианское понимание бога, — это безграничность, венациональность и бог — как *процесс*, живущий в общине = человечестве в бесконечном его развитии.

Конкретным носителем этой идеи *всеобщности* и бесконечности в Риме был лишь раб, ибо в него не было ничего своего, никакой определенности. И то, что раб не входил в тело общества, и было основным «заранее установленным ограничением», пределом и ан-

тичного способа производства (который, особенно в Риме, презирая труд, отрезал себе возможность развития и выхода из тупика), и античного общественного сознания, и рассудочной мысли и искусства. Христианство размыло это ограничение и тем самым открыло человечеству и его самого, и мир, и человека как не имеющих предела по своим возможностям. А ведь и в этом понимании человека как маленькой вселенной — «микрокосма» — тоже нет ничего мистического. Ибо человек есть единство конечного и бесконечного. Как физическое существо, тело, он ограничен и смертен, но как общественный человек, по возможностям своего творчества и сознания — он не имеет пределов. Эта истина, которая станет главной в Ренессансе, содержалась уже в христианстве. «Я телом в прахе истлеваю — умом громам повелеваю» — эти державинские слова могут служить научно точным определением человека как бесконечности, «микрокосма».

Но как высказать это новое, назревшее в муках и размышлениях римских рабов миропонимание? Оно, как мы могли убедиться, по сути своей глубоко диалектично. Между тем античная мысль, как выросшая в ограниченных общественных организациях полиса или даже Римской империи, как раз до этой диалектики конечного и бесконечного подняться не могла, и вся логическая система силлогизмов, умозаключений и иных рассудочных норм оказывалась несостоятельной при попытке освоить и выразить в своих категориях это новое, бесконечно простое и бесконечно сложное содержание жизни. И в тех яростных нападках, которыми осыпает апостол Павел «мудрость века сего», отразился реальный крах античного рационализма. Вот почему на помощь человечеству и здесь — как и всегда в минуты логических затруднений — пришел образ, функция которого всегда — угадать, выразить и непосредственно представить сущность, но не объяснять и доказывать.

Христианская литература дает нам два основных типа образов, это — картина мира, взятого с *конца* \*, перевернутая в фантазии и освещенная идеей Страшного

---

\* До сих пор мы знали осмысление *начала* мира (ср. Книга бытия в Библии или «Теогония» Геснода, культурные герои в фольклоре многих народов и т. д.).



суда (Апокалипсис и тьма последующих апокрифических и канонических видений), и история жизни, страстей, смерти и воскресения Христа (четыре Евангелия и множество неканонических легенд), провозвещающая форму романа нового времени.

После римской и поздней греческой литературы, которые поражали величайшей образованностью авторов, их логической изощренностью, мастерством и в то же время катастрофически линияющим и мелким, безвыходно индивидуалистическим содержанием мыслей личности, которая *вне своего бытия не видит в мире никаких ценностей* и довольствуется цинической, нетворческой радостью абсолютного отрицания, нас поражает могучее положительное содержание, народность, демократизм и общественный пафос христианской литературы. Она вновь дает человечеству вкусить черный хлеб иллюзорно угаданной — но истины о бесконечно великом призвании человека, о благородстве его души, — предстающих не налично, сразу, а в стремлении, процессе, борьбе с искажающим человека миром отчуждения, ярчайший образец которого продемонстрировал маразм поздней Римской империи, раздраемой волчьей стаей военных императоров. И характерное для христианства резкое деление мира на «здесь» и «там» имело вначале конкретное историческое наполнение, ибо императорский Рим с его варварством и вырождением человека на вершине цивилизации и роскоши, с его жизнью, лишенной идеала, какой-либо высокой цели и смысла выхода, — действительно являл собой такое «здесь», которое несколько не соответствовало призванию и сущности человечества. Последние поэтому могли представляться лишь духовно, внутреннему созерцанию, как носимый в душе человека идеал — «там», т. е. реально не наличный. Вот почему это «там», существующее лишь в сознании, «в духе» и, как мы знаем, в фантазии и вымысле, представлялось более реальным и действительным, чем существующее, окружающий мир.

И здесь всплывает вопрос, важнейший для понимания соотношения искусства и религии в христианстве и средневековье, вплоть до Ренессанса и даже Мильтона и многих других искренне верующих писателей нового времени. Как известно, искусство тем отличается от религии, что оно не выдает своих произведений за дей-

ствительность. С другой стороны, в акте художественного восприятия для меня ничего не должно быть более действительным, чем вымышленный мир образов. В Риме с его прозаическим миром частных индивидов искусство было совершенно выбито из действительности в сферу вымысла. В то же время мы помним, что в Греции образы искусства воспринимались и как вымыслы (ср. посмеивания Гомера над богами) и как действительность, и представление трагедии было общегосударственным, религиозным празднеством. Такое восприятие образов искусства, где наивный реализм сочетается со свободным суждением, отражает самое эстетическое состояние общества и сознания людей.

В Риме искусство считали несерьезным, развлекательным делом, забавой именно потому, что трезвый рассудок вытеснил искусство в сферу вымысла, а следовательно, как казалось, — произвола.

Христианство вновь, на более высокой основе краха античного рационализма, возрождает серьезное отношение к сфере воображения, фантазии, внутреннего представления, ибо эти способности человека могут открывать ту истинную действительность идеала, которая сокрыта для бездуховных глаз рассудка. Потому «имеющий уши — да слышит!»...

Такое серьезное отношение к творчеству образов, безусловно, благоприятствовало вначале художественному сознанию, плодом чего явились потрясающе смелые фантазии апокрифов, народных ересей и утопий вплоть до «Божественной комедии» Данте, которая рассматривалась как новое Евангелие, откровение «бога» — как научно и религиозно истинная картина мироздания, а не как художественное произведение, мир вымышленных образов.

С другой стороны, серьезное отношение к созданию образов порождало связанность художественной деятельности, налагало на нее цепенящие основы догмы. И то, что по вопросу о том, можно ли зрительно изображать бога или нет, произошел чуть ли не раскол церкви (иконоборцы), показывает, что проблема художественного изображения стала жгучей социальной проблемой.

Вот почему так наслаждался потом Ренессанс радостной и раскрепощенной буффонадой (Рабле) и так любил озадачивать зрителя или читателя, привыкшего

к «или-или», к однозначному решению, — непрерывным смещением вымысла с действительностью, серьезного с шуткой.

Итак, когда мы воспринимаем или анализируем произведения христианской литературы и искусства, мы воспринимаем их сейчас лишь как художественные явления, однако надо отдавать себе отчет в том, что они возникли с установкой на действительное откровение истины, которая постоянно совпадала и с чисто художественными стремлениями их создателей.

Вот почему христианские книги называются *Откровением* (св. Иоанна), *Евангелием* — благовещением — и т. д.: их воспринимали как сообщения истинной действительности. Потому и обратно: началась проверка окружающего мира (нашего «здесь») с точки зрения христианского идеала — и этот мир предстал как более фантастический, исполненный чудищ, «бесов» и т. д., чем прозрачно-чистый мир евангельской мечты, как мир, *подлежащий отрицанию и суду*. Такова концепция Апокалипсиса, фантастической картины светопрествавления, где могучей силой веры мечта угнетенных о конце мира отчуждения предстала как действительность — и те, кто «здесь» торжествовал, «там», в свете истины, получили возмездие. Апокалипсис, как позднее и другие апокрифические видения, становился формой народной расправы над строем угнетения. И потому не было более популярной идеи на протяжении полуторатысячелетия, чем идея близящегося конца света, ибо каждое поколение было убеждено, что мера страданий человеческих именно при нем переполнялась, — и в каждую эпоху находило своего очередного современного мирового или отечественного Антихриста и сверяло его приметы с апокалипсическими темными намеками.

Отчего же происходила такая устойчивость образов христианства и их способность, используя выражение Потебни об образе, становиться «постоянным сказуемым» переменных подлежащих?

В христианских легендах произошло скрещение самых утонченных философских концепций неоплатоников и стоиков с самыми элементарными народными верованиями и культами, восходящими еще к фетишистским и антропофагическим представлениям. Таково, например, «тайнство» причастия (вино и хлеб — кровь и тело бога), где простым, природным способом человек приоб-

щается к богу — т. е. всеобщей силе коллектива, и ощущает себя наполненным непосредственно общественным содержанием — «исполняется духа святого», как это будет звучать на языке христианства.

Христианский образ поэтому обладает большой емкостью: одним концом своим он захватывает всю сферу философии и рассудочной логики, другим — спускается не только к самым чувственным представлениям, но и к физическим действиям, т. е. не замыкается лишь в сфере сознания, но переливается в практические действия и жизнь. При этом он не останавливается ни на одном звене, ступени, а есть процесс, непрерывное брожение всего организма как целостности. Потому он оказывался равно способен приобщить к себе образ мысли языческих народов Европы (германцев, франков, славян и т. д.), дав им готовую и доступную их пониманию форму общественного самосознания, и давать материал мыслителям и художникам для раздумий о смысле жизни (христианские сюжеты в искусстве Ренессанса и т. д.). Потому справиться с ним невозможно ни одними логическими, ни чисто художественными, ни чисто практическими средствами, а лишь всеобщим преобразованием жизни и сознания. Ущемленный, например, лукиановским остроумием в нелепости своей обрядовой стороны, христианский образ соглашался с Лукианом и умно рассуждал с ним на языке эллинской философии: ведь обрядовая сторона в нем не главная и сама по себе не содержит никакой особенной истины. Так же преспокойно он выносил нападки со стороны метафизического рационализма с его силлогизмами типа: бог всеблаг и всемогущ, но в мире существует зло; если он создал его — он не всеблаг; если не он — не всемогущ, и т. д.

Благодаря охарактеризованной выше емкости литературного образа христианства религия смогла в средние века стать синкретической формой идеологии, вобрать в себя все области знания, мораль, искусство, а философию сделать служанкой богословия. Но именно благодаря такой силе и цепкости христианства оно позднее стало величайшим тормозом общественного и художественного развития, ибо, представляя мир иллюзии как действительный, а реальный, объективный мир как видимый, но мнимый, христианство парализовало стремления людей к созданию истинно человеческой жизни «здесь».

## ОБРАЗ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С внешней стороны темп исторического и литературного движения замедлился после гибели Рима и прихода в Европу народов, которые позднее выросли в новоевропейские нации: франков, германцев, славян и др. Однако в это тысячелетие совершалась глубокая внутренняя работа взаимного пропитывания фольклора, христианской и частично ученой латинской литературы. Как уже говорилось, само разделение словесности на литературу и фольклор только с этих пор и датируется, ибо античность не знала фольклора как чего-то принципиально отличного по типу сознания и образа от литературы.

Мы уже видели, что сам христианский образ сложился из столкновения фольклора и античной философии, следовательно, в нем уже была сторона, способная взаимодействовать с фольклором. В средние века именно этот «стык» фольклорной стороны христианства и фольклорной традиции новых народов и оказался самым продуктивным в литературном отношении.

Контакт вначале осуществлялся механически, внешне, и литературное произведение представляло собой не цельное единство, а амальгаму, сплав разнородных самостоятельных элементов, образ складывался как внешнее соединение разных типов образа. Такова, например, начальная русская летопись — «Повесть временных лет». Здесь рядом с каноническими житийными эпизодами, написанными высоким абстрактно-этикетным стилем, соседствуют истории Владимира и Рогнеды, описания походов Олега, Игоря и Святослава, пропитанные пластически-чувственной стихией языческого эпоса. Как тонко отмечает Д. С. Лихачев, в «Поучении» Владимира Мономаха нет единства стиля (там выделяются три резко отличных стилиевых пласта — церковнославянская стихия, деловая, народно-поэтическая), да оно и не требовалось средневековым литературным сознанием: ведь оно свыклось с мирным и неподвижным существованием в жизни самых разных укладов — и главное, просто не замечало их различия. А различия были колоссальны: с одной стороны, к новым народам пришли готовые формы развитой государственной, правовой организации и идеологической жизни из Рима и Византии — формы, явля-

ющие собой итог полуторатысячелетнего античного исторического цикла. С другой стороны, кочевые народы принесли с собой собственную общинно-родовую организацию, обычаи и нравы, которые типологически были равны состоянию греков гомеровской эпохи. Когда встретились друг с другом обе эти стороны, образовалось как бы кольцо, в котором сомкнулись начало и конец античного общественного и литературного цикла. Таким образом, сразу установилось взаимодействие самых разнотипных общественных и литературных образований в зависимости от того, в какое сочетание вступили исходные элементы и на какой ступени развития и взаимопроникновения они находились. Итогом явилась чрезвычайная пестрота, незнакомая классической античности (полису и республиканскому Риму, а не эллинизму и поздней Римской империи). Одних типов общественной организации индивида и целого можно насчитать около десятка (а как мы помним из античности, каждый способ объединения личности и целого порождает определенный тип художественного сознания и соответствующую структуру образа): сельская община, город, многоэтажная иерархия феодальных организаций — от рыцарства до королевства, церковь, монашество, принцип Священной Римской империи и т. д.

Главное, однако, — это, в общем, узкие рамки социально-экономических объединений, преобладание земледелия и натуральное хозяйство. Следовательно, после гигантской Римской империи, где отчуждение общественных отношений от человека достигло почти таких же размеров, как и позднее в капиталистическом обществе, мы вновь встречаем простые полупатриархальные организмы, основанные на прямом, чувственном общении входящих в него людей. В Римской империи жизнь была основана на развитом разделении труда и торговле. Подобно тому как отдельный человек не мог непосредственно ощущать процесс создания вещи, которую он потребляет, ибо одним своим концом она начиналась где-то в Индии, а другим — в рабских мастерских Сицилии, так не мог он чувственно воспринимать и свои связи с обществом, а мог постигать их лишь в абстракции: путем рассудочного мышления.

Натуральное же хозяйство тем и отличается от товарно-денежного, что там земледелец или ремесленник от начала до конца сам создает вещь и зависит, следо-

вательно, лишь от самого себя. И подобно тому как он чувственно-практически, материально относится ко всем звеньям изготовления продукта, таким же образом он относится к кругу своей жизни. Последний почти не выходит за пределы села или городка, и все общественные отношения индивида есть одновременно отношения с известными ему людьми: даже князя или сеньора он воспринимает, «чувственно» видя его, — а не как безличную силу закона. Принуждение здесь внеэкономическое, полуприродное — силой.

Таким образом, между индивидом и целым существуют прямые отношения. Между ними не вклинивается посредник, вырастающий, наконец, в безликую, невидимую силу закона, права — сеть отчуждения общественной природы от человека, оставляющую на долю ему лишь круг частной жизни.

Все это объясняет ту независимость духа, самостоятельность характера, которую мы находим в средневековых крестьянах и горожанах, в отличие от того влияния и лавирования, от той рабской осмотрительности индивида, вовлеченного в механизм отделенных от него отношений, что мы видели даже у такого видного римлянина, как Цицерон, жившего еще в период республики. Если римлянин уже в период империи был непосредственно частным человеком и лишь в голосовании на форуме, на войне или на рынке удостоверялась его общественная природа, то средневековый индивид был сам, в своей плоти сгустком и субъектом общественных отношений — *непосредственно общественным* человеком.

Здесь общественная жизнь слита с бытом. В средневековье мы вновь сталкиваемся с тем классом свободных земледельцев, который являлся основой классических античных обществ (вспомним Аристофана): они гибли, когда рабство избавляло земледельца от труда и превращало его в чернь. В английских йоменах, в новгородцах, в тех норвежских крестьянах, не знавших крепостного права, которые в конце XIX в. явятся почвой ибсеновских героев; в Данте, который «сам себе партия», в странствующих рыцарях, в Бенвенуто Челлини, который, как перекасти-поле, мечется по городам и герцогствам Италии, опираясь во всем мире только на себя, и во всех титанах Возрождения воскресает на высшей основе античный склад характера как целостной индивидуальности, т. е. возникает аналогичный тип

сознания и образного мышления. Это и обусловило внутреннюю возможность того взаимопонимания нового времени и античности, которое наступило в Ренессансе, когда в театре Шекспира бывшие английские йомены могли узнавать себя в римлянах, окружающих Кориолана или Брута, а рефлексия принца Датского смогла отозваться в мизантропии Тимона Афинского.

Если вдуматься, какой тип сознания порождало натуральное хозяйство и непосредственные отношения индивида и целого, то эта форма должна отличаться чувственно-конкретным, полуприродным характером (труд на *земле* и *кровно* родственная связь внутри общины). В то же время здесь мы должны ожидать слитности познавательного отражения с практикой, ибо трезвый, практический склад ума человека, который сам все делает, чужд отрыву сознания от деятельности, ибо трудовой акт здесь осуществляется как целостность. Вот почему, если бы в средневековье осуществлялся только этот тип отношений индивида и целого, мы бы имели средневековое искусство, понимаемое как гармоническое единство познания и деятельности, а образ — в гармоническом единстве чувственно-пластической и рациональной сторон.

Но в том-то и дело, что такой тип непосредственных отношений индивида и целого не был господствующим: напротив, он сразу попал в униженное положение, крепостное право и явилось наложением отношений отчуждения (римский принцип *права*) на отношения свободных земледельцев. Свободные земледельцы так же были унижены античным принципом права, как языческие боги новых народов (Один, Перун и др.) были сплющены христианством до бесенят. Вначале применение крепостного «права», правда, носило еще полупатриархальный, домашний характер (аналогичный зафиксированному в «Одиссее» домашнему рабству), что отражалось в полусвободных, почти равных отношениях, например, русских князей и воинов-дружинников в «Слове о полку Игореве», но затем оно впитало в себя все уродства отчуждения. Вот почему в средневековье постепенно исчез доверчивый тип отношений индивида к целому, человек оказался менее общественным и более индивидуалистическим, осознавая, что в мире он вынужден опираться прежде всего на себя («на бога надейся, а сам не плошай»)



Итак, уже своим хозяйственным положением индивид выталкивал себе довлеющую целостность, рассматривающую все в мире прежде всего в его практическом отношении к себе. С другой стороны, христианство развивало в индивиде духовную субъективность, ставя в прямые отношения с бесконечной сущностью жизни, персонафицированной в божестве. Уже здесь видно принципиальное отличие мироощущения средневекового земледельца и ремесленника от афинянина V в. до н. э. или римлянина периода республики. Для последних сущность мира совпадала с внутренней организацией Афин или Рима, и глазами своего очень развитого и многообразного общественного коллектива они воспринимали все в мире.

В сознании средневекового человека такого совпадения нет: он живет в городе и селе — коллективах тысячечекрат менее дифференцированных по богатству внутренних и внешних отношений, чем Афины или Рим, — и рядом с ним живет церковь и идеология христианства, выработавшиеся не как обобщение внутренних отношений *его* коллектива (как античная мифология), а извне, на какой-то иной, ему неведомой и бесконечно более богатой основе. Христианство и церковь дают ему ощущение его круга жизни как узкого, замкнутого, ограниченного (афинянин чувствовал себя совсем привольно в рамках полиса) — он подозревает о возможности иной, более просторной жизни. Возникает неудовлетворенность, стремление куда-то, к чему-то. Начинается непрерывная внутренняя работа сравнения. Эту работу каждый уже проделывает в себе и для себя. Возникает индивидуальный опыт (Афины V в. знали общий опыт коллектива, и лишь он был общественно интересен). Это уже не родовой «микрокосм» христианства, а индивидуализированный внутренний мир. Итак, та идея бесконечности каждого человека, которую выдвинуло христианство, оставив, однако, ее абстрактной, не дав ей конкретного наполнения, теперь начинает срастаться с чувственно-практическим жизненным опытом человека. То есть перекидывается мост от «там» к «здесь», и окружающий человека объективный мир вновь обретает устойчивость, ценность, положительный интерес (в христианстве, как это мы видели в Апокалипсисе, он воспроизводился лишь отрицательным образом — как «светопреставление»). Но теперь уже — и на все новое время — завоевано ощущение

ние, что, хотя окружающий человека мир вновь обрел устойчивость и самоценность, он есть лишь *частичное* осуществление бесконечного призвания человечества, — и началась непрерывная работа просвечивания эмпирической действительности *идеалом*. Все это ложится в фундамент литературно-художественного сознания нового времени вплоть до критического реализма XIX в. Искусство становится судом над действительностью. Судила действительность и римская сатира. Но она исходила из ограниченного представления о должном, почерпнутого в моральных представлениях частного индивида.

Теперь искусство исходит из бесконечно простирающегося в будущее идеала человеческой жизни.

Однако этот идеал каждый раз выступает в особой форме. Начиная со средневековья, а еще точнее, с христианства, возникает то явление, которое в будущем можно будет назвать *классовостью искусства*.

Мы видели, что в средневековье одновременно сосуществует несколько укладов, типов объединения личности и общества, одни из которых представляют собой будущее, другие — прошлое. Классическая античность, которая не знала идеала как будущего или прошлого, в этом отношении развивалась сравнительно единым потоком, хотя в Риме в столкновении идеала республики с империей нечто подобное уже намечалось. Классовость идеала, если перевести это социально-экономическое понятие на язык собственно художественной проблематики, в применении к искусству есть не что иное, как такой тип объединения личности и общества в одно целое, который еще или уже не является всеобщим внутри данной общественной системы, а был или стремится стать единственным и господствующим. В столкновении римского принципа отчуждения и его рассудочного индивидуалистического искусства и христианства как идеологии рабов впервые выступала классовость идеологии как всеобщий закон классового общества. Однако средневековье в этом отношении делает как бы шаг назад.

Деление на рабов и рабовладельцев есть классовое в сравнении с сословными и цеховыми делениями средневековья: эти деления основаны не только на месте в производстве, но и на внеэкономических отношениях (родовая знать, духовенство и т. д.). Строго о классово-

ности искусства можно говорить в полной мере лишь применительно к капиталистическому обществу.

В средневековье же, подобно тому как есть «заранее установленное ограничение» в производстве — земля (типичен для средневековья земледельческий, а не промышленный труд), так есть заранее положенное ограничение и в мышлении, и в искусстве, и в структуре образа: это их традиционность, нормативность, каноничность, строго очерченное прикладное значение для тех или иных внешних, практических целей (иконопись, житийная литература, летопись, церковное песнопение и т. д.). Применительно к литературе это явление Д. С. Лихачев удачно назвал «литературным этикетом», который требовал определенного трафарета и ситуаций и формул и т. д. Носителем этого «этикета» были те самые отдельные общественные организмы, основанные не на чисто производственных связях, которые заранее полагали предел устремлениям и сознанию личности и связывали ее.

Итак, получается противоречие: в христианской идеологии, пусть в иллюзорной форме, перед людьми открылась бесконечность мира и человека, а с другой стороны, этот человек выступал в действительности как член того или иного ограниченного общественного целого. Мало того, христианская идеология лишь в раннем христианстве да в средневековых ересь и мистике выступала как хоть иллюзорное, но прямое сообщение человека с миром. В реальной жизни средневековья между ними вклинилась церковь — как самый тираннический общественный организм, тем более что он претендовал, опираясь на христианство, держать в руках своих ключи истины. Таким образом, мы и сталкиваемся в средневековье с двумя типами литературной деятельности. Первый мы видим в «еретиках», авторах мистических видений и апокрифов — вплоть до Данте. Здесь художественное произведение возникает как плод свободного преобразования мира индивидуальной фантазией человека, который сам свое ощущение «бога» — бесконечного идеала — выдвигает как критерий истинного. Здесь художник из своего внутреннего мира конструирует целостную образную концепцию мироздания.

Другой тип мы встречаем в летописях, у ученых авторов житий, сборников, а также в фольклоре от сказителей эпических песен до рассказчиков фэблио. Это

творчество не индивидуальное. Здесь пишут «как положено» или как слышали от других. Фантазия и личное творчество если и выступают здесь, то лишь в детализации, а не в сути художественной идеи. Она носит родовой, а не индивидуальный характер. Субъектом этих произведений выступает данный общественный организм. *Летопись*, например, писалась совсем не как книга для чтения всеми, а как государственный документ. Поэтому жизнь в рукописи, в нескольких списках для нее такое же внутренне ей соответствующее существование, как ныне для особых межгосударственных договоров, протоколов и т. д.: к ним открыт доступ лишь посвященным государственным людям. Житие святого или икона тоже писались глазами церкви или монастыря и выражали общепринятое и должное. Отсюда — типичная для средневекового искусства идеализация, лики вместо лиц и т. д. То же самое те анекдоты, *фаблио*, в мозаике которых, кажется, отразились все стороны бытовой жизни горожан средневековья, — совсем не есть свободно, как описание данного случая или ситуации, возникающие произведения. Нет, в них действует готовая, сложившаяся веками железная сюжетная схема, и А. Веселовский и его последователи раскрыли здесь много тайн. И то, что их концепции, так изящно накладывавшиеся на образные и сюжетные структуры античной и средневековой литературы, не работали при попытке характеризовать с их помощью Шекспира и Толстого, есть, так сказать, доказательство «от противного», подтверждающее субъективный характер художественных идей и образов нового времени в отличие от их родового характера в средневековье.

Однако в чистом виде ни тот, ни другой тип художественного творчества не существовали. Они взаимодействовали друг с другом и взаимопроникали. И в «традиционном» творчестве были элементы свободы, а свободная фантазия творила из наличных традиционных представлений. При этом взаимодействие, что типично для средневековья, носило зачастую внешний характер сопоставления. К изображению традиционного лика на иконе вдруг *пририсовывался* какой-либо бытовой атрибут, а в летописный рассказ вкрадывались зрительные пластические детали, вроде «кровавой сорочки» в рассказе Начальной Русской летописи об ослеплении Василька. Такие детали бьют в глаза своей неожиданной

красочностью, но они часто лежат чужеродным элементом, *вкраплены* в основной традиционный текст.

Они являют не плод сознательного творчества, а вызваны той бессознательной, «прирожденной» пластичностью видения мира, которую порождали непосредственно чувственные формы общественных связей людей — о чем сказано выше.

Итак, если попытаться в двух словах охарактеризовать литературно-художественное сознание средневековья — то это пестрота еще мало подвижная. Ренессанс как раз будет размывать все границы и приведет эту пестроту в бурное движение. В средневековье мы встречаем массу жанров: зачастую внутренние противоположных, таких, как героический эпос и житие святого, восточная сказка и куртуазный эпос и т. д. Но границы жанров и произведений сохраняются в общем четкими. Разные литературные явления еще нельзя даже назвать литературными потоками, ибо это не течение в каком-то направлении, а скорее, *взаимное обволакивание*. То же самое можно сказать о соотношении в образах средневековой литературы отвлеченно мыслительного и зрительно пластического начал, духовного и чувственного.

Даже в куртуазной литературе, носящей уже предренессансный характер, образ носит традиционный характер, а во внутренней его структуре стороны как бы неподвижны. Вспомним такие явления «этикета», как культ Прекрасной дамы, жанр альбы (песнь при расставании влюбленных утром — в лирике трубадуров), обычай поэтических турниров и т. д. Показательна в этом отношении «Баллада о состязании в Блуа» Франсуа Вийона. На поэтическом состязании в Блуа двенадцать поэтов должны были написать балладу из противоречивых положений по образцу заданного герцогом стиха: «Я умираю от жажды у источника». Баллада, сочиненная Вийоном, не есть внутреннее движение, но нанизывание парадоксов по тому же принципу ожерелья, каким образовывались в средневековье сборники новелл:

От жажды умираю над ручьем;  
Я плачу от любви, смеюсь от пеней;  
Я сомневаюсь в явном, верю чуду;  
Нагой, как червь, пышной я всех господ;  
Я всеми принят, изгнан отовсюду...  
Жду осенью, когда растает лед...

И т. д.

Здесь уже выступает отчетливо тип художественной идеи нового времени, которая исходит из контрастного противоречия и в изображении отношений человека и мира, и характера самого человека. Когда Катулл писал: *odi et amo* (ненавижу и люблю) — это казалось настолько неожиданным античному сознанию, что его стихотворение так и осталось миниатюрой, как бы запечатлевшей миг удивления перед первооткрытием внутренней противоречивости мыслей, чувств человека. Впервые лишь христианство в своем резком противопоставлении видимости и сущности жизни и человека возвело суждение на основе противоречия в норму. Если для античного сознания характерным было суждение типа: «в здоровом теле здоровый дух», т. е. мысль шла автоматически по сходству, тождеству, то христианство, показавшее, что нищий — это бог, что прекрасны и заслуживают преклонения не старики и ученые, напитанные опытом и мудростью мира (а именно стариков почитали все дохристианские религии и Китай), но младенцы и юродивые, — его логика отражает то типичное для нового времени состояние «самопротиворечивости земной основы» (Маркс, «Тезисы о Фейербахе»), где более истинным будет расщепление в человеке и жизни видимости и сущности — метод «срывания всех и всяческих масок». Это противоречие станет питательной средой и специфической сферой пребывания искусства нового времени. Оно вклинивается в эту щель и неустанно являет ее людским взорам, пробуждая ощущение идеала и стремление вперед.

Следовательно, сам образ типа «От жажды умираю над ручьем» есть как бы первоклеточка, зерно, выражающее принцип художественного сознания нового времени.

Но если у Сервантеса, Толстого и Достоевского мы встретим непрерывное движение и сквозное развитие противоречивых ситуаций, характеров и состояний, то здесь противоречие выступает неподвижно, в пластической, закругленной форме парадокса, где стороны находятся в состоянии равновесия. И хотя сам принцип игры с образом, строящимся на контрасте, показывает, что такое мышление стало уже общепринятым, ритуальным, что в позднее средневековье противоречие в человеке и жизни воспринимается как норма, а это — великое открытие сравнительно с античностью, где та-

кой ход мыслей был исключением, но не стоит, с другой стороны, принимать его здесь за чистую монету: стихотворение Вийона с его порой потрясающе глубокими прозрениями в человеческую психику, которые будут развернуты лишь в XIX—XX вв. («Жду осенью, когда растает лед»—это же художественная идея «Оды к Западному ветру» Шелли), совсем не обязательно есть плод субъективно изжитых и из анализа глубин своей души добытых идей и истин. Эти «тонкие наблюдения» есть одновременно плод автоматизма мысли, двинувшейся заданным путем парадоксов и развертывающей здесь свое блестящее мастерство.

Это столкновение антиномий есть еще и внешняя диалектика. И произведение в целом (баллада) не есть еще живой организм, но механическое соединение. И в том, что цепь парадоксов кончается, нет никакой внутренней необходимости, вызванной раскрытием цельной художественной идеи. Конец определяется чисто внешне — *формой* баллады: заданным числом строф и порядком стихов и рифмы. Если б не это, нанизывание парадоксов могло бы длиться без конца и теряться в дурной бесконечности. Подобно этому и в «Декамероне», и «Гептамероне», «1001 ночи» и т. д. рамки цельного произведения и его организация строятся не на внутреннем принципе единого качества, а на внешнем принципе количества равное число — 100, а 1001 — даже симметрично и по написанию.

Д. С. Лихачев в своей книге «Человек в литературе Древней Руси» высказывает очень глубокую мысль о характере контрастного изображения человека в русских житиях святых, написанных в «экспрессивно-эмоциональном стиле» конца XIV—XV вв. «Самое характерное и самое значительное явление в изображении человека в конце XIV — начале XV в. — это своеобразный «абстрактный психологизм». Если в литературе XII—XIII вв., как мы уже видели в свое время, изображались по преимуществу поступки людей и эти поступки характеризовались с точки зрения норм феодального поведения, то теперь в центре внимания писателей конца XIV — начала XV в. оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, *отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры*. Проявления психологии не склады-

ваются в психологию. Связующее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто. Индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных.

Психологические состояния как бы «освобождены» от характера. Они могут поэтому меняться с необычайной быстротой, достигать невероятных размеров. Человек может становиться из доброго злым, при этом происходит мгновенная смена душевных состояний» (33, 80—81; курсив мой.— Г. Г.).

Итак, человек — не как единая подвижная целостность, а как функция словно вне его живущих отдельно друг от друга состояний мира и души — вот тот же тип образа, что и в рассмотренной выше балладе Франсуа Вийона.

## V

### ВОЗРОЖДЕНИЕ

То бурное движение, которым встречает нас Ренессанс после средневекового затишья, было открытым выступлением на поверхность того единого нового качества новоевропейской жизни и сознания, которое постепенно сложилось в ходе тысячелетнего взаимопритягивания образа жизни и сознания конца античности и новых европейских народов.

Конец античности: Римская империя выработала высшую и наиболее широкую форму организации производства и людей в почти мировое целое, а христианство дало наиболее всеобщую форму идеологии. Однако обе эти формы имели «заранее установленное ограничение»: производство было ограничено рабством, а идеология — принципиальным и заведомым отказом от внешнего мира. Вот почему развитие производительных сил средневековья уже шло на более широкой, переходной основе полусвободного труда, хотя даже сам корень слова «крепостной» тоже выдает здесь принцип «заранее установленного ограничения», которое Щедрин потом выразит в формуле: «тащить и не пущать». В плане общественного сознания средневековье тоже шло по пути набухания реальным, земным содержанием



ем той абстрактной идеи бесконечности, которая была завещана христианством. К концу средневековья, как мы это видели по структуре образа, сложилось уже такое равновесие, в котором был скрыт громадный импульс движения. В Ренессансе он прорвался. Жизнь и люди тронулись с насиженных мест, сознание начало скидывать с себя все каноны, формулы, предвзятые мнения. В средневековье человека дробили: христианство забирало его душу, община или крепостное право — тело. Теперь человек впервые «при себе». Человек стал мерой всех вещей. Но если художественное сознание классической Греции захирело, когда становящееся индивидуалистическое сознание в лице философии и рассудочной мысли (софисты, Сократ, Платон) выдвинуло этот принцип как всеобщий, то теперь этот принцип выразил глубочайшую сущность искусства нового времени — гуманистичность (гуманность — лишь частный случай) и привел к расцвету художественного творчества.

И все дело в том, что индивидуальный человек в классической Греции и в новое время заключал в себе разное содержание. В Греции V в. он был общественным существом лишь как гражданин полиса, член государства. Вне их он превращался в животное, корыстное, антиобщественное существо, как это продемонстрировали волчьи нравы и животные наслаждения позднего Рима. В новое же время, как мы это видели на примере средневековых общин городов, церкви, республики, феодальных государств, ни один государственный организм уже не мог претендовать на то, чтобы быть абсолютным средоточием общественной сущности человека. Все они так или иначе обуживали ее. И когда наконец эпоха первоначального накопления стала ломать один за другим особенные общественные организмы, чтобы открыть простор образованию единого мирового производства и объединения людей, но не иллюзорного, как в христианстве, а реального, вещного, на земле — на первых порах единственным носителем и средоточием этого принципа явилась высвободившаяся из ограничивающих ее рамок и опирающаяся лишь на себя личность. Данте в гораздо большей степени выражал всеобщую сущность человечества, чем партия гибеллинов, к которой он примыкал, или даже целый город — Флоренция, изгнавшая его. Поэтому он вынужден был стать «сам себе партией». Однако пока-

зательно, что он одновременно «сам себе партия», т. е. не уходил от общественной борьбы, и его бесконечный идеал был наполнен земным содержанием.

Итак, этот индивид уже был не антиобщественным существом, а сгустком всеобщих общественных отношений. Человек Ренессанса — это не частный индивид будущего буржуазного общества, а общественный человек не только в том смысле, что он живет в обществе и не может быть свободным от него, но в том смысле, что он есть «универсум», что в нем в индивидуальном проявлении прямо выступает бесконечная сущность человечества. Единственный закон Телемской обители в книге Рабле: «делай что хочешь» — означал поэтому не произвол, а высшую общественно-разумную нормативность, ибо человек — универсум — уже внутри себя носит общественный дух, и его свободные желания прекрасны и благородны; его существо может хотеть («может» не в смысле: ему позволено, английское не «may», а «can») лишь прекрасное. Таково конкретное содержание титанизма людей Возрождения. Эпоха эта «нуждалась в титанах» именно потому, что лишь Человек с большой буквы мог дать форму, чтобы наполнить ее бесконечным содержанием. Принцип «человек есть мера всех вещей» поэтому в эпоху Возрождения был не частно-индивидуалистическим (как в Греции V в.), а самым общественным из всех возможных критериев. И когда Гамлет восклицал, что он любил Офелию так, как сорок тысяч братьев любить не могут, справедливо равняя себя с сорока тысячами, он словно уравнивал общественное содержание и энергию своей души с содержанием Афин V в., в которых свободных людей было около сорока тысяч. Но «сорок тысяч братьев», разумеется, не есть мера. Все дело в новом *качестве* индивидуальности. И великаны и невероятные количества у Рабле, с одной стороны, конечно, намекают на космическую необъятность нового человека, которому вроде нужна и необъятная плоть, но тут же скрупулезной точностью этих количеств (17 913 коров было выделено, чтобы кормить Гаргантюа молоком) превращают все в буффонаду и издеваются над всякими количественными измерениями в применении к новому качеству человека и мира, вся суть которых как раз в бесконечности их возможностей. Издевательской точностью цифр Рабле потешается над средневековым схо-

ластически высчитывающим рассудком, который не может мыслить иначе как в рамках «заранее положенного ограничения». Безмерные количества нужны, чтобы намекнуть на брожение, процесс, идущие под любой статической формой\*.

Итак, отныне специфической формой выражения общественного идеала в искусстве нового времени будет точка зрения общественного человека как индивидуума в максимальном и беспредельном развитии его возможностей. Таким образом, вечный специфический идеал искусства — гармония личности и общества — будет повернут не со стороны общества и его требований к личности (как в античной трагедии V в. до н. э.), а со стороны личности, как наполненной бесконечным общественным содержанием, и ее требований в данной форме общества. Но это уже определяет и тип художественной идеи литературного произведения нового времени: это всегда индивидуальная концепция мира, прохождение человека через мир и панорама мира, просмотренная через человека. «Захватить все!» — жадно мечтал Толстой, работая над «Войной и миром». Энциклопедичность произведения — это объективация универсализма личности не по эрудиции и богатству сведений — этого могло и не быть, — а по богатству разума и сердца. Первый образец этого — «Божественная комедия» Данте, а затем «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Дон-Кихот», трагедии Шекспира, «Потерянный рай» Мильтона, «Фауст» и, наконец, роман — от плутовского до эпопеи типа «Война и мир». Недаром та проблема единства, которую Аристотель ставил в нормативно-логическом плане, с точки зрения внешней пластичности образа, теперь тоже становится целью, но не по предмету подражания (единство *действия*), а изнутри: чтобы произведение было внутри себя согласованным *миром* — и эту согласованность дает единая художественная идея, пронизанная

---

\* Позднее, в точно выверенных пропорциях великанов и лилипутов Свифта, в их отношении к Гулливеру уже предстанет новое ограничение, зависимость художественного сознания от просветительского рассудка, называвшего себя разумом, что выражало скованность личности системой общества отчуждения. Поэтому если у деятелей Ренессанса нет ни на йоту классовой (ибо классы еще тогда не сложились) буржуазной ограниченности, то в деятелях Просвещения, даже самых гениальных, потолок буржуазного сознания всегда ощутим.

личностью творца. Прекрасно писал об этом Тассо: «Мир, заключающий в своем лоне столько разнообразных предметов, один, одна его форма и сущность, один узел, связующий все его части разногласным согласием, и все, что ни есть, служит в нем к необходимости или к украшению; подобным образом, по моему мнению, и превосходный поэт, который не по чему иному именуется божественным, как по тому, что, в действиях своих уподобляясь великому художнику (т. е. богу — творцу. Впервые бог приравнен художнику. — Г. Г.), становится причастником его божественности, создает поэму, в которой, как в малом мире, так строятся войска, готовятся битвы на суше и море, осаждаются города, происходят единоборства, турниры, описываются голод, жажда, бури, пожары, чудеса; собираются советы на небесах и в аду; попеременно видны мятежи, раздоры, заблуждения, волшебства, подвиги, [проявления] жестокости, смелости, вежливости, великодушия, любви, то счастливые, то несчастные, — и, несмотря на все это разнообразие предметов, поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы по отнятию одной части или по перемене места оной разрушалось самое целое» («Рассуждение о героической поэме»).

Художественное произведение понимается как целостный замкнутый в себе организм, а творчество художника есть продолжение творчества «бога» (= совокупного человеческого труда), как у Аристотеля — продолжение творчества природы. И это выражает сущность литературы нового времени, которая становится относительно самостоятельной формой общественного сознания.

Однако высказанная Тассо мысль о внутреннем единстве и гармонии художественного произведения есть лишь бесконечный идеал, предел, к которому мучительно стремятся и которого не достигают художественные произведения нового времени\*. Ибо они, в отличие от античности, вырастают уже на основе безгранично

---

\* И самому Тассо в его героической поэме свести концы с концами не удалось; среди великолепных психологических эпизодов мы ощущаем белые нитки, которыми они шиты, чтобы создать иллюзию целого.

развивающегося производства и общества, и полностью пластически законченный образ здесь практически недостижим. Когда же художники, несмотря ни на что, добивались пластической законченности, как, например, в классицизме, они внешним образом ограничивали художественную идею. Сама потребность единства продиктована уже некогда бывшим — в классической Греции — прецедентом гармонического единства между личностью и обществом.

Поэтому не категория *прекрасного*, как для античности, а *возвышенного* является для нового времени специфической эстетической категорией. Единство поэтому достигается не как закругленность, согласованность образа, не в сведении концов с концами, не по краям, не в развязке, а в зерне, в исходном пункте — как единство художественной проблемы, внутреннего противоречия. Единство и цельность «Дон-Кихота» не в том, что в его двух томах ровно столько художественного материала, сколько нужно: там могло быть и меньше и больше вставных новелл, эпизодов, а в единстве противоречия, художественной проблемы, ситуации, через которую просматривается жизнь: Дон-Кихот — Санчо Панса, иллюзорность действительности и действительность иллюзии. То же самое можно сказать о двух частях «Фауста»; герой мог пройти и больше и меньше воплощений — и единство возникает из проблемы: красота вечного стремления, неудовлетворенности — и красота мгновения. А в остальном — известная неслаженность и даже аморфность произведения, особенно рыхлость, и связанный с этим внешний, насильственный характер концов неизбежны.

Из внутреннего характера единства возникает и типичное для нового времени раздвоение образа — парные образы, где каждый в отношении другого есть его другое «я»: Фауст — Мефистофель, Онегин — Татьяна и т. д. XIX в. уже включает новые измерения. Достоевскому и Толстому уже нужно многогранное взаимоотражение. Движение произведения и протекает на основе энергии, излучающейся из этого взаимоотражения.

О парном характере образов у Рабле и затухании движения, когда раздвоение кончается, пишет Л. Е. Пинский: «Так как, в конечном счете, у Рабле только две роли — «панурговская» и «пантагрюэльская», то до появления на сцене Панурга образ Пантагрюэля синкрети-

чески выполняет оба амплуа (эпизоды детства, деяний и молодости, пребывания в Париже). Как «положительный» образ, Пантагрюэль определяется лишь с 9-й главы второй книги, после того, как он нашел Панурга. Те же два начала выступают недифференцированно в образе Гаргантюа до появления монаха Жана, выполняющего «панурговскую» роль, после чего образ Гаргантюа становится положительным» (41, 186).

Итак, художественная идея как внутреннее противоречие обеспечивает единство произведения. Она же есть причина его самодвижения. Ибо сама внутренняя противоречивость характера, идеи, образа есть застывшее на миг их движение от прошлого к будущему.

Пинский, анализируя взаимоисключающие качества в характере брата Жана у Рабле (он есть и примерный верующий монах — и примерный кощун и пантагрюэлец), замечает, что «брат Жан — одновременно и порождение мира монастырских стен, и насмешливое его отрицание», что противоречивость характера есть выражение «динамического настоящего как момента движения от прошлого к будущему» (41, 176, 177). А никогда ранее «настоящее» не было более «динамическим», чем в эпоху Ренессанса. Самодвижение произведения и характеров — это не то внешнее движение героев по миру с не имеющим конца нанизыванием приключений и эпизодов, которое нам известно по античному или раннему плутовскому роману. В них автор — господин, произволен именно потому, что материал задан (т. е. оттого, что он не один его создал, т. е. не его господин и не свободен). Здесь нет неожиданностей. Но вот когда начинается самодвижение характера, автор следит и подчиняется его логике, персонаж выкидывает «штуки», как пушкинская Татьяна, вышедшая неожиданно для автора замуж, и т. д. И главным в произведении становится именно это движение художественной идеи, характера. В этом движении все вовлекаемое изображается не само по себе, однозначно, а деформируется в зависимости от характера и ситуации. Это относится как к картинам, предметам, так и к мыслям, истинам.

Подобно тому как Тассо писал о вовлечении в произведение разнообразных предметов и свободном обращении с ними, Монтень писал об обращении с логическими истинами: «Я предпочту скрутить и исковеркать любую прекрасную сентенцию, дабы приспособить ее к

своему сочинению, нежели раскрутить нить своих мыслей в погоне за такой сентенцией» (50, 415). Логическая истина, правило, сентенция — это затвердевший опыт общественного коллектива. И подобно тому как бурление ренессансной жизни размывало границы ранее сложившихся общественных образований, так и свободная индивидуальная мысль (которая в своей свободе выражала более высокую ступень общественного сознания, его несвязанное отношение к прошлому) сталкивала одно-сторонние истины рассудка и наслаждалась этой своей властью над ними, в чем проявлялось владычество живой жизни над сознанием. Отсюда вытекает раблезианский смех и типичное для Ренессанса одевание мудрости в шутовской колпак (Эразм, шут короля Лира и т. д.). Это свобода от всякого единичного суждения, как бы умно оно ни было. Новое время отличает также и пафос многозначности истины и смысла произведений, так что и теперь их каждый понимает по-своему. В Греции у всех было одно понимание смысла трагедии\*.

Такой подход к истинам и моральным максимам немислим ни для античности, ни для средневековья. Хотя в классической трагедии V в. до н. э. или в лирических размышлениях Горация сентенции и афоризмы являются побочным результатом движения художественного тела, однако авторы относились к ним со всей серьезностью. Сама попытка противопоставить общезначимую истину характеру образа была бы им чужда. А в средневековье с догматизмом его мышления не было ничего естественнее, чем построение произведения как иллюстрации к заданному тезису, как цепи силлогизмов, рассуждений с заранее данной целью.

Отсутствие твердых общественных структур в эпоху Ренессанса объясняет, почему тогда не было создано цельных философских систем. Было свободное размышление о жизни и мироздании — и не абстрактное, а жизненно-практическое. Но никто не строил своих размышлений в форме системы, последовательной цепи доказательств — как это будет в XVII в. (Декарт, Спиноза), когда сложатся устойчивые и большие государственные организмы с их разветвленной и прочной системой норм,

---

\* Многозначность Гомера или античных трагиков не внутренне им присуща, а есть уже плод перенесения на них нашего типа сознания.

опосредующих свободную волю человека. Идеологическим отражением этих систем и явятся стройные философские конструкции. В Ренессансе мысль живет в форме прямого заявления, не связывающего себя доказательством и опирающегося на индивидуальный опыт или пример, где прямо перекидывается «мост», как у Гамлета, от червя к Цезарю. А это и есть художественная форма мысли: изречения Гераклита, мысли Монтеня, диалоги Платона, Бруно и Дидро (а еще применительно к диалогам Платона Гегель указывал на несобственно философскую, ненаучную форму движения мысли в них). Ее право на истинность вытекает из конкретной ситуации, в какой она высказана, из характера персонажа, от лица которого она высказывается, но и здесь ренессансный художник не связывает себя, как реалист XIX в., требованием полной индивидуализации мыслей. Потому у Шекспира глубочайшие общезначимые мысли вкладываются в уста Яго, Шейлока — и не намеренно, чтобы углубить и разнообразить характер, как это сделает Шиллер или Гюго, а непринужденно.

Разносторонность характеров есть следствие вольного (именно это слово применил Пушкин к шекспировской лепке образов) обращения со всем в жизни, в том числе и с характером собственных героев.

Итак, с Ренессанса датируется начало индивидуализации, «характеризации» мыслей и истин. Сентенций, афоризмов писатель нового времени может выдумать сколько угодно — они уже для него не цель, не предмет заботы. Они — функция характеров (ср. относительная роль высказываемых в спорах мыслей в романах Тургенева, Бальзака, Достоевского и др.). Мысли могут быть глубокими, но неверными, лишь бы они были верны характеру. Художник наслаждается способностью всепонимания — из любой мысли он может построить систему мироздания: так, Панург объясняет гармонию мира тем, что он построен на системе долгов. Этот принцип со всей отчетливостью и дерзостью выразил Монтень: «Я свободно говорю свое мнение (мысль уже прежде всего мнение, т. е. субъективна.— Г. Г.) о всех предметах, даже о тех, которые выходят за пределы моего понимания и кругозора. Высказываю я его не для того, чтобы дать понятие о предметах, а для того, чтобы дать понятие о моих воззрениях» (50, 418). Или: «Кто гонится за знаниями, пусть ищет их там, где находится



их источник; меньше всего я притязаю на это. Я излагаю только свои домыслы, при помощи коих описываю не явления, а самого себя... А потому надо обратить внимание не столько на то, что я излагаю, сколько на *способ* изложения» (50, 416; курсив мой. — Г. Г.) \*.

Здесь высказана глубочайшая мысль, показывающая, почему о произведениях литературы нового времени нельзя судить по *предмету*, который в нем воспроизводится, на основе проверки точности подражания реальному явлению, но по *методу*, по способу вовлечения предметов и мыслей в движение, по характеру этого движения. «Способ изложения» есть содержательная форма, внутренняя форма художественной идеи. Преобразуя материал жизни, она и создает содержание произведения. В понятии способа изложения здесь еще синкретично живут категории метода, стиля, индивидуального своеобразия, оригинальной манеры. Раньше, даже еще в среде *dolce stil nuovo*, Данте и его поэтические друзья, сочиняя сонеты, заботились о том, чтобы было *хорошо*: имелась некая общая абстрактная мерка. Когда персидские поэты или поэты куртуазной литературы состязались между собой в расцветивании одной темы — у кого больше выдумки и остроумия, — они имели общий критерий, были однородны и сравнимы по качеству. Теперь рождается *субъективный вкус*. Монтень перечисляет тех поэтов, которые ему *нравятся* и не нравятся, — но не говорит, что одни плохи, а другие хороши.

Надо иметь в виду, что у Монтеня общий для нового времени принцип субъективного характера художественного творчества представлен несколько односторонне, диалектику объективной и субъективной истины он не раскрывает. Но это и естественно для всех первооткрытий: этот принцип был им первым почувствован с такой остротой и понят с такой глубиной — потому он все рассматривал в его свете. Здесь односторонность, типичная уже для эпохи кризиса Ренессанса, родственная той односторонней определенности характера, страсти, которой воспламеняются шекспировские герои в стремлении наложить на мир печать своей личности.

---

\* Такая преднамеренность самовыражения, правда, уже выходит за рамки Ренессанса. Даже Шекспир и Сервантес еще не противопоставляют понимания окружающего мира пониманию героем себя.

## СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК. КЛАССИЦИЗМ

Уже у Монтеня ясно проступила отрицательная сторона ренессансного принципа искусства, исходящего из точки зрения абсолютно свободного, не имеющего вне себя никаких пределов человека: опасность субъективизма, индивидуализма, обеднения самого человека в силу нарочитого\* нежелания видеть разумность требований общества к нему. XVII в. как раз и выступает с пафосом гражданственности, общественности, выдвигает на первый план объективный внешний мир, а не человека как меру вещей. Отсюда — принцип подражания природе, разумности и гармонии, упорядоченности на место стихийного брожения Ренессанса. Все это было необходимой прогрессивной ступенью общественного и художественного развития, хотя ренессансный принцип общественной индивидуальности более специфичен для его выражения именно в искусстве, чем принцип разумной государственности, который лучше выражается в других формах общественного сознания, в частности — науке, философии, праве, морали, политике.

Итак, XVII в. приносит с собой общественные рамки для разгулявшейся в эпоху Ренессанса личности. Однако эти рамки уже сшиты по новому росту общественного производства и личности. Абсолютная монархия не есть уже ограниченный патриархальный коллектив, основанный, в силу его узости, на прямых, чувственных связях между людьми. Это уже «гражданское общество», живя в котором индивид практически не чувствует его (общества) пределов, и если оно его теснит, то уже не оттого, как при переходе от средневековья к Ренессансу, что он *больше* общества, а оттого, что они оба стали *бесконечными*, а жить должны *вместе*. Общество берет себе бесконечность в объективной, материально-производственной сфере, вытеснив личность в сферу сознания, где, ей кажется, она может развертывать бесконечное богатство своего внутреннего мира. Но эта проблема возникнет позже — на грани XVIII—XIX вв.

---

\* Сама *нарочитость* не есть черта Ренессанса, а уже его столкновение с требованиями нового состояния мира.

Если в христианстве безграничные возможности развития человечества впервые выступили идеально, абстрактно, лишь в воображении, а в Ренессансе — уже материально, но еще во плоти индивидуального человека, то в абсолютистском государстве впервые в новое время образуется общественный организм, основанный на капиталистическом производстве, которое вне себя не имеет «заранее установленного ограничения» (а лишь внутри себя, в силу своих внутренних противоречий). Эту границу до сих пор полагала природа: то ли в том, что производство было ограничено тем, что может и не может дать земля, то ли тем, что на этой основе связи между людьми носили не чисто общественный, т. е. производственный характер, а полуприродный: кровь (связи рода и общины — отсюда родовая знать) или физическая сила (внеэкономическое принуждение).

Если для добуржуазных формаций типично земледелие, то для капиталистической — промышленность, город, т. е. уже вторая природа. На этой основе впервые возникает общество «в чистом виде». Но это отделение общества от природы, а отсюда и функционирование его полностью вне зависимости от воли и интереса, счастья индивидуального человека таит возможность отчуждения от человека его общественной природы, что приведет к его измельчанию, превращению в раба разделения труда, в частного индивида.

Отсюда нам наперед ясно, что опорой для критики искусством общества отчуждения в капиталистическую эпоху — т. е. специфически художественной позицией — станет точка зрения «естественного человека» (от руссоизма до неореализма). Выступая с этой позиции, искусство может опираться или на прошлый идеал их патриархального единства (как Толстой), или на отношения средневековых мастеров (как романтики), или на «золотой век» античности (Гёльдерлин и Шелли), но всегда объективно по существу оно будет провозвестником грядущей гармонии общества и природы, личности и общества (в «Прометее раскованном» Шелли эта переключка двух «золотых веков» выступит явно).

Характерное для классицизма ограничение произведения, образа, требования пластической завершенности, гармонии и симметрии, которые по своему существу суть требования внутреннего единства, прояснения художественной идеи (вспомним мысль Тассо) искус-

ства капиталистической эпохи, основанной на дисгармонии, противоречии и движении,—выступают в форме внешних правил, подражания образцам, заимствуют себе «вечные» требования к искусству, возникшие на основе «заранее установленного ограничения» в докапиталистическом состоянии общества. Вот почему в классицизме, в художественных концепциях его произведений, в эстетике, структуре образа нужно всегда отличать реальное содержание художественных проблем, которое типично для нового времени, от той иллюзорной формы, в которой оно выступает. Идеи Дидро и Гёте, художественные концепции в форме Аристотеля и Горация. Величайшей иллюзией был сам термин «классицизм», самое поверхностное и бессодержательное из эстетических понятий: термин не по содержанию — как далее сентиментализм, романтизм, реализм, а по внешней и даже не своей, а античной форме.

Вот почему, прежде чем мы займемся образом литературы XVII в., в частности классицизма, рассмотрим внимательнее типичные для XVII в. художественные концепции жизни. Ренессанс знал личность наедине со вселенной. Потому, строго говоря, это торжествующая, «бесконфликтная» литература (Боккаччо, Рабле, Ариосто), ибо все ограничения со стороны общества идут от старого, нелепы и легко разбиваются.

Но вот вырисовываются смутно на горизонте очертания нового общественного миропорядка. Это махина посерьезнее церкви схоластов и городских общин, и, главное, она *неведома*, еще не постигнута, представляет собой будущее. И набравшая бешеный разгон титаническая личность с размаху наталкивается на новый железный мир отчуждения, который личному мужеству в открытом бою противопоставляет порох, что приводит к «отчужденной» форме сражения, где трус может убить героя; который прямотушию, разуму и любви Отелло противопоставляет хитрость, казуистику и похоть Яго и т. д.

Вот это — всемирно-исторический конфликт, где неизвестно на чьей стороне лежит правота. Прекрасна титаническая личность, и в перспективе она отражает идеал полного гармонического человека, смотрит в послезавтрашний день истории. Но применительно к завтрашнему ее дню она виновата и выражает прошлый ее день, варварство и уозость человека. В своем наивном субъек-

тивизме ум Отелло ограничен, так как неспособен широко взглянуть на мир: он знает лишь патриархальную мерку тождества и не предполагает распада видимости вещей и их сущности. В этом смысле Яго умнее и социальнее Отелло. И новый мир несет разумную законность, объективный суд вместо личной звериной расправы.

Но эта позитивная сторона нового мира в целом, как организма, есть немедленное отображение самостоятельности человека и его измельчания. Шекспир видит это новое общество не со стороны его разумности, а прежде всего со стороны отчуждения и измельчания человека, т. е. глазами ренессансного принципа искусства. Отсюда — трагедия. Сервантес уже равно (отсюда юмор и мудрая примиренность, доверие к объективному процессу жизни) видит истину, красоту и узость и прошлого и будущего. Потому он создает художественное произведение, уникальное по многозначности художественной идеи, по бесконечным возможностям внутреннего взаимоотражения его элементов.

В трагедии французского классицизма новое общество предстает уже в своих устойчивых формах. Здесь поэтому вначале, у Корнеля, — действительное равновесие взаимных требований личности и общества. У Расина разумность, общественный долг предстают уже как бесчеловечное отчуждение. Если Корнель просвечивает коллизию личности и общества глазами настоящего, то Расин уже — из будущего. Но если отчуждение критиковалось у Шекспира из прошлого — глазами ренессансной личности — универсума, который сам есть общественный человек, то у Расина оно критикуется глазами возникающего частного индивида. Индивидуализм последнего носит пассивный, страдательный характер: он лишь стремится отгородиться от жестоких требований общества, уйти в себя, тогда как индивидуализм героев Шекспира носит активный характер: они стремятся преобразовать мир по мерке своей личности. Отсюда впервые именно у Расина возникает *гуманность* как требование сострадания, сочувствия человеку, который стал уже мал.

Итак, на рубеже XVII в. впервые в истории и литературе нового времени наблюдается столкновение личности и общества как *реально*, практически равновеликих друг другу, действительно равных и по духовному и чувственному, земному содержанию (а не иллюзорно,

как уже во всей последующей литературе, до XX в.). Это и явилось почвой трагедии, трагедийного типа художественной идеи и образа. До этого они возникли в Афинах V в. до н. э., когда афинский полис сложился после двух веков брожения общества, выпадения индивидов из патриархальных общин и индивидуализма, отраженного в лирике и философии. Целое, государство, как не извечно существующее и, следовательно, предопределяющее личность (как в государствах Востока и в Риме, который не случайно не знал органически выросшей трагедии: Сенека — это не народная трагедия), а как *ставшее*, завоеванное усилиями личностей, уже способных к индивидуальному существованию, — целое выступало тогда как праздничное, тем более великое, чем с более сильными индивидами — царями, героями — оно справлялось. Точка зрения общества, государства тогда была эстетической.

Тогда, как и в античности, совпадали типы объединения личности и целого со стадиями художественного сознания и жанрами: в последовательности сменяли друг друга эпос, лирика, драма. В новоевропейском литературном развитии на высшей основе (очерченной ранее) мы вновь видим полупатриархальную слитность личности и целого в средневековье, затем обособление личности в Ренессансе и их объединение в исторически более высоком обществе. Однако здесь нет совпадения стадии сознания и жанра (причина — многоукладовость в обществе, а в искусстве — наличие готового опыта античности), а очевидна пестрота жанров. Но главное отличие заключается в том, что все новоевропейское развитие осуществляется на основе преодоления «заранее установленного ограничения», в силу чего и под патриархальным единством, и под ренессансной личностью, и под государством XVII в. лежало ощущение бесконечности как возможности или как процесса. И искусство уже выступало судьей общества с позиции бесконечно богатой личности. Потому и конфликт неизмеримо более напряжен: достаточно указать на такое простое и редко замечаемое отличие, как отсутствие *смерти* героя в античной трагедии. Там есть боль, страдание (очень часто физическое: Прометей, Филоктет), но нет *необратимости* страдания: в конце боги спасают героя — Ореста, Прометея, Ифигению, Альцесту. Впервые история Христа выдвинула эту абсолютность страдания; он уми-

рает как человек, а не как бог, претерпевая всю боль. И в этом смысле его самопожертвование — в тысячекрат возвышении, чем подвиг бессмертного и плутоватого Прометея (он *украл* огонь). Трагическое переживание в искусстве нового времени как раз основывается на том, что героя не минует «чаша сия».

В античности торжество воли бессмертных богов в конце трагедии реально и сразу подменяло, искупало предшествующие страдания героя, и зритель выходил успокоенным. Катарсис кончался уже в конце представления, тем более что за ним следовала сатирическая драма. В трагедии нового времени герой умирает, и хотя его образ, идея и т. д. завещаются будущему и «в духе», сознанию общества герой остается бессмертным, но все дело в том, что эта форма бессмертия и торжества целого все равно *не подменяет* собой и не искупает безвозвратной смерти *этого* преходящего, прекрасного существа из плоти, крови, нервов, мыслей и чувств.

В Афинах срок жизни человеческого существа лежал в том же измерении, плоскости, что и жизнь полиса (богов Олимпа), и бессмертие богов могло поэтому подменить смерть индивида (хотя она реально почти никогда не наступала).

В новое время расщепление человека на тело и дух — операция, которую, как известно, одним из первых произвел Гораций: «Так! — *весь* я не умру, но *часть* меня большая...» (Г. Р. Державин, «К Музе. Подражание Горацию»), — остается все же живой и болезненной. Потому трагедия выносит эстетическое переживание, катарсис в жизнь, вне своего протекания, и зритель выходит взволнованным, неудовлетворенным.

Трагедия античности замыкала воздействие в рамки представления, а трагедия нового времени разомкнута в жизнь, действительность, продолжает жить в сознании. Здесь и видно, что воздействие искусства на общественную практику в новое время происходит не прямо, а опосредованно, через эстетическое образование индивидуальной человеческой души, и его практические последствия не уловимы прямо, в отличие от древности, когда

...мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы...

(Лермонтов, «Поэт»)

т. е. когда пение боевой песни переплавлялось в подвиг. После театра люди расходятся по своим частным домам,

и когда и как разольется испытанное эстетическое переживание по их жизни и делам, кто сможет увидеть и указать пальцем: вот это...

Если в художественной концепции Шекспира главное — это живой процесс, охват всего наличного цикла человеческой истории, переход от эпического полупатриархального единства личности и общества к обособлению и максимальному развитию личности и затем столкновение человека-титана с рамками нового мира, то во французском классицизме XVII в. мир уже предстает стабилизировавшимся, перед нами — относительно устойчивое равновесие. Поэтому то напряжение, действие, которое возникало в трагедии Шекспира от стремительной смены состояний мира, т. е. выступало в прямой форме движения, здесь должно проявиться внутри *одного* стабильного состояния мира. На место движения выступает противоречие, которое и есть превращенная форма существования движения в моменты относительного покоя. Это прямо определяет тип художественной идеи и образа.

«Наши добродетели чаще всего оказываются замаскированными пороками», — гласит одна из максим Ларошфуко. Мысль основана на рассечении видимости и сущности явления и обнаружении, что в его глубине таится его противоположность. Мы уже в балладе Франсуа Вийона столкнулись с подобным же мышлением противоречиями. Но тогда это была еще во многом условная игра и рядом с безличностью высказывания (этикетность, заданность самой формулы: «От жажды умираю над ручьем») противоречие фиксировалось как «мое единичное состояние». «Я умираю...». В XVII в. парадокс введен в ранг всеобщей истины. И если до сих пор истины могли еще высказываться в положительной, однозначной форме, вроде правила: «делай добро, и оно принесет тебе благо», то Ларошфуко пишет: «Мы часто делаем добро, чтобы получить возможность безнаказанно делать зло». Здесь уже сам афоризм построен так, что в нем утверждение тут же на глазах переходит в отрицание. Это чистая антиномия — и только в этой форме мысль может преодолеть узость и односторонность рассудка и подняться к истине, которая всегда есть противоречие. И то, что будет потом понято в немецкой философии (Кант — Гегель) и сознательно уже применено в искусстве (Шиллер, Достоевский, которые



строят свои произведения как движение антиномических ситуаций), в классицизме уже выступает как один из главных художественных принципов. Но он не отпущен на свободу, а подчинен требованию классического единства и непременно достигаемой гармонии. Отсюда — равновесие, *симметричное* (т. е. внешняя, количественная гармония) соотношение противоположных сторон, производящее в общем впечатление статичности при том, что внутри каждого произведения идет непрерывное превращение ситуаций: герой, бывший правым в одной сцене, непременно в последующей уже оказывается виноватым, затем каким-то действием он вновь обретает правоту, однако в следующей сцене непременно обнаруживается несправедливость этого деяния в другом отношении. Так совершается непрерывное и главное — *равномерное* колебание чаши весов. Эта равномерность обнаруживает четкую рассудочную логику, план в построении, схему силлогизма, преднамеренность, так что можно заранее предвидеть разворот событий. Неожиданностей здесь нет: они тоже предусмотрены.

Каким же образом при таком тесном сцеплении и почти огождении логики силлогизма с «логикой» художественного образа смогли все же быть художественными произведения классицизма XVII в., хотя в каждом из них словно заключен логический трактат о какой-либо страсти или человеческой ситуации?

Это могло произойти, во-первых, потому, что сам рационализм XVII в. имел эстетический характер, а во-вторых, благодаря не прямолинейному, а антиномичному движению мыслей и ситуаций.

Ренессансный разгул естественной, чувственной природы человека и индивидуализм грозили разнести в щепы всякую возможность общественной организации людей, потопить в произволе фантазии и субъективной мысли всякую возможность общезначимого всеобщего мышления, которое способно объединять людей. Рационализм XVII в. принес с собой вновь в сознание пафос общности, явился носителем гармонии, порядка и власти совокупного общественного человека-общества в целом — над природой и всем единичным и конечным. И естественно, что эта сила, способная обуздать такую стихию, хаос и смятение, предстала прекрасной, светлой и благоприятной человеку в целом. Недаром такая влюбленность в логику и однозначную правильность

мышления слышится в «Поэтическом искусстве» Буало, где сквозит полная убежденность не только в возможности, но и абсолютной необходимости «алгеброй гармонию поверить». И тогда усиление момента сознательности в творчестве не парализовывало творческую способность, а давало ей внутренне ей же требовавшуюся организацию и самодисциплину, а художественным идеям и образам — единство и законченность. Тот тассовский принцип единства многообразия и согласованности частей «разногласным согласием», который в Ренессансе остался неосуществленным потому, что многообразие потопило единство, теперь стал основным звеном художественного развития, хотя единство и осуществлялось уже во многом за счет многообразия (ср. Пушкин о скупом Мольера в сравнении с Шейлоком Шекспира).

Требование правильности, ясности обеспечивало искусству выполнение его назначения говорить со всеми людьми на понятном им языке, чтобы организовывать общественным образом их чувства и мысли. Вот почему рационализм классицизма реализует исторически более высокую ступень народности искусства, чем Ренессанс. Ренессансная опора личности только на себя в конечном счете привела к пессимизму (Монтень), так как очерчивала ее заколдованным кругом и не давала ей возможности перелить свою смутную жизнь в нечто незблемое, бессмертное. Когда вновь возникло цельное и уже общенациональное государство, даже сильные ренессансные индивиды готовы были пожертвовать частью личной свободы, которая уже тяготила их, лишь бы найти точку опоры в мире.

Поэтому личность уже принимает требования целого как свои. Поэтому конфликт долга и чувства мог происходить как мой конфликт, протекающий во мне, как *мое* внутреннее противоречие, а не как антиэстетическое давление внешней мне силы, которой я противопоставляю столь же неэстетический эгоизм чувства. Та жертва телом во имя духа, которая в христианстве носила мистическое содержание, теперь наполнилась земным, непосредственно общественным содержанием.

Вот почему та морализация, которая потом перерастает во внешний, мертвенный, рассудочный дидактизм, в искусстве XVII в. носила эстетический характер, ибо нормы общественной морали вытекали как внутренний

позыв крупной личности, еще способной к самоопределению и выбору.

Особенность образа человека в искусстве XVII в. прямо вытекала из того, что личность принимала точку зрения общества на себя, смотрела на себя со стороны. В Ренессансе способность рефлексии еще не выработалась. Она рождается уже тогда, когда человек упирается в предел, т. е. оказывается уже ограниченным со стороны общества, так что вынужден раздвоиться и увидеть себя не односторонне, а глазами другого. Собственно, вообще увидеть себя можно, только избрав точку и критерий вне себя. Вот почему искусство Ренессанса творилось как самовыражение человека, т. е. прямая деятельность, а не его самопознание. Объективно в нем, разумеется, содержатся величайшие открытия в познании мира и человека. Но я подчеркиваю пока сторону внутренней нацеленности.

В классицизме в точке зрения общества теперь была обретаена платформа для рефлексии, для познания человека, возник предел, и он явился зеркалом, которое начало отражать мой образ. Естественно, что человек стал отражаться по форме принципиально иным способом: он предстал не сам по себе, а как разновидность, тип. *Типизация*, как классификация людей глазами общества, его познавательная работа, впервые возникает в искусстве именно в классицизме. С точки зрения общества индивид предстал не объемно, а плоско, не как самодовлеющая целостность, а абстрактно, в каком-либо одном определении. Здесь отразился принцип разделения труда. Подобно тому как в общественном производстве человек общезначим как выполняющий ту или иную — *одну* функцию, которая ему задана извне, подобно этому и человек предстал как *носитель* (т. е. человек — уже не внутренний комплекс свойств, а бессодержательный материал, в котором воплощаются общественные отношения, они дают ему форму и содержание со стороны, распределяют его пороки, добродетели) того или иного свойства: скупой, мизантроп и т. д. А персонаж трагедии выступал тоже не как индивидуальность, а как носитель той или иной формы противоречия между долгом и чувством.

Это позднее, в XVIII в., когда Дидро и Лессинг вновь переместят объектив искусства на точку зрения индивида, мир начнет сгущаться вокруг него как *его*

*среда*, и сам он предстанет в относительном многообразии. Однако личность, поскольку господствует принцип рассудочной логики, все равно определяет себя там глазами общества буржуазного отчуждения. Многообразие предстает не как организм, а как комплекс плоскостных измерений: те же односторонние классификаторские абстрактные определения рассудка, но соединенные тем, что их *носителем* (т. е. содержание свойства опять дано со стороны) является одно лицо.

Место имени, в котором человек обозначается, хотя и бессодержательно, но по крайней мере не односторонне,—занимает однозначная характеристика (значащие фамилии: Простаков, Мороуз (Mogose) — угрюмый — в в комедии «Эписии» Бена Джонсона). Бен Джонсон в прологе к комедии «Всяк вне своего нрава» писал:

Когда причудливое свойство, страшность,  
Настолько овладет человеком,  
Что, вместе слив, по одному пути  
Влечет все помыслы его и чувства —  
То правильно назвать нам это — *humour*.

(Цит. по 28. 83).

Теория «юмора»\* Бена Джонсона, однако, при внешней схожести принципиально отличается от теории «нрава» Менандра, выдвинутой им в конце классического периода греческой литературы. В конце комедии «Третейский суд» старый дядька Онисим излагает его тестю Смикрину свое понимание соотношения человека и воли богов:

Так у богов есть время (так ты думаешь),  
Чтоб каждый день для человека каждого  
Добро и зло держать в запасе.  
...Нрав они вселили в нас  
Начальником. Внутри он. И одних вконец  
Калечит, если худо обращаться с ним,  
Других щадит и милует. Наш нрав — наш бог.  
Повинси он и в счастье и во всяком зле.  
Его старайся ублажить, ни глупостей  
Не деля, ни дел дурных. И счастлив будь.

(24, 396—397).

И когда полис (воля заботливых богов) стал распадаться, и боги, как учил Анаксагор, стали равнодушны к человеку, явилась потребность у человека обрести

---

\* *Humour* (англ.) — настроение; одностороннее активное состояние души.

стержень, положительную определенность внутри себя, как свой компас. «Нрав» — и есть это средоточие человека. Он находится, так сказать, в центре шара, если таковым представить характер человека. В XVII в., напротив, только сложилось целое, во всем со стороны определяющее поведение человека, отводящее ему определенное место в жизни для действия. Человек дается так, как он выглядит со стороны, — субъектом познания выступает общество. Оно единственное — объемно и обладает полнотой определений. Индивиды же обращены к нему гранями, плоскостями. Универсальный ренессансный человек «вгоняется» в односторонность. Но у Шекспира она есть страсть, т. е. внутреннее одностороннее сосредоточение объемного характера, его могучее самоопределение, дело его *воли*. А у классицистов односторонность предстает пассивно: как *пристрастие*, чудачество (Бен Джонсон), не ставшее, а от рождения присущее человеку (у Шекспира вся суть в прослеживании рождения страсти), т. е. нечто заданное, предопределенное, не дело его воли.

Поэтому применительно к героям комедий и даже трагедий зрелого классицизма уже нельзя говорить о страсти. В этом смысле показательно, что у Бена Джонсона, как осуществляющего более раннюю ступень, «юмор» есть более активная односторонность человека, проявление его воли — *пристрастия*. А «докучные», «жеманницы», «мизантроп» и т. д. — уже не страсти, а отведенные обществом людям формы их проявления. Человек есть марионетка своего порока или добродетели.

## VII

### ПРОСВЕЩЕНИЕ

Форма общества, сложившегося в XVII в., однако, имела компромиссный, переходный характер, и XVIII век стремился установить такую общественную и идеологическую форму, которая бы полностью соответствовала капиталистической структуре общественного производства. Если все предшествующие эпохи мирились с сосуществованием разных укладов, форм сознания, обычаев и т. д., то к XVIII в. история набрала силы настолько, чтобы дерзнуть преобразовать весь мир на ос-

нове *единого* принципа снизу доверху. На место полуприродных патриархально-родовых связей между людьми стали утверждаться их чисто общественные — производственные связи. Эти отношения уже нельзя было видеть в конкретной чувственной плоти, как раньше, когда свои общественные зависимости видели в теле князя, монарха или старейшин. (Тело короля, как теперь лишнее, стали отсылать на плаху.) Поэтому и в сознании их можно было освоить только в той гносеологической форме, которая совершенно свободна от чувственности и носит всеобщий характер. Таковой явилась отвлеченная мысль, в которой так же все может быть выражено, как и в деньгах — любые потребительные стоимости. При этом, правда, терялась плоть вещи, ее живой аромат — она умерщвлялась. Но об этом пока не жалели, а дорожили самой способностью всеобщего присвоения вещей в сознании.

Унифицирующая работа образующегося капиталистического мирового рынка и соответственно национальных центров в духовной области нашла свое отражение в унифицирующей работе отвлеченного мышления, которое впервые в истории новоевропейских народов после греческой философии IV в. до н. э. дерзнуло объяснить весь мир из себя, не прибегая ни к чьей помощи: ни природы, ни материи, ни веры, ни авторитетов. Когда оно было частной формой сознания, оно называлось рассудком. Теперь же оно, ощутив себя универсальным и единым, назвало себя Разумом с большой буквы. В нем должны были быть потоплены все частные формы сознания: и художественное мышление, и вера, и прежний рассудок.

И претензии Разума не были бесосновательны. Действительно, в сравнении с теоретическим мышлением все остальные формы деятельности человека ограничены, связаны. Отвлеченное же мышление есть какое-то чудо: я могу не иметь, не видеть, не делать вещи, но понять, знать ее — и тем самым *владеть* ею, оставляя ее в то же время жить независимой от меня жизнью. Вспомним Марксово деление трудового акта на план в голове и его реализацию в предмете. Если это истинный план, в предмете не будет ничего, чего бы до этого не было в сознании. Мы знаем, с другой стороны, что и наоборот: мой план есть мысленное обобщение предшествующих трудовых материально-практических актов, так

что в сознании, следовательно, нет ничего, чего бы до этого не было в предметной практике. Этот «маленький» поворот мысли дастся человечеству ценой полутора-два вековых напряженнейших исканий, пока в философии Маркса он не найдет свое выражение. Следовательно, в основе смелой работы Разума лежала его иллюзия о себе.

Но в известном смысле благо ему, что сумел он отдался этой иллюзии. Не почувствуй он себя властелином мироздания, ощущай он себя сразу связанным материально-производственной практикой, неизвестно, дернул ли бы он произвести ту великую чистку мироздания и сознания, которую проделал XVIII в. и начало XIX в. и в ходе которой было развернуто, а во многом впервые обнаружено величайшее богатство и мощь человеческой мысли.

Таким образом, иллюзия Разума о себе, о высокой красоте и свободе жизни в сфере сознания есть зеркало иллюзии буржуазного общества, поработившего и лишившего красоты материальный труд, иллюзии того, что оно есть истинное и извечное. Примат духа над бытием отражал господство абстракции — капитала, денег (в деньги, как и в мысль, может быть в буржуазном обществе превращена любая вещь) над чувственной, материальной деятельностью трудящихся. Но тогда, в XVIII в., буржуазное общество было восходящим и потому практически действительно совпадало с человечеством и с бесконечным его прогрессом.

Итак, в человечестве не стало иного хозяина, кроме чистого\* (т. е. не полуприродного) и безграничного общества. Этим обществом и стали мыслить и представлять себе все в мире, не оставляя иного хозяина, кроме абстрактной мысли, Разума. И прежде всего нужно было вытеснить предшествующего хозяина и претендента на бесконечность — бога. Отсюда — атеизм как основная боевая направленность века Разума. Изгнав бога, общество уже один на один противостояло природе, без посредников и, не отвлекая ум химерическими образованиями вроде богов (а на это большей частью отвлека-

---

\* Разумеется еще, да и никогда и нигде буржуазный уклад не был абсолютно чистым и всеобщим, но для мышления достаточно уже того, что ясно выявилась сама тенденция буржуазных отношений стать единым и всеобщим. На основе этой тенденции Разум и проводит свою унифицирующую работу.

лась мысль человечества до сих пор), стало незамутненными глазами исследовать природу. Впервые, собственно, само понятие природы появляется в чистом виде. II общество, став для человечества единственной его собственной природой, пачало отождествлять свои законы с природными, а природные — со своими. Отсюда в объяснении общества — идеи естественного права, естественного человека, принцип соответствия во всем природе человека. На самом деле здесь не было ни грана истинной природы, которая была так же изгнана из общественных отношений людей, как и бог (ибо мыслители абстрагировались от чувственной практики, труда). И здесь-то, в этом месте Разум превысил отпущенные ему сущностью человечества, которая есть труд, полномочия. Здесь-то и затаилась трагическая вина Разума перед человечеством: обесценение материи, природы, чувственности, труда. Вот почему не удалось ему окончательно разделаться и с богом, ибо в идее бога — творца мира, природы и общества, в которой, как мы видели из анализа христианства, был мистически персонифицирован в одном лице совокупный созидательный труд человеческого общества, его всемогущество, — в идее бога было то, чего не было в теоретическом мышлении, при всех других его преимуществах, — свойство деятельности, практики, формирования. И самое важное: в идее и образе бога не было той крайней формы отчуждения, отделения от человека его общественной сущности, в силу которой человек стал маленьким частным индивидом, а его общественная сущность в лице механизма общества противостала ему как нечто особое, враждебное ему, корыстно к нему относящееся. Между человеком и его общественной природой встал посредник — чистоган. Эта сторона «отчуждения» была и в разуме, так как он испарял человека до существа только мыслящего и давал ему лишь одностороннюю и узкую форму связи во всем — в мышлении — а не в труде и не в чувственности. Поэтому восстание Фейербаха против Разума, разросшегося в идеализм, и начнется с оправдания чувственной природы человека.

В идее и образе бога, в отличие от Разума, бесконечность и всемогущество человечества («дух») представляли прямо в чувственном облике человека (бого-человек), т. е. там все было *как я* — между отдельным человеком и сущностью мира в иллюзии прямо переб-



расывался «мост»: они могли вступить в прямое, интимное отношение, и человек мог прямо ощущать себя *общественным* человеком. И то, что бог представал во плоти, в чувственном облике и страдал, было удостоверением общественной ценности чувственной природы человека, тела, чувств, «души» и т. д.

Все это крайне важно понять именно для уяснения себе проблематики литературы XIX в., в частности романтизма Толстого, Достоевского. Иначе непонятным будет казаться, почему эти великие художники в разоблачении бесчеловечной сущности современного им общества, которое в либерализме самоуверенно мнило себя построенным на научных разумных началах, почему они постоянно нападали на отвлеченный рационализм, прибегали к утопии бога, и она в известной степени служила им для выявления действительных язв буржуазной цивилизации, и прежде всего — отчуждения. Как неоднократно писали Маркс и Ленин, одним просветительством и самыми верными теоретическими рассуждениями религию не вытравить: ее корни не в сознании, а в отчужденной структуре общественного производства. Только ее преобразование полностью освобождает человечество от образа бога.

Искусство и художественное сознание поначалу идут в XVIII в. рука об руку с восходящим буржуазным обществом и — что было его идеологическим отражением — абсолютным отвлеченным мышлением, Разумом. Это лишь у аристократов на рубеже XVII—XVIII вв. появляются первые нотки разочарования в Разуме. Третье же сословие видит в нем свое надежное оружие. И когда в жизни начало ощущаться несомое буржуазными отношениями отчуждение, оно легко приписывалось прошлому и выступало под формами чувственности и феодально понимаемой свободы индивида: как развращенность и произвол (ср. обличения развратных аристократов у Ричардсона и Лессинга). Искусство само, дружно действуя с Разумом, рубило «сук», на котором оно «сидело»: оно выветрило живого человека из плоти и крови до интеллекта, до лишь отвлеченно мыслящего индивида. Жизнь отомстила ему за это тем, что пороки и образы порочных людей вдруг окажутся художественно более полными, чем образы людей добродетельных, которые в своем рассудочном аскетизме ничем не уступают аскетизму христианскому. Идеал человека и гражданина, который

стремились воплотить в искусстве художники третьего сословия, на самом деле был комплексом тех качеств, которые хотело видеть в человеке общество отчуждения, и Грандисон был предвестием робота XX в., с той лишь разницей, что первый выступал духовно и в облачении великих иллюзий, а второй открыто — как послушный винтик общественной машины. В самом деле, в Грандисоне нет ничего, что бы не было необходимым, полезным, добрым с точки зрения буржуазного общества. В нем нет ничего неожиданного, произвольного, непредусмотренного, изнутри определяющегося. Словом, он весь — механизм, а не организм — воплощение общественной необходимости, а мнится венцом свободы, ибо у него нет иных желаний, кроме добродетельных с точки зрения буржуазного общества. А эстетический идеал, мы знаем, содержит в себе столько же природы и свободы, сколько общества и необходимости. Вот почему «бесподобный Грандисон» — по словам Пушкина — «на нас наводит сон». И, повторяю, только иллюзии (а для искусства они великая питательная почва, носящая именно эстетический характер) обеспечивали Грандисону или «Отцу семейства» известное художественное содержание.

Самой великой иллюзией, которая, собственно, и обеспечила эстетическое содержание литературе XVIII в., — не будь ее, литература была бы совершенно мертвенной — была утопия естественного человека, природы, с которыми отождествлялось (!) ясное отвлеченное мышление. Сама апелляция за поддержкой и опорой к природе была по своему истинному, не осознаваемому просветителями содержанию величайшим саморазоблачением именно *их* общественного идеала, ибо как раз капиталистическое производство в тенденции доводит до абсолютного извращения природу человека. Из этого источника родились жестокие размышления Руссо о том, что цивилизация и прогресс наук не способствовали очищению нравов и что человек не стал лучше с тех пор, как над природой вознеслось общество. Сентиментализм и чувствительность возникнут во второй половине века как бессознательный бунт человеческого естества против общества отчуждения.

Но, повторяю, все отрицательное относилось по ведомству прошлого. Поэтому просветители и разум шли до конца в своей критике, не замечая, что по своему

содержанию эта критика уже направлена во многом против нового общества и лишь по форме выглядит критикой феодального.

То отчуждение, которое в лице отвлеченного рассудка уже начало железными тисками давить искусство и которое вытекало как раз из отпущенного на свободу механизма капиталистического производства, не «ограниченного заранее» интересом человека, приписывалось как раз на счет «заранее установленного ограничения», которое в сравнении с безграничным обществом отчуждения было более благоприятной для искусства почвой. Старому приписывались открывшиеся впервые болезни искусства и кризис образа в буржуазном обществе: расхождение красоты и пользы искусства и общественно-практического интереса, искусства и науки, художественности и идейности, эмоционального и рационального — т. е. те проблемы, которые со времени Платона не возникали, — теперь вновь всплыли перед общественным сознанием, и в необычайно острой форме. Вот почему XVIII в. — век не столько практики, сколько теории искусства, его самоориентировки в новых условиях. Просветители мечтают поместить отвлеченное мышление и под корень художественного процесса, сделать его осознанным снизу доверху. Этот идеализм в понимании искусства и в отрицании его специфической природы исходит из тех же оснований, что и подмена материи, природы — сознанием, материально-чувственной практики, труда — мышлением. Вот почему в конце XVIII в., когда в немецкой критической философии разум впервые начнет подвергать и себя разумному рассмотрению и самокритике, искусство займет в системе Канта ту же сферу, что и труд по созданию материальных вещей: ведь оно тоже — мост между природой и обществом, между материальной практикой и теоретическим мышлением. Лессингу это внутреннее различие отвлеченной и художественной идеи еще неясно, у Дидро оно лишь приоткрывается. Они пишут теоретические трактаты об искусстве и прилагают к ним свои художественные произведения: «Отец семейства» Дидро вышел как приложение к «Рассуждению о драматической поэзии», как воплощение его принципов. И не секрет, что в этом произведении антиэстетическая рассудочность сдобрена не менее антиэстетической чувствительностью, которая будто бы равна художественности.

Просветители полагали, что у искусства нет специфического содержания, что его содержание равно и полностью переводимо в отвлеченную мысль, что, следовательно, идея художественного произведения есть рационалистическая идея, но лишь одетая в образ: картину, переживание и т. д. Художественность выведена из содержания в форму. Поэтому и оказалось для них внутренне возможным осуществить ту единственную форму, которую оставлял искусству Платон: быть иллюстрацией, примером к отвлеченному рассуждению, нужным лишь потому, что народу, простым людям трудно логически ясно и последовательно рассуждать (напротив, это-то как раз — труднейшее дело, доступное лишь немногим), поэтому истину им следует преподносить как детям, в форме сказки, басни, словом, в наглядной, «образной» форме. И вот эта подмена художественной идеи идеей рассудочной, расщепление внутреннего ядра художественного произведения на идею и образ и было высшим и самым глубинным, в природу искусства проникшим выражением враждебности капиталистического производства, строя отчуждения искусству и поэзии.

В этой точке и возникает то противоречие между системой рассудочных идей писателя и его художественным сознанием, которое позднее назовут противоречием между *методом* и *мировоззрением*. Художественная неудача прогрессивнейшего мыслителя Дидро в «Отце семейства» и явилась одним из первых проявлений этого противоречия.

В ходе этого интенсивно в XVIII в. протекающего давления новых условий жизни на искусство и совершалась та глубокая внутренняя перестройка в искусстве, в итоге которой оно приобрело «современный» вид, стало тем, что мы и привыкли понимать под искусством. XVIII век в искусстве — это век-экспериментатор. Если в эпоху Возрождения смешение и ломка всех форм и жанров осуществлялись бессознательно, то теперь они осуществляются совершенно осознанно. Каждый новый шаг сразу осмысливается. Филдинг непрерывно ведет эстетические беседы с читателем. Литературность — в смысле наполненности сознания авторов и даже героев предшествующими литературными образцами и непрерывное отмежевание от них — характерная черта содержания литературы XVIII в. Вспомним письма Сеп-Пре из Парижа («Новая Элоиза» Руссо), «Вильгельма

Мейстера», который являет собою непрерывное обсуждение эстетических проблем, и т. п.

В этом брожении совершенно отчетливо выявляется одно общее направление. Становление жанра романа являет поэтому основную и сквозную литературно-художественную линию XVIII в.

Литература — это искусство для чтения, которое осуществляется в одиночестве. Созданный ею мир образов живет не чувственно, во плоти, а в воображении, в духовном представлении. В лице литературы художественная деятельность словно скинула с себя последние одеяния чувственности. Даже звучание слова в прозе практически не предполагается: попробуем представить себе тот диалог, который ведется в переписке Юлии и Сен-Пре устно произносимым, чтобы нам сразу стала очевидной невероятность этой идеи: не по внешней невозможности, т. е. медленности произнесения сравнительно с чтением, а по внутреннему своему заданию роман предполагает исчезновение всякого чувственного посредства между воспринимающим и миром образов. Правда, есть много всяких переходных форм, и интонация шутиливой беседы, в которой Филдинг-рассказчик ведет повествование, есть еще след устности (то же — формы писем, записок, дневников, будто бы найденных писателем), и от этой иллюзорной формы чувственности, собственно, литературе потом и незачем отказываться: ведь это еще чувственность, т. е. условие, необходимое для искусства, но уже лишь воображаемая чувственность, т. е. в форме, собственной для литературы.

Не случайно поэтому высшей мечтой великих художников буржуазного века было возрождение народного театра — синтетического и непосредственно общественного искусства (Дидро, Глюк, Гёте, Вагнер. Отчасти это осуществилось в празднествах французской революции 1789 г. и в симфонизме Бетховена и Берлиоза).

Но в XVIII в., когда складывался жанр современного романа, он выступал прежде всего стороной своей универсальности. Он явился адекватной Разуму формой искусства, ибо и в нем эстетическое освоение мира перенесено в сферу сознания, которая безгранична по своим возможностям и может воссоединить меня, ограниченного узкой сферой жизни индивида, с человечеством в его прошлом, настоящем, будущем, с людьми и нравами всех стран, любого уголка земного шара.

В XVIII в. реализовалось, наконец, глубокое предвидение Тассо, который писал, полемизируя с Аристотелем, что для нового времени специфическим и более высоким и всеобщим жанром является не трагедия, а эпос и ссылаясь при этом на «Божественную комедию» Данте. И он был прав, так как бесконечность (а именно она открылась новому времени в отличие от античности) могла быть освоена лишь в формах воображения. Теперь, учитывая перспективу XVIII и XIX вв., можно задним числом увидеть в жанре видений (Апокалипсис, апокрифы и, наконец, творение Данте) тот «конкретно-всеобщий» жанр, который совпадает для нового времени со стадией художественного сознания. Искусство становится видением и познанием по преимуществу.

До XVIII в. роман считался низким жанром литературы — развлекательным «чтивом». И такое мнение о романе (кроме «Дон-Кихота», разумеется), в общем, было справедливо, ибо высокие проблемы бытия решались в лирике, эпической поэме, трагедии, даже комедии, а фаблио, новеллы и их ожерелье — плутовской роман — ухватывали частные стороны жизни со стороны ее эмпирической поверхности: в них господствовало не сознание, а факт, случай; жизнь представляла как калейдоскоп случаев, не осмысленных в целое. Путь к их объединению — в их сосредоточении вокруг одного лица и в превращении их в его индивидуальный опыт, пронизанный его личностью. С внешней стороны это уже делалось в плутовском романе, с внутренней — во «Фьяметте» Боккаччо.

Вдумаемся, в чем принципиальное отличие «Фьяметты» от того же «Декамерона» и даже плутовского романа. Дело здесь не только в том, что все эпизоды сосредоточены вокруг одного лица, а главное в том, что они все перенесены в сферу воображения. С Фьяметтой ничего не случается. Ничего не случается в реальности и с ее возлюбленным, которого она ожидает. Все действие перенесено в сферу предположений, где они и обсуждаются рефлектирующим сознанием. Фьяметта предполагает, что *могло бы* случиться с ее возлюбленным, и рисует — с живостью представления, вызванной страстью, — картины и случаи его жизни: то как его задерживает больной отец; то как он попал в плен к разбойникам; то как тонул в бурю; то как ждет, пока растает снег и весенние потоки уменьшатся, чтобы перейти их

вброд,— Фьяметта обсуждает свои видения и изливается в чувствах. Здесь принцип лирики впервые перенесен в эпос, и действия и происшествия существуют уже не объективно, а как функция настроений и мыслей героини. Лирическое стихотворение здесь смогло словно развернуться в роман, в частности, благодаря уже осуществленной Данте постройке всего мироздания из внутреннего видения индивида.

Но на первых порах личностное, субъективное видение мира воспринимается как аномалия, невероятное. Поэтому Дон-Кихот—безумец. Чтобы во внутренний мир человека переключить объективный, нужно внешнее условие: сон, во время которого бог влагает в мое сознание видение бытия (апокрифический жанр видений, «Комедия» Данте), иллюзионизм, помешательство, бредовое сознание Дон-Кихота; при этом само помешательство и вкладывание видения рукой бога есть метафора мощи индивидуального сознания, ставшего «микрокосмом», бесконечностью. Анекдот о безумце ограничился бы лишь рассказом о невероятных приключениях. Теперь анекдот о безумии становится лишь приемом, отправной точкой, оправдывающей конструирование мира через индивидуальное, субъективное сознание. И то, что анекдот здесь не цель, а средство, обнаруживается тогда, когда осмеиваемый иллюзионизм героя вдруг оказывается носителем более высшей реальности, чем прозаическая действительность, которая тем самым оказывается мнимой.

Таким образом, здесь произошло слияние перипетий внутреннего мира (мысли, чувства—лирика) с объективными ситуациями—приключениями, в которых, как видно по античному роману, отлились во внешнюю форму перипетии трагедии. Сейчас эти законченные сюжетные схемы приключений (сказки, новеллы, рыцарские романы и т. д.) начинают размываться субъективным сознанием. Если из лирики в них шло индивидуальное мировосприятие, то из театра—трагедии и комедии—в них переливалась высокая общественная проблематика.

В самом деле, роман XVIII в., по сути, представляет собой непрерывный диалог, перенесенный лишь со сцены в сознание. Чистейшим выражением этого явился роман в письмах (Ричардсон, Руссо). Диалоги Дидро, бесконечные беседы в «Тристраме Шенди» и «Вильгельме Мейстере» отражают эту переходную ступень литературы. В «Хромом бесе» Лесажа можно просто осязать

то превращение, которое происходило со старым плутовским романом, новеллами в XVIII в. Внешне многое похоже на тот же «Декамерон». Есть рамка: бес и студент рассказывают и обсуждают разные случаи, эпизоды. Сами эти эпизоды очень напоминают сюжеты анекдотов фаблю: вот женщина изменяет с любовником супругу: вот... вот...

Но есть маленький сдвиг, который принципиально меняет дело. Благодаря тому что бес снимает крыши и стены с домов (ЛЗ— уже объектив искусства направлен на сферу частной жизни), все рассказываемое предстает как *сейчас, сию минуту* совершающееся: реальная жизнь превращена в сцену, а мы (читатель через беса и студента) просто подсматриваем ее в неглиже.

В то же время мы выступаем как созерцатели и судьи панорамы мира, непрерывно думаем и рассуждаем одновременно с представлением. Поэтому сами эпизоды не просто поданы как забавные и увлекательные происшествия, а пропизаны философской идеей противоречия видимости вещей и их сущности. Послушаем следующий разговор между студентом и Асмодеем (бесом): «Хотя история, которую вы мне рассказываете, очень интересна, но то, что я вижу, мешает мне слушать вас так внимательно, как я бы этого хотел. Я вижу в одном доме хорошенькую женщину, которая сидит между молодым человеком и стариком. Они, видимо, пьют очень вкусные ликеры, и, покуда старик целует молодую даму, эта мошенница за его спиной дает целовать свою руку молодому человеку, который, вероятно, ее любовник.

— Совсем наоборот,—объяснил Хромой.—Молодой—ее муж, а старый—любовник. Этот старик важный господин, он—командор военного ордена Калатрава. Он разоряется на эту даму, муж которой занимает маленькую должность при дворе. Она расточает ласки старому поклоннику из расчета и обманывает его из любви к мужу». (Последняя фраза выдержана совсем в духе максим Ларошфуко.— Г. Г.)

Студент рассуждает по логике «доброе старое время»—еще в Ренессансе жившей логике тождества: ведь в самом деле естественно, соответствует природе предположить, что молодая ловко обманывает старого ревнивца с любовником. Но в том-то и дело, что в капиталистическом обществе все отношения переворачиваются, и обычной оказывается «иррациональная» логи-



ка противоречия, а обычная логика здравого смысла — невероятной. И в качестве поводыря нужен именно бес (а потом Мефистофель), чтобы обнажить перед наивным земным человеком мистику будней, закон товарного фетишизма. Если раньше все волшебные силы исходили, кажется, из природы или переходили из нее в общество, то теперь вдруг оказывается, что самое их неисповедимое бытие — в социальном мире отчуждения, среди самых, казалось бы, привычных вещей. И в этой связи романтизм непосредственно выражает эту мистику, а реализм — под формой будней, и в этом смысле он более «мистическое» и «иррациональное» искусство, чем романтизм.

В «Хромом бесе» видно, как исчез интерес к рассказу ради рассказа: сюжет, который мог бы быть так ярко и сочно развернут в ренессансной новелле, теперь изложен сухо, свернут почти до словесного каламбура. Зато интерес перемещается на активную внутреннюю работу сознания читателя: сопоставление, соображение (раньше был просто смех). Вместо непосредственного прохождения героя через мир и сюжетной динамики — динамика переносится в душу человека (путь к «диалектике души»). А в обсуждениях эпизодов Асмодеем и студентом — прообраз будущей активной роли рассказчика в романе, его бесед с читателем, лирических отступлений.

Как только рассказ лишился однозначного смысла (как этот же сюжет трактовался бы в новелле Возрождения), открывается возможность бесконечных ракурсов освещения этой ситуации. Возможен сентиментально-этический акцент: вот самоотверженность женщины! — она идет даже на потерю «чести» во имя любимого (Тоска отдается Скарпиа, чтобы спасти Каварадосси — опера Пуччини «Тоска»). Возможен критико-обличительный акцент: гнусный командор, пользуясь своим служебным положением, оскверняет... Возможно обличение хищничества молодых (ср. Достоевский — «Дядюшкин сон») и т. д.

Главное, что найден новый принцип, который явится основой реализма в искусстве: через отображение поверхности жизни, ее будничной формы проникнуть и сделать явной внутреннюю сущность, идеал. Пока этот принцип не был найден, искусство находилось в состоянии непрерывного брожения. И в том объединении в одно произведение или вокруг одного лица многих при-

ключений (то ступенчатое нарастание мотивов, о котором писал В. Шкловский как о закономерности строения крупной формы романа) мы видим именно это неосознанно действовавшее стремление «захватить все», т. е. проникнуть в сущность жизни через просто количественный охват всех ее явлений. Отсюда — «роман старинный» — «отменно длинный, длинный, длинный». Вспомним многотомные гиганты Скюдери и Ричардсона.

Однако на количественном пути выхода не было. И доказательство этому — эти же романы, в которых количество эпизодов ни на йоту не подвигало к уяснению сущности жизни. Вот почему, когда наконец был найден этот новый принцип — просвечивание любого одиночного факта, случая жизни через ее глубинную сущность, — брожение в форме прозаического повествования, породившее эти чудовищные образования, успокоилось. И теперь повествовательное произведение вновь, как и в фавлю, может быть маленьким, охватывать один случай — и в то же время в нем отражать всю жизнь. Отсюда — путь к повести, рассказу, «повой» новелле, которые мы и встретим уже в литературе XIX в. от романтиков до Чехова.

## VIII

### ОБРАЗ В ЭСТЕТИКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII—XIX вв. РОМАНТИЗМ

Этот период многослоен. Лицо ему придает, конечно, французская революция 1789—1794 гг., но для Англии, например, особое значение имел промышленный переворот, поставивший на место человека машину и в тенденции отменяющий человека за ненужностью (бунты луддитов). Следовательно, в Англии особо остро начало ощущаться капиталистическое отчуждение. Этого ощущения не было во Франции, которая потянулась к перетряхиванию мира и в течение двадцати лет не столько думала и писала, сколько действовала. После века «думания» с особой радостью человечество ощутило, что мысль — это не все, что выше ее — действие, деяние: «В деянии — начало бытия», — сказано в «Фаусте» Гёте,

в то время как в XVII и XVIII вв. полагали: «Мыслю — следовательно, существую» (Декарт).

Именно это открытие и легло в основу немецкой классической литературы, музыки и философии. Немцы в этот период передумали за всех и претворили все практические преобразования в мысли и художественные образы. Ритм преобразующей деятельности человечества загудел в симфониях Бетховена, а в философии Гегеля впервые мироздание и человечество предстали как история, процесс, деяние. Под категорией «духа» крылось у Гегеля не что иное, как труд, общественное производство, но понятое односторонне: с той его стороны, которая отмечена у Маркса как «план в голове» перед его осуществлением в реальном предмете.

В этот период мы имеем два основных типа искусства и литературы: немецкое синтетическое искусство Гёте — Шиллера, Моцарта — Бетховена, с одной стороны, и романтизм, который уже более непосредственно связан с началом XIX в. Синтетический характер немецкой литературы рубежа XVIII—XIX вв. объясняется, как и последующий синтетический характер русской литературы XIX в., во-первых, их «сгущенным» историческим развитием, а во-вторых, тем, что литература в этих странах, лишенных политической свободы, была единственной трибуной, куда уходили общественные силы нации. Сходство России с Германией в этом отношении выявил еще Чернышевский в своей глубокой работе о Лессинге.

В силу того, что историческое развитие Германии после Реформации и Крестьянской войны, в XVI—XVII и первой половине XVIII в. было задержано (раздробленность страны и т. д.), во второй половине XVIII в. разом решались те литературно-художественные задачи, которые в Англии и Франции были распределены во времени от Ренессанса до Просвещения. В самом деле, Германия не пережила так полно Ренессанс, как Италия, Франция и Англия. Вот почему в индивидах «бури и натиска», а далее — в героях Шиллера и «Фауста» Гёте слышится ренессансный человек-универсум, а в «классицизме» Гёте и Шиллера немецкая литература впервые по-настоящему проходила художественную школу у античности.

В этот же период Германия решала сложнейшие проблемы века Просвещения. И, наконец, предреволюцион-

ная атмосфера в Европе и сама французская революция, сдвинувшая с места слежавшиеся тысячелетние пласты общества, породили особый накал и глубину немецкой мысли и искусства\*.

Вот почему, хотя они исторически относятся к рубежу XVIII—XIX вв., они не могут быть выведены и объяснены из состояния Германии и мира в тот период. В содержании и качестве немецкой философии и искусства выпуклее, чем у других наций в этот период, отразились вообще сущность и перспективы общества и искусства нового времени. С этой вышки хорошо обзревается как прошлое, так и будущее общества и литературы. Но именно поэтому либо стоит на этом задержаться очень подробно, либо, поскольку частями мы уже рассматривали эти проблемы на анализе литературы XVI—XVIII вв., часть еще рассмотрим в направлениях XIX в., имеет смысл перейти непосредственно к романтизму.

Основная заслуга романтизма в художественном развитии человечества заключается в том, что он, после того как общество и разум устами Гегеля подписали искусству смертный приговор, не только отстоял необходимость искусства для жизни, но и выявил ту его специфическую форму и содержание, в которых оно отныне в капиталистическую эпоху и будет существовать. В этом смысле и последующий реализм исходит из этого же типа искусства, который впервые предстал в романтизме.

По своему содержанию искусство становится отныне бунтом общественного человека (или общества в его бесконечном развитии) против присущего буржуазному обществу отчуждения и превращения человека — великого по своему призванию — в частного индивида. В этом реальное содержание романтической теории «гения». При этом искусство мятежно не только по логическому содержанию высказываемых им идей — напротив, Вордсворт и Толстой иногда высказывают в своих произведениях реакционные логические мысли, но самым фактом своего существования внутри общества наживы и чистогана оно наводило людей на мысль, что

---

\* Такой же синтетический, как у Гёте и Шиллера, характер носило еще и творчество Стендаля, соединившего Просвещение, романтизм и реализм.

есть более высокий смысл и польза жизни у человека, чем быть машиной или мешком для денег, что есть более высокая и свободная форма самодеятельности человека, чем работа: труд-наслаждение, творчество, в котором человек есть *гений*.

Вот почему, понимали это или не понимали — за исключением Шелли, романтики этого не понимали, — искусство становилось прообразом творческого труда-наслаждения, а художник и образ романтического героя — прообразом того типа цельного, гармонического человека, которому нет предела ни на земле, ни в космосе (ср. «Каин» Байрона). Вот смысл романтического «бегства от действительности», ухода в прошлое или будущее, в мир мечты, идеала. Это бегство есть возвращение человеку в сознании той истинной действительности и его призвания, которые были отняты от него в буржуазном обществе. По прямому, логическому содержанию этот искомый идеал могли относить к прошлому: к античности, как Гёльдерлин, Китс и отчасти Шелли, или к национальному патриархальному укладу средневековых ремесленников и крестьян (как у немецких романтиков). И это естественно, так как, во-первых, когда установился строй отчуждения, размолотый им уклад патриархальной, но более человеческой жизни предстал в ореоле красоты; а во-вторых, с идеей прогресса выступали тогда прежде всего самоудовлетворенные буржуазные деятели (Пикок). И нужно было, как Шелли, обладать высокой способностью философского логического рассуждения и примкнуть к утопическому социализму, чтобы увидеть искомый идеал в будущем: художественная идея «Прометея раскованного» как раз прямо переносит мост от прошлого золотого века — античности — к будущему.

С этой точки зрения деление романтизма на реакционный, революционный, прогрессивный, либеральный, умеренный и т. д., конечно, имеет смысл, так как высказываемые логические идеи небезразличны для содержания произведений. Но, с другой стороны, не следует и преувеличивать значения этого деления, так как оно совершается не на основе анализа специфического художественного содержания произведений романтиков, а чаще всего на основе их отвлеченных высказываний и теоретических рассуждений. С этой точки зрения никак не объяснить, почему такой «реакционный» по своим убеж-

дениям романтик, как Жуковский, смог, по словам Белинского, вдохнуть душу в русскую литературу: т. е. речь идет именно о прогрессивных завоеваниях в сфере содержания, а не формы («стихов пленительная сладость» Жуковского) литературы. Вот почему можно говорить о романтизме как о едином эстетическом явлении, пусть внутри себя очень расчлененном и многообразном.

Самым сложным вопросом в объяснении романтизма является его отношение к Просвещению, разуму и пресловутая иррациональность, культ интуиции и т. д. Французская революция, пафосом которой было не размышление, а действие, реальное преобразование жизни, открыла человечеству, что чувственно-практическая деятельность есть гораздо более высокое и истинное творчество, чем отвлеченное мышление, подменяющее мир и все его вещи своими категориями. Отсюда и в романтизме искусство выступает преимущественно не как изображение и познание, а как выражение; отсюда лирика и поэзия, а не эпос (проза) является специфическим для романтизма родом литературы. В самом деле, главным в эмоциональном строе человечества в эпоху французской революции и наполеоновских войн было радостное чувство того, что нет ничего застывшего — старое рушится, нового еще нет: т. е. вещи утратили стабильность и устойчивую форму (а это необходимо для отображения и познания) — и существенным и общеинтересным представлялась не внешность окружающего мира, а внутренняя работа преобразования, деятельности, совершавшаяся в нем, которая являла собой нечто единственно устойчивое. А мы еще по древним синкретическим действиям помним, что в искусстве первым представителем труда, деятельности выступает ритм. Вот почему если для стабильной действительности века Просвещения главным казалось точное слово, мысль («в начале было слово» — начинает рассуждать Фауст, отражая в этом ходе своей мысли просветительскую ступень сознания), то теперь главным является максимально яркое выражение переживания и чувства свободы и власти надо всем — в том числе и над рассудком и сферой доказательств. Вот почему из искусств на первый план выступает музыка. Не случайно тогда — в Бетховене — она затмила по своим достижениям все остальные виды искусств: ни в литературе, ни в живописи, ни в скульпту-

ре, ни в архитектуре пет конгениальных его симфониям произведений. Не случайно Гофман пишет музыкальные новеллы. Ницше позднее говорил, что романтизм осуществился по-настоящему лишь в музыке, в литературе же он остался великим невыполненным обещанием. Если для Лессинга и Дидро ближайшим для литературы искусством представлялась живопись («Лаокоон», «Салоны»), и они различали их по способу *подражания*, изображения вещей, то теперь как ближайшее литературе искусство воспринимается музыка, и они различаются по способу выражения общего ритма бытия и внутреннего мира человека\*.

Классицисты чувствовали ритм в стихе не музыкально, а как размер, т. е. как внешнюю организующую слова форму, как *пластическую* форму слова во времени. Романтики впервые ощутили ритм в стихе именно как внутреннюю пульсацию души. Отсюда их потрясающие открытия в размерах: белый стих, перебои, прихотливая перемена размеров. Байрон в «Манфреде» чередует белый стих с рифмованным, внезапно переходит с одного размера на другой. В стихотворении Шелли «Людям Англии» четкие, рационалистически ясные словесные построения, которые вполне могли быть и в XVIII в., пронизаны таким током ритма, который как раз в XVIII в. немислим.

Таким образом, именно музыку революции слушали романтики и писали ею. При этом в сфере музыки между глубинным движением действительности и отдельным

---

\* Наибольшая радикальность и третьесословный демократизм Руссо среди просветителей XVIII в. выразились и в том, что один Руссо из них впервые глубоко понял музыку как искусство нового времени (он ведь был и композитором и теоретиком музыки). Лессинг же, так глубоко расслонивший литературу и живопись, и не подозревает о том, что музыкальное сочинение может иметь свой смысл вне текста, и не допускает, что оно может строиться на столкновении противоположных тем (а это есть основной принцип симфонизма). Так, в статье XXVII «Гамбургской драматургии» Лессинг, рассуждая о музыкальных увертюрах или антрактах в драматических спектаклях, пишет: «Одна симфония, выражающая одновременно разные страсти, противоположные одна другой, есть музыкальное чудовище, в *одной* симфонии должна выражаться только *одна* страсть» (30, 106). Хотя термин «симфония» Лессинг употребляет в более широком смысле оркестрового сочинения вообще, однако будущий сонатно-симфонический принцип будет исходить именно из контрастного сопоставления главной и побочной партий.

человеком не вклипывался посредник — наличная форма окружающей действительности и рассуждение — как представитель сферы необходимости в сознании. Романтизм вновь, как и Ренессанс (но, в отличие от Ренессанса, здесь это уже делалось сознательно, намеренно), давал человеку возможность прямо ощутить свою общественную природу, причастность к человечеству в его бесконечном движении, а не через посредство своей принадлежности к тому или иному общественному организму: государству, стране, сословию. Отсюда вытекает, с одной стороны, то типичное для романтика ощущение себя гражданином мира, вселенной (таков Байрон) — т. е. всечеловеком, внявшим в своей душе голосам всех народов и времен, — а с другой стороны, индивидуализм, ибо такой человек не может пока опереться ни на одно существующее общество и должен иметь силу носить этот великий груз в себе и тем самым демонстрировать негибасмую мощь Человека. Гордое одиночество и *мировая* скорбь есть как раз проявления общественного содержания внутреннего мира этого отдельного человека. Байрону до всего есть дело: и до луддитов, и до восставших греков; он смело соединяет вечные образы с самыми злободневными намеками и обличениями. Оплотом свободы, как пишет А. А. Елистратова в своей книге о Байроне, выступает у него то «свободной мысли вечная душа» («Сонет к Шильону»), то «нож Арагона» и «ружья Каталонии» в руках восставших масс («Бронзовый век») (25, 220). То, что Байрон пламенные излияния своей души излагает в «героическом двустишии», которое в классицизме XVIII в. служило размером «эпических поэм», есть показатель и мера расширения души, общенародного масштаба «я» поэта, которое стало монументально-эпическим. Вот откуда пошло то соотношение «я» поэта с человечеством, о котором писал Белинский: в «я» великого поэта слышится голос всех людей, от их имени он говорит.

И если в *сентиментализме* человек пассивно отдавался на волю внешних воздействий и мир был раздроблен на мозаику ощущений и тончайших оттенков чувств, переживаний, мыслей, то теперь они вновь собираются воедино на основе напряженной активной работы индивидуального сознания. Романтизм возвращает литературе ощущение единства мира и человека и пролагает путь к тем синтетическим картинам, которые даст по-



том реализм. Но пока это единство выступает как не объективное, а внутреннее. Поэтому и единство произведению и высказываемым в нем мыслям придает не гармоническое расположение его материала, независимое от автора, а лирическое настроение, лирический герой (эта категория только теперь применима в литературе). А. А. Елистратова пишет о форме сатиры Байрона «Бронзовый век»: «Взятая в целом, поэма обладала единством страстного лирического монолога... Стих, который в XVIII в., у Попа или Джонсона, распадался чаще всего на замкнутые и обособленные афористические куплеты, здесь приобретает бурную стремительность и непрерывность движения. Байрон смело прибегает к обширным перечислениям, к далеко идущим периодам (например, прославленное обращение к испанскому народу, завершающее седьмую строфу, включает в себя период из 17 стихотворных строк, который не кажется тяжелым, так как весь насквозь пронизан целеустремленным движением, проникнут волей к борьбе)» (25, 221).

Если просветитель и реалист XVIII в. был прежде всего мыслителем, созерцателем жизни, превыше всего ставившим осмысление, то в Байроне — поэте и человеке — в пластической форме воплотился образ мыслителя-деятеля. Его участие в практической общественной борьбе: речь в защиту луддитов, смерть в Миссолунги в борющейся Греции — *это все входит в образ поэта нового времени, который, не сверяясь ни с чем вокруг себя, в том числе и с рассудком, а повинувшись лишь внутреннему критерию своей души, прямо вторгается в жизнь, воплощая в своей жизни идеал человека — не рассуждателя только, а действителя.* (Ср. позднее Рылеев, Петефи, Ботсв и другие.) Вот почему именно поэт Байрон, а не философ, как Вольтер в XVIII в., стал в начале XIX в. «властителем дум». И расхождение отвлеченного мышления, разума с художественной деятельностью явилось в идеологической области отражением того расхождения между обществом и народом, которое обнаружилось в жизни после установления Царства Разума на земле в форме буржуазного государства.

Это чрезвычайно важный вопрос, ибо в нем — объективные корни того, что даже иррационализм романтиков временно смог выступить как исторически более прогрес-

сивная и, главное, народная форма сознания, нежели рационализм просветителей.

Еще когда мы сопоставляли «Памятник» Пушкина с «Памятником» Горация, мы указали на расщепление общества на народ и государство, невероятное для Горация. В XVIII в. третье сословие тоже противостояло феодальному государству, но сознание просветителей исходило, как из аксиомы, из предположения, что разумная форма жизни общества есть разумно устроенное государство. Здесь-то и обнаружилась ограниченность сознания просветителей, которые не могли представить человеческого общежития, не организованного в государство. Между тем мы знаем, что доклассовое, патриархальное общество и будущее бесклассовое общество объединяют людей непосредственно, без отделения общественных функций человека в государство.

И вот лишь после установления на основе французской революции буржуазного государства, которое совсем не оказалось воплощением бесконечной свободной сущности человечества, перед человеческим сознанием впервые открылась та истина, которую потом отчетливо выразят Маркс и Энгельс,— что идеальное устройство человеческой жизни должно осуществляться без государства, а прямо, чувственно, без опосредования, на основе обычая. В структуре современного романтикам общества такого типа отношения жили лишь в народе, и прежде всего в крестьянстве, т. е. вне официальной сферы общественных отношений. Вот почему народ и фольклор впервые стали выступать в литературе не бессознательно (и у Рабле и у Шекспира ключом была народная стихия), но как объект особого интереса, на который смотрят со стороны, что уже предполагает отделение образованного «сословия» от народа. Не случайно только с конца XVIII в. (Гердер) начинают сознательно собирать народные песни; фольклор, как «наивная поэзия», ставится Шиллером выше литературы — как «сентиментальной» поэзии. Литература впитывает в себя фольклор. Народность встает перед литературой как идеал именно в романтизме — и как раз потому, что отделение литературы и фольклора уже произошло и осознано.

Итак, народ встал перед общественным сознанием начала XIX в. как истинное тело, воплощение бесконечного идеала человечества, неистинным воплощением ко-

торого обнаружило себя государство Разума. Следовательно, и в сфере сознания эта общественная сущность уже могла быть уловлена не в системе основанного на цепи доказательств логического рассуждения, которая, как мы знаем, есть проекция в мышление отношений общественной необходимости, *а в чем-то ином*. В чем конкретно — еще не было ясно: искомая форма сознания лишь вырабатывалась. Позднее (у Гегеля и у Маркса) выяснится, что это брожение вело к образованию диалектической логики, которая есть поистине разум в сравнении с формальной логикой, метафизическим рассудком просветителей. Однако, поскольку и диалектическая логика не выходит из сферы мышления, она тоже не может отменить собой искусство и образ, которые равны еще и материальному труду, практике — они есть создание предметной, чувственной вещи, живого организма, в котором воплощен общественный идеал.

Итак, в начале XIX в. самоуверенный разум просветителей обнаружил себя ограниченным рассудком: живая жизнь оказалась больше и богаче, чтобы тот представлял ее прокрустовым ложем своих категорий и классификаций. Не представляя себе в мире ничего, что не могло быть освоено его (формальной) логикой, разум просветителей выразил этим величайшее дерзновение сознания, но и его величайший субъективизм и слепоту. И, как это ни парадоксально, в иррационализме романтиков, которые знали, что

Есть в мире тьма такого, друг Горацио,  
Что и не снилось вашей философии,—

и потому не торопились втискивать явления жизни в четкие понятия, выразилось доверие к разуму, логике самой жизни, а не «моих» субъективных о ней представлений, выступил пафос именно *объективности*. Пусть она не познана, но она есть. Вот передо мною явление. Я еще не могу сказать, что оно такое, но я ощущаю его движение, ритм, дыхание — и передаю это. Вот корень романтической теории интуиции, которая доверяет непосредственному чувству и вживанию больше, чем логически стройным конструкциям. Ведь в последних отлился опыт всей человеческой истории, груз прошлого, который, как только я начинаю *правильно* (а правила-то уже заданы из прошлого) мыслить, сразу предопределяет мое суждение — и вместо нового выдаст мне

старое, общезвестное. Логические формы сложились до восприятия этого нового явления, не могли еще учесть его и потому, осваивая его в себе, тут же выветривали его неповторимый аромат.

В романтической эстетике (Шеллинг) впервые была высказана мысль о том, что произведение искусства есть организм — в отличие от созданий производства, общества, рассудочной логики, которые творят заведенный, но не самодвижущийся механизм, систему частей.

Лишь природа создает организм, в единстве всех членов которого заключен собственный источник свободного самодвижения. Такой же способностью, как и природа, одарен художник. Созданное им произведение развивается и после его смерти и открывает из себя людям все новое и неожиданное содержание. И, создавая его, художник не осознавал и тысячной доли возможных его толкований. Этого полисемантизма, типичного для произведения искусства, нет в созданиях строго систематического отвлеченного мышления. Это системы (а не организмы). В них все преднамеренно, продуманно, все части на месте, нет неожиданностей, все однозначно, но зато и нет самодвижения. Вот почему то, что в «Отце семейства» никто не найдет смысла иного и большего, чем вкладывал в него Дидро, то, что там царит такая удручающая однозначность и каждый жест и слово выдают такую преднамеренность и «целесообразность с целью», — и обнаруживают его как механизм, созданный для иллюстрации системы отвлеченного мышления\*.

Если просветители целью делали полную сознательность творческого процесса, то романтики славят его содержательную стихийность, когда поэт расслабляется, освобождается от предвзятостей и становится органом жизни, которая в нем свободно звучит.

Пафос многозначности художественного произведения, образа был для романтиков и вообще художников нового времени источником особого творческого восторга, ибо давал художнику ощущение, что из его рук выходит живое существо.

---

\* Этой удручающей однозначности желал Лессинг даже от музыки: «Для меня нет никакой славы в том, что я правильно слышал пьесу, но слава Агриколы тем выше, что в этом его произведении *все слышали то же самое, что и я*» (30, 108; курсив мой.— Г. Г.).

В произведениях романтиков впервые появляется сознательно творимый *подтекст*.

Когда Гяур у Байрона говорит:

Мне прозябанье слизняка  
В сырой темнице под землею  
Милей, чем мертвая тоска  
С ее бесплодною мечтою,—

не вздумайте принимать это его признание за чистую монету: наверняка не променяет. «Прозябанье слизняка» служит лишь мерой необъятности и мужественного величия его тоски — этого креста всечеловеческих страданий, мировой скорби, который он один взвалил себе на плечи\*.

Эта оборачиваемость смысла, в силу которой фразу можно и надо читать наоборот, как раз типична для литературы XIX в. Стиль Достоевского весь построен на непрерывном оборачивании смысла и обнаружении подтекста высказывания.

А в XVIII в. писатели, даже Гёте и Шиллер, стремятся к тому, чтобы смысл фразы был точен и однозначен, чтобы ее внешнее значение точно выражало ее внутреннее содержание.

«Представление очень затянулось. Старая Варвара уже не раз подходила к окну и прислушивалась. Она поджидала Мариану, *свою прелестную хозяйку*, которая в этот вечер, в костюме молодого офицера, восхищала в драматическом эпилоге публику» (17, 21). Так начинаются «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте. От чьего же лица, с чьей точки зрения дана эта характеристика Марианы как «*прелестной хозяйки*»? Как мы узнаем дальше, Варвара есть сводня, совсем не поэтически, а крайне трезво мыслящая. Писатель более позднего времени, который различает уже видение от себя, от персонажа и отвлеченную общую характеристику, написал бы либо просто «хозяйку», без эпитета, либо дал ей эпитет, который характеризовал бы, например, ироническое отношение к хозяйке со стороны Варвары, исходя

---

\* Тень Ахилла в Аиде говорит Одиссею, что лучше быть поденщиком на земле, чем царем в Аиде. И мы верим, что, предоставь ему возможность, Ахилл променял бы свое царство на рабство. Смерть для него страшнее. Другое дело, что, очутившись на земле, Ахилл сразу бы стал выбиваться к лучшей доле. Таков непосредственный и прямодушный человек добуржуазного общества.

из ее психологии. Гёте же еще просто не видит возможности этого расщепления, разных ракурсов одновременно и дает общезначимый эпитет «прелестный», который однозначно и совершенно бессодержательно (с точки зрения позднейшего эстетического чувства, воспитанного на индивидуализации) характеризует героиню. Если же многозначность и появлялась, как у Филдинга или Стерна, то она посредством юмора делалась явной для читателя — была в тексте, а не *под*тексте.

Но что означала эта многозначность образа в литературно-художественной ситуации начала XIX в.? Многозначность образа была всегда и в анимистическом представлении — божестве, и в образе Ренессанса. Новое здесь в том, что многозначность появляется после однозначности XVIII в. Эта однозначность определялась тем, что ко всему прилагался единый критерий Разума, т. е. и человек предстал только таким и сам он видел себя именно таким, каким он выглядел с точки зрения критериев Разума = нового общества. И этот подход претендовал на абсолютную полноту понимания.

В начале XIX в. выявилась относительность такой точки зрения, и как другая, не менее богатая и столь же претендующая на абсолютную полноту, выросла точка зрения народа = бесконечности. Она могла то прямо выражаться через «я» поэта (как у Байрона, который уверен в себе, в том, что именно через него проходит высший разум человечества), то становиться еще одной абсолютной точкой зрения для видения и общества и индивида. Итак, родилось три «субъекта», исходных позиций видения: народ, общество, личность — и каждый претендует (и по-своему с правом) на то, чтобы выражать бесконечную сущность человечества\*. Многозначность образа явилась в этих условиях следствием «многокурсности», сопряжения в одном образе разных точек зрения, разных плоскостей, в силу чего уже внутри образа рождается многообъемность. Это породит все многообразие образных форм нового времени, вплоть до полифонического романа Толстого и Достоевского.

Впервые этот принцип был осознан у романтиков. Он предстал то как историзм — у Шелли и Гюго (у послед-

---

\* В философии впервые Гегель дает объединение всех этих начал мира на основе точки зрения бесконечно развивающегося общества.

него внешний исторический колорит), то как принцип противоречия и «относительности» (романтическая ирония немецких романтиков). Шелли писал в «Защите поэзии» («A Defence of Poetry»): «Поэтов называли пророками... Ибо он (поэт) не только напряженно воспринимает настоящее как оно есть (present as it is) и открывает те законы, сообразно с которыми настоящее состояние вещей должно быть организовано, но и видит будущее в настоящем (beholds the future in the present), и его мысли — зародыши цветка и плод позднейших времен» (53, 124; перевод мой.— Г. Г.). Или в другом месте он пишет о том, что художественные произведения — это «зеркала гигантских теней, которые будущее отбрасывает на настоящее» (53, 159).

Ср. с этим мысли Фр. Шлегеля: «Историк — это пророк, обращенный к прошлому» или: «Не существует иного вида самопознания, кроме исторического. Никто не знает, что он такое, если он не знает своих товарищей и прежде всего — первейшего товарища, мастера всех мастеров, — гения времени». «Художники через современность объединяют мир прошедший с миром будущим» (31, 170).

Шелли писал о том, что поэзия выражает дух века («spirit of the age»). Ср. аналогичные мысли Белинского.

Итак, понятия *современности* и *историзма* рождаются в литературе одновременно: понять современность — значит понять ее своеобразие, отличие от других эпох, т. е. просветить ее перспективой исторического движения.

И раньше, разумеется, например у Шекспира, все жило ритмом исторических перемен, однако французская революция дала неизмеримо более острое и конкретное ощущение движения истории. Романтический театр Гюго выступил с требованием местного и исторического колорита против антиисторического принципа классицизма, одевавшего античных героев под маркизов Людовика XIV.

Если для Аристотеля, Горация, Буало искусство преимущественно должно было обращаться к материалу и сюжетам прошлого, подражать древним, а Шиллер и Гегель считали, что сюжеты прошлого более благоприятны для искусства, так как историческая память уже проделала очищающую работу, сохранив

главное и изгладив детали, то не случайно само обращение к прошлому (или к будущему) впервые ощущается как *уход* от современности именно в романтизме.

Следовательно, родилось само чувство современности, раз ощущается уход от нее. А поскольку новое время ощутило пульс истории, а следовательно — переходящесть и неповторимость каждого мгновения, данного характера, неизбежно должна была родиться потребность фиксировать индивидуальность — свою, людей или физиономии современного общества. Это осуществит реализм (Бальзак и другие), но путь к этому уже проложен романтизмом. Именно он породил понимание одновременно и относительности и абсолютной ценности всего (*этот человек относителен, так как он один из многих — и в то же время он неповторим, незаменим — и потому есть абсолютная ценность*). В напряженнейшей форме такое видение всего в мире выступит у Толстого и Достоевского. Вспомним бессвязные мысли Андрея перед смертью: невероятность того, «чтобы все это было, а меня бы не было»; или Пьера, который, как безумный, рассмеялся, когда отдал себе отчет в том, что французский конвоир убивает его: «Меня! Мою бессмертную душу!». Восклицание Пьера — это не что иное, как тот принцип воспроизведения мира, который впервые сознательно стал применяться в романтической иронии (у Гамлета, размышляющего над черепом Йорика, он еще применен бессознательно).

Теперь мы подходим к самому сложному типу романтизма и образа. Он ярче всего выразился в Германии. В Англии применение разных ракурсов имело более простую форму: как прямой историзм (Вальтер Скотт, Шелли) или прямое обращение к современности (сатиры и «Дон-Жуан» Байрона). Это объяснялось открытой формой исторического движения в Англии: там в основном все, что внутри, то и на поверхности. Другое дело в Германии. В ней напряженнейшая внутренняя работа совершалась, казалось, при полной экономической и общественно-политической неподвижности. Историзм здесь, следовательно, мог выступить не в форме открытых изменений, а как внутренняя противоречивость, разорванность неподвижного (вспомним переход движения времени в противоречие в характере брата Жана у Рабле).



В Германии ощущавшееся остро отчуждение, чуждость общества человеку была как бы комбинированной (как позднее и в России): на феодальное уже наложилось буржуазное отчуждение. В этой ситуации единственной опорой и формой жизни и деятельности общественного человека стал внутренний мир: мысль (философия), искусство. Если в Англии давление буржуазного общества на искусство предстало в открытой форме утилитаризма (Пикок), то в Германии оно выступило в форме конфликта между отвлеченной мыслью, рассудком, философией и художественной деятельностью, искусством. Философия еще соглашалась признавать относительную неподсудность отвлеченному мышлению произведений скульптуры, живописи, музыки, даже поэзии. Но что касалось прозы, которая, как потом скажет Пушкин, «требуется мыслей и мыслей», то она должна раствориться в философии, ибо сфера мыслей есть сфера философии, а чтобы мысль была и это и в то же время что-то другое — невероятно. Вот здесь-то и встала необходимость выработки в литературе нового типа образа — как художественной мысли. Задача была крайне сложной.

Ведь литература орудует словами, как и отвлеченное мышление, которое в XVIII в. провело такую классификаторскую работу по укреплению за каждым словом определенного значения и выветрило из слов неопределенный, «образный» смысл, так тщательно продумало все явления мира, что литература не могла уже с этим не считаться.

Пришли на помощь испытанные старые художественные средства: ритм, «образное» слово, фольклорные образы и т. д. «В настоящей прозе все слова должны быть подчеркнутыми», — писал Фр. Шлегель (31, 182), стремясь хотя бы внешне отделить художественную речь от философской (ср. Маяковский со своей лесенкой). Здесь уже выражен и принцип «остранения» В. Шкловского, затрудненного слова. Но все это еще лишь внешние средства. Это было лишь увиливанием от боя, который предлагала искусству философия. Сражение должно было состояться на территории отвлеченного мышления.

Литература должна была соткать новую форму образа — уже из четких понятий. Лишь тогда она утвердила бы свободу от сферы логических доказательств,

в которых проявляли себя законы необходимости общества отчуждения.

Именно с этой точки зрения гвоздил поэзию утилитаризм: в век науки и трезвого знания какой смысл тратить время на бабушкины сказки и вымыслы поэтов — этих «полуварваров в цивилизованном обществе», как их назвал английский буржуазный литератор Пикок в своем трактате «Четыре века поэзии». Гегель считал литературу последней и высшей, но уже обреченной формой искусства именно на основе опыта XVIII в., когда рассудочные идеи уже начали подменять собой идеи художественные, и того, что для современного (= буржуазного, в конечном счете) сознания адекватной формой миропонимания является отвлеченное мышление, выстроенное в систему диалектических доказательств\*. И в самом деле, как только искусство начинало доказывать свое право и оправдывать себя философскими средствами, т. е. принимало условия боя, навязанные ей философией, — у него ничего не получалось: логика Гегеля немедленно наносила ему сокрушительный нокаут. Романтизм потому выдержал бой с философией, что он понял: сама природа искусства в том, что оно не объясняет себя, не доказывает, а непосредственно творится и воздействует, как жизнь и как труд, которые, безусловно, существуют и не требуют для себя оправданий логики.

До сих пор искусство постоянно прибегало к самооправданию: не случайно, начиная с эпохи Возрождения до XIX в., художественные произведения выпускались с предисловиями. Так, например, Рабле прибегал к образу Сократа, который уродлив, но содержит божественную мудрость, или ларчика с ценными снадобьями. Это та же идея искусства как позолоченной пилюли, где художественный образ ценится за то, что он не безделка, но из него может быть извлечена полезная отвлеченная истина. «Если вы даже найдете, — писал Рабле, — что буквальный смысл книги весьма забавен и вполне соответствует ее названию, то и тогда не увлекайтесь этим, словно пением сирен, а постарайтесь истолковать в высшем смысле то, что кажется вам сказанным в простоте сердца» (43, 8—9). «В высшем

---

\* Аналогичные проблемы «алгебры» и «гармонии» рассматриваются у Пушкина в «Моцарте и Сальери».

смысле», несомненно, означало: в форме отвлеченной мысли.

В этом плане показательно, что в «Илиаде» и «Войне и мире» нет предисловий; у Гомера потому, что он еще не знает отвлеченного мышления, а у Толстого потому, что он уже нашел сферу своего содержания и цель. В переходный же период от бессознательной художественности фольклора до сознательной художественности литературы нового времени идет непрерывная и мучительная работа самоопределения: порвать наконец пуповину прикладного в отношении отвлеченной мысли существования.

И впервые именно в романтизме литература, сомкнувшись с фольклором, выступает как самостоятельная форма искусства, где слово и мысль художественны не оттого, что философия и отвлеченное систематическое мышление еще не развились и не самоопределились, а оттого, что они наконец сцепились в схватке, побывали на территории друг у друга, проверили свои силы и со знанием своих особых свойств ушли в свои берега. В XVIII в. отвлеченное мышление вторглось на территорию литературы и чуть не полонило ее, а в романтизме искусство, пользуясь тем, что рассудок был парализован самокритикой, которой он был подвергнут в философии Канта, вторглось на территорию философии. Шеллинг мечтал превратить философию в искусство, чтобы она была свободным творчеством и строила свои истины не на доказательствах, а на интуиции, внутреннем убеждении, чувстве.

С другой стороны, писатели-романтики заявили: «поэзия и философия должны объединиться» (31, 171). В этом вступлении литературы на территорию философии важно, что впервые искусство поняло свое преимущество перед философией в том, что искусство есть *деятельность*, создающая, как природа, живой предмет, который сам есть свое доказательство. Прекрасно различил Шелли воображение как принцип поэзии от рассуждения: рассудок (reason) можно рассматривать как ум (mind), созерцающий (contemplating) отношения одной мысли к другой; воображение (imagination) — как ум, действующий с этими мыслями (acting upon those thoughts). Одно есть принцип синтеза, другое — принцип анализа. Рассудок отражает различия, а воображение — сходства (similitudes) вещей (53, 123).

Важно выявить, какая новая форма образа сложилась из общения литературы с философией в эпоху романтизма. Сами немецкие романтики называли этот новый принцип образа *романтической иронией*, французы называли его *гротеском* (Гюго), но содержание его более широко.

Ядро этого типа образа можно увидеть хотя бы в высказывании Гейне о Рубенсе: он поднялся «к самому солнцу, несмотря на то, что сотня центнеров голландского сыру тянула его за ноги книзу» (15, 346). Эта характеристика дает абсолютно верное и глубокое понятие о Рубенсе, и дает его сразу, не пускаясь в цепь опосредований и доказательств. Никакие томы исследований не дадут его более глубоко и верно.

В чем же секрет?

Мы вынуждены приступить к работе толкования, хотя при этом подвергаемся язвительнейшим насмешкам, которые градом сыплет на своих комментаторов дух Гейне.

Попробуем выразить мысль Гейне более «простыми» словами, в категориях отвлеченного мышления: «Рубенс сочетает возвышенность и духовность с самой грубой материальностью и чувственностью». Мы ощущаем, что сущность выражена, но уже от Рубенса не осталось и следа. Попробуем выразить это в более искусствоведческих «терминах»: «в ярких красках Рубенс воплощает солнечное великолепие, праздничность и красоту жизни даже в ее самых, казалось бы, низменных проявлениях: в буйстве плоти и радостях желудка». Здесь мы несколько приблизились к более живому представлению Рубенса, но зато утратили точное определение сущности и вступили на зыбкую почву намекающих словес, в которых уже нет внутренней необходимости. И хотя в этой описательной характеристике мы прибегаем к помощи «образных выражений», она сама по себе не живет и, как и первая, имеет значение лишь для того, кто уже знает и представляет себе картины Рубенса. В то же время серьезность этой нашей «образной» характеристики Рубенса — а она, претендуя на уловление смысла, не может не быть серьезной — делает ее претенциозной и пошлой.

Высказывание Гейне и улавливает сущность Рубенса и дает представление именно о нем, об образах его картин даже для того, кто их не видел, дает его сра-

зу, без доказательств и рассуждений — и в то же время живет само по себе и благодаря буффонаде свободно от себя самого, так как, кажется, не придает своей мысли никакой цены. У Ларошфуко мы встречали высказывания, построенные на противоречии, но их части были однородны. У Рабле и Шекспира мы видели буффонаду — от избытка сил, — но она не была намеренной. Здесь окраска шутовства, самопародирования сознательна и намеренна, так как благодаря ей мысль как бы внешне отказывается от претензии на истинность и тем самым снимает с себя требование доказательности, а между тем «тайком» саму-то истину и высказывает.

Но «самопародирование» имеет и другую направленность: не только освободиться от требований отвлеченного мышления, но и показать, что вообще слово, даже самое глубокое и истинное, не есть дело, деяние — оно заперто в заколдованном кругу сознания и не имеет выхода в жизнь.

Но раз искусство осознает это и образ заранее учитывает и эти стороны — требования жизни и практики, их высшую истинность, — он как будто забронировал себя от претензий со всех сторон и, связав себя всем, стал тем самым максимально насыщенным содержанием, истинным. Но тем самым он, по сути дела, и вырвался к истине и свободе. Теперь он может поворачиваться опять во все стороны и показывать кукиши: как он ловко провел своих соседей — науку и жизнь, бесконечно унился, а на самом деле бесконечно возвысился. С другой стороны, сознание того, что это преодоление все же иллюзорно — лишь через сознание, а не дело — остается и т. д. Этот принцип образа с непрерывными рефлексами во все стороны и на себя у него доведен до самоисчерпания. Дает ли осознание недостаточности освобождение от нее? Если я осознаю, что я негодяй, перестаяю ли я быть им или становлюсь еще более утонченным подлецом — вот проблема, мучающая героев Достоевского.

Итак, эта способность видеть все с разных точек зрения — из прошлого и из будущего, смотреть на общество глазами индивида и на себя глазами общества — есть выражение высшей свободы и богатства искусства, его власти, его способности объять в себе и жизнь и мышление.

В то же время в этом непрерывном озирании, оглядке выразилась и величайшая несвобода искусства в обществе буржуазного отчуждения, его неверие самому себе. Его торжество — горькое. Это особенно ярко проявится у Гейне. У первых романтиков еще преобладает праздничное ощущение свободы от всего: философии, жизни, себя. «В иронии все должно быть шуткой, — пишет Ф. Шлегель, — и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания (ЛВ — типично «достоевская» мысль! — Г. Г.). Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку» (31, 176). А об обращении художественной мысли, как «жизненной мудрости», с мыслями отвлеченными, как со «школьной мудростью», он пишет: «Остроумие — это взрыв связанного сознания» (31, 177). «Внезапная остроумная мысль состоит в разложении некоторых духовных субстанций... Иронию можно было бы определить как прекрасное в сфере логического» (31, 176). При упоминании о «гармонических пошляках» как не вспомнить мысль Маркса о том, что новое время не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно пошло. В самом деле, романтическая ирония есть такой принцип образа, который максимально выражает это безостановочное движение жизни нового времени. Это такой законченный образ (ибо сам принцип искусства требует пластичности), который внутри мечется и совершенно разомкнут в дурную бесконечность. Его горькая гримаса есть признание того, что выпутаться из рабства у своей противо-

речивости он не может. Но спасибо ему именно за это признание: эти противоречия между искусством и наукой, сознанием и действительностью в самом деле непреодолимы ни в науке, ни в искусстве, ни в сознании вообще. Пока существует общество отчуждения, неизбежно будет существовать тот заколдованный круг, в котором заметался образ типа романтической иронии.

Сравнительно нетрудно понять теорию нового типа образа. Труднее справиться с его практикой, которая на первых порах породила те невероятные фантастические образования, какие мы встречаем у Гофмана. Тип образа у Гофмана: человек-морковка, кот Мурр, пишущий записки, и т. д.

Основа этой фантастики, однако, совершенно реальна. В самом деле, в машинном производстве, когда человек сведен до роли придатка и общественно важен лишь тем, что его мышца, сокращаясь, каждые пять секунд, например, переворачивает металлическую деталь (вспомним Чарли Чаплина) — разве и в самом деле не безразлично, с точки зрения самодействующего механизма общественного производства, к кому приложена эта сокращающаяся мышца: к человеку или саламандре, что служит ее продолжением — античный профиль или торб Квазимодо, внутренний мир Манфреда или полоумного. Индивидуальность человека, его облик и характер совершенно погружены в сферу случайности и произвола. И разве сравнится с этой социальной мистикой первобытный анимизм, который тяготел к тому, чтобы даже стихийной силе природы, Океану Времени придать благородный облик человека! На этой основе, которую Маркс определил как товарный фетишизм, разрастаются такие чудовища, рядом с которыми ребяческими кажутся античные кентавры, сфинксы или химеры. Вспомним саламандр Чапека или человека, который, проснувшись, вдруг обнаружил, что у него исчез нос (Гоголь) или что он превратился в чудовищное насекомое. В том, что фантазия и ее образы уже ничем не связаны, никакой логикой и закономерностью, и выразилась отрицательным образом чуждая человеку и потому ставшая человечески бессмысленной сущность капиталистического общества. Естественно поэтому, что, когда на рубеже XVIII—XIX вв. обнаружилась «неразумная» сущность нового мира, более адекватной формой для ее выражения явились не логически

ясные мысли, а фантастические образы. При этом литературная фантастика, вызванная новой действительностью (анимизм социальный), сомкнулась с фольклорной фантастикой, выросшей на основе патриархального незнания сил природы. Так хлынули в литературу ведьмы, русалки, волшебства и всякая «чертовщина» (Жуковский, Гоголь).

Но самое сложное еще не там, где эти фантастические образы действуют сами по себе в своей столь же фантастической сфере, но когда они вдруг, как Красная свитка из «Сорочинской ярмарки», замелькали в самой будничной обстановке и немедленно преобразовали ее в архифантастическую. Когда мы читаем про Конька-Горбунка, или Королеву Маб, или Корсару, или Демона — мы не выпадаем из условно фантастического плана и судим происходящее там по собственным законам этой сферы. Но когда мы читаем у Гофмана в «Золотом горшке», что архивариус «был уже вблизи Козельского сада, когда поднявшийся ветер раздвинул полы его широкого плаща, взвившиеся в воздух, так что студенту Ансельму, глядевшему с изумлением вслед архивариусу, представилось, будто большая птица раскрывает крылья для быстрого полета. В то время как студент Ансельм вперял таким образом свои взоры в сумрак, вдруг поднялся высоко на воздух с каркающим криком седой коршун, и Ансельм теперь ясно увидел, что большая колеблющаяся фигура, которую он все еще принимал за удалявшегося архивариуса, была именно этим коршуном, хотя он никак не мог понять, куда же это разом исчез архивариус». «Но может быть, он сам собственно особою и улетел в виде коршуна, этот господин архивариус Линдгорст,— сказал себе студент Ансельм,— потому что я теперь хорошо вижу и чувствую, что все эти непонятные образы из далекого волшебного мира, которые я прежде встречал только в особенных, удивительных сновидениях, перешли теперь в мою дневную бодрствующую жизнь и играют мною» (22, 31). Читая это, мы нервничаем и не верим именно потому, что здесь мы не отключены от мерок и масштабов нашей будничной жизни, которые мы очень хорошо по своему опыту знаем,— и вдруг они сплюсциваются неожиданным включением масштабов области чудесного. «Демон» и «Герой нашего времени» во многом воплощают сходные художественные идеи. Но как бы мы



реагировали, если бы в каком-либо месте прочли, что Печорин поднялся на одну из кавказских вершин и, созерцая раскинувшийся под ним пейзаж, «летал над грешною землей» в мундире и при эполетах офицера российской армии? Несомненно, такого рода представление покажется нам в тысячекрат более фантастическим, чем образ Демона, которому — как духу — уж и положено летать и совершать прочие надлежащие действия в замкнутой сфере чудесного.

А у Гофмана нам сначала дается чисто правдоподобная бытовая мотивировка: ветер задул полы плаща архивариуса — ну что же, ничего нет необычного, что в *сознании* студента возникает сравнение его с большой птицей — это все в порядке вещей. Но когда эта метафора вдруг оказывается не актом сознания, а действительностью и перед нами взлетает коршун, тут уже мы разводим руками. И хотя бы имя было у этого волшебника, ну что-нибудь вроде Ариэля, — так нет: прозаический г-н Липидгорст! И в то же время все подано так, что остается сомнение: а впрочем, что не привидится одуревшему от любви студенту! Вот она, романтическая ирония уже в объективных образах, в эпическом повествовании, в изображении картины мира. Здесь происходит нервирующее нас и действительно очень напряженное *прямое* пропитывание бытовой эмпирической поверхности буржуазной упорядоченной жизни образами ее неисповедимых и античеловеческих сущностей. Реализм явится дальнейшим развитием этого принципа, но в нем масштаб идеала будет не прямо налагаться, а светиться изнутри жизни, данный в форме реальных пропорций. Однако это совсем не исключает возможности и своеобразной художественной силы того прямого, гротескного сближения двух планов, который мы находим у Гоголя, Гофмана и других. Повторяем, что в этом выразилось потрясение человечества от первооткрытия, что тот бесконечно богатый и прекрасный человек-«микрокосм», которого так любовно выпестовала вся предшествующая человеческая история, напряженные усилия великих умов, вдруг оказывается со своим внутренним миром абсолютно ненужным обществу и есть лишь дело его личного «вкуса». Обществу нужна лишь моя рабочая сила: например, то, что у меня красивый почерк. Ему безразлично, что носит в своей душе Гофман, ему важно видеть его дисциплини-

рованными, каждый день являющимся в присутствии чиновником. Вот эта сплюснутость общественного человека — этой вселенной — до «маленького человека» и есть источник фантастических форм искусства нового времени. И то, что у Гофмана эта фантастическая природа жизни выступает в несколько инфантильной форме: щелкунчик, морковка, кот Мурр, крошка Цахес и т. д. — тоже вполне естественно. Взрослым людям начала XIX в., чье мышление уже было отшлифовано расщудочной логикой, невероятно было сделать тот ход сознания к представлению в образах фантазии именно неразумной природы нового общества, который с такой легкостью дается детям. В инфантильности гофмановских фантастических образов сомкнулись и творения фольклора как детства литературы и начальная стадия индивидуального художественного развития.

И чтобы закончить с выявлением природы фантастики в литературе нового времени, укажу еще на одну сторону товарного фетишизма. Ведь в капиталистическом обществе каждая вещь, человек вплетены в гигантскую и необозримую цепь зависимостей, а деньги превращают их в любую другую вещь.

Следовательно, сущность, содержание данной вещи не в ней самой, а вне ее — вот реальная почва для выхода вещей из своих по видимости устойчивых рамок и их бесконечного блуждания и причудливого соединения их образов.

Кричащие диспропорции гофмановских образов выражают прямо уродующую человека сущность капиталистического общества. И в открытии этого способа видения мира выразилась специфическая именно для романтизма форма гуманизма и народности, а вовсе не в том, что у Байрона или Гофмана можно встретить обличения буржуа или гофратов, т. е. не в предмете, а в методе.

## IX

### РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА

Реализм — это воспроизведение действительности в форме самой жизни. Но как это стало возможным, если «форма самой жизни» в капиталистическом обще-

стве абсолютно расходится с ее сущностью, т. е. с «действительностью»? По поверхности своей буржуазное общество — самое трезвое, ясное, но по существу — самое мистическое и иррациональное из всех предшествующих обществ (отчуждение, товарный фетишизм).

Более того, кажущаяся простота и обыденность человеческих отношений именно заслоняет их величайшую противоестественность и вообще не дает подступа к сущности общества. Человек вплетен в систему, кажется, самых простых и логичных отношений, где все вроде зависит от него самого: есть руки — он идет на работу, получает зарплату, голосует на выборах и т. д. И вдруг среди этой всеобщей упорядоченности разражается катастрофа кризиса. Стихийные катастрофы в природе (наводнение или извержение вулкана) неспособны так ошеломить, ибо они от людей не зависят. Но здесь все было так логично устроено именно волей людей, а не богов, расписано в законах, и нет, кажется, мельчайшей случайности, которая не была бы предусмотрена, — и вдруг разражается мировая война, и люди на вершине цивилизации ввергаются в бездну варварства и озверения. Следовательно, в глубине организма капиталистического производства действуют силы и законы, которые противоположны тем формам, в которых они выступают на поверхности. Английские экономисты до Маркса потому и не смогли проникнуть в суть капиталистического общества, что они рассуждали по логике тождества; они *обобщали*, «типизировали» факты по их повторяемости и распространенности — и на этой основе прямо выводили всеобщий закон. Этот путь есть путь классификации и описания, а не науки. Сущность капиталистического производства потому раскрылась Марксу, что он впервые подошел к нему с диалектической логикой противоречия.

Итак, никогда не было такого абсолютного несовпадения логики целого, сущности с логикой распространенного: явлений обыденной жизни, сцепления фактов, интересов, целей людей и т. д.

Вот почему явление в этот период реализма, который в своих произведениях как раз рисует обыденные факты, характеры, интересы, быт и т. д., кажется нелогичным, ибо сфера искусства как раз есть сфера сущности жизни. Романтики, которые прямо выражали ее, именно поэтому и не уважали факты и видимость ве-

шей: последние могут лишь исказить истину и, отяжелив собой художника, помешать ему проникнуть к ней.

Но на пути чистого и прямого выражения сущности таился теперь для искусства величайший подвох. Поскольку в обществе теперь все природные, чувственные связи заменены социальными, производственными связями, которые совершенно бесплотны, невидимы, не имеют чувственного облика и постижимы не созерцанием, а размышлением — в своей чистой форме они принципиально неподвластны искусству, ибо по своей внутренней природе оно, в отличие от отвлеченного мышления, может выразить сущность лишь в чувственной форме — как идеал. Искусство есть мост между обществом и природой. Если бы оно продолжало стремиться прямо выражать сущность общества, были бы порваны его связи с природой и произошел бы разрыв внутренней структуры образа. Путь прямого выражения сущности становился теперь смертельным для искусства, ибо он вел его ко все большей интеллектуализации (где его впитывает в себя отвлеченное мышление, отчего Гегель и пророчил конец искусству).

Недаром Шелли вынужден уже был создать такое понятие, как «интеллектуальная красота», и сложить ей гимн, ибо она становилась единственным прибежищем искусства, которое порывало с чувственной красотой мира. А в этой сфере образ уже утрачивал необходимость, становился все более произвольным и бесплодным сплетением ассоциаций (лики и аллегории Шелли гораздо более эфирны, чем образы даже Байрона). И слову, чтобы быть содержательным, следовало переходить к железной цепи силлогизмов и доказательств — а это уже выход в сферу науки, либо каким угодно путем возрождать свои связи с непосредственно чувственным обликом вещей.

Реализм и его творческий метод и явился разрешением этого противоречия, в котором билась литература: научность (ср. Бальзак, стремящийся быть историком) в нем соединилась с изобразительностью (воспроизведение, отображение жизни в ее чувственном облике). И благодаря живой воде чувственных фактов теперь искусству стало безопасным общение с рассудочной логикой, что ранее было чревато для него растворением в философии (ср. рассуждения Бальзака по

поводу описанных событий или философия истории Толстого в «Войне и мире»). Правда, литература вынуждена была отказаться от прямого выражения сущности в образах (этот путь был временно исчерпан романтизмом), ибо чувственный облик сохранила лишь поверхность жизни, сфера явлений. Зато литература выработала принципиально новый способ представления сущности — не в *своем* образе, а в чужом — образе явления: вещи, характера и т. д., изображаемых при этом так, чтобы при их помощи дать эстетическому переживанию читателя импульс к самостоятельному движению в сторону идеала.

Идеал, следовательно, есть в сознании автора, когда он рисует жизнь и частных индивидов (например, галерею «мертвых душ») и возникает в сознании читателей как отталкивание, *движение* его внутреннего мира чувств и мыслей после духовно-зрительного представления героев и их жизни.

Здесь, таким образом, словно совместились принципы изображения и выражения, живописи и музыки.

Иногда они выходят наружу и выступают отдельно. (Так, после живописных изображений помещиков Гоголь отдается чисто музыкальной стихии в «лирическом отступлении»: «Русь — тройка».) Писатель дает пластически-зрительное, выпуклое описание, так что герой и его среда как живые встают перед глазами. В то же время эстетическое переживание не замкнуто на этом представлении, и оно само по себе не есть цель, а продолжается как непрерывный ток, пульсация, трепетание всей внутренней жизни читателя, пронизанного жаждой идеала, томлением и стремлением к нему.

Вот почему именно в реализме искусство совершает величайшее колдовство и мистификацию: с помощью текста делается осязаемым подтекст\* («видимый миру смех и незримые, невидимые ему слезы»); читателю дается полная иллюзия реальности для того, чтобы вырвать его из нее; ему дается возможность узнать себя и других людей, свою жизнь в образах для того, чтобы он *не* узнал в них идеала, истинного, совершенного человека; и искусство тщательно выписывает окружающую действительность, для того чтобы показать, что

---

\* Роман XVIII в. отличается от реализма XIX в. отсутствием «подтекста».

она не есть истинная действительность — сущность и призвание человечества. Преображение жизни (в котором выступает активная, деятельная, воспитательная природа искусства) осуществляется здесь тем более «чудесным» способом, что оно выглядит самым объективным и научно точным ее изображением (в чем выступает на первый план отражательная, познавательная сторона искусства), когда автор лишь пассивно отдается воздействию на него жизни, отказываясь от всяких «предвзятых идей».

Вот почему реализм гораздо более таинственная и трудно исповедимая ступень искусства, чем романтизм. Если в последнем фантастичность жизни в буржуазном обществе отчуждения представала откровенно и прямо, то теперь она запрятана под изображением самых обыденных «логичных» вещей и событий и тем самым воспринимается читателем так, что он совершенно не может понять, откуда в него проникает ощущение ее присутствия: ибо она выступает не в тексте, не в образах, а в расположении и соотношении их друг с другом, как сила, подспудно ими движущая.

Эту тайну реалистического искусства прекрасно раскрыл Белинский; идеал здесь выступает не прямо, а через отношение, в которое поставлены герои между собой и миром. И это относится не только к произведениям критического реализма, где опосредованное выражение идеала через отрицание совершенно ясно, но и к таким произведениям, как «Война и мир» или «Семья Тибо». В них есть персонажи, в которых красота человека воплощена прямо. И тем не менее не только ни один из героев не сосредоточивает ее в себе как целостность, но ее не постигнешь, если искать ее только в тексте произведения, во взаимном соотношении всех героев, не выходя к тому отклику и целому миру представлений об истинно прекрасном, который возникает в сознании читателя. Расчета на это дополнение не было ни в античной трагедии, ни у Шекспира, ни у Филдинга, ни даже у Гёте: произведение было замкнутым миром, в котором материально было выражено все \*. Эта разомкнутость реалистического произве-

---

\* Там мог быть расчет на знакомство с материалом: мифами. Реалистическое произведение на это не рассчитывает, и по материалу дает все в себе.

дения искусства и отражает современное состояние мира, которое, по Марксу, будучи безграничным, не дает «самоудовлетворения» и не позволяет увидеть себя в пластически законченном образе. Более того, в этой относительной разомкнутости произведений искусства выразилось уже предвестие новой ступени и формы жизни эстетического, типичной уже для XX в., когда оно не замыкается в сфере собственно искусства, творчества прекрасных образов, но сознательно нацелено на творчество прекрасной жизни. Это предназначение нового искусства, которое должно перелиться в жизнь и сделать жизнь людей художественно прекрасной, предчувствовал Фр. Шлегель, когда писал, что романтическая поэзия «должна придать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу придать поэтический характер» (31, 172). И непрерывные битвы, которые вела прогрессивная общественность в XIX в. (русские революционные демократы, например) за связь искусства с действительностью, участие в практической борьбе передовых классов общества, и были материальным выражением тех токов, которые устанавливались между процессами создания прекрасного общества и человека в жизни и в искусстве.

\* \* \*

Тот кризис и перестройка художественного образа в литературе, которые только что объяснялись внутренними противоречиями идеологической области, являются выражением нового, буржуазного типа отношений между индивидом и обществом и, следовательно, новой формой эстетической потребности. Главное здесь — превращение человека в частного индивида, уже не прикрытое никакими иллюзиями, как это было в век Разума. А это значит, что общественный интерес и его логика абсолютно отделились от логики и интереса индивида.

Между тем призвание искусства в том и состоит, что оно дает или возвращает человеку непосредственное ощущение его общественной природы. Об общественной его природе, о том, что он, живя в обществе, не может быть от него свободен, ежесекундно напоминает сам механизм общественного производства, держащий человека в постоянном страхе за свой заработок, госу-

дарство с его законами и запретами и т. д. Само буржуазное общество всячески давит на искусство (прежде всего тем, что оно ставит художественное творчество в зависимость от рынка: спроса и предложения), чтобы оно именно таким же образом напоминало человеку об его общественной природе: как долге (морали), как несвободе, зависимости. Так с точки зрения наличного общества и его интереса подходят к человеку такие формы общественного сознания, как мораль, право, политика и др.

Но мы знаем, что общественная природа человека, как она видится с точки зрения буржуазного общества, не есть его истинная общественная природа. Это знает и искусство. В расщеплении этих двух форм общественной природы человека и состоит главное его призвание в условиях капитализма. Этому не знают такие формы общественного сознания, как право, мораль, политика.

Но как сообщить ощущение его высшей общественной природы, идеала частному индивиду, кругозор которого сужен повседневными заботами, суетой, который действует уже почти как автомат и который и представить себе не может, что и он, и общество, и их взаимные отношения могут быть совершенно иными.

Мы уже выше писали, что в начале XIX в. обнаружилось расхождение трех субъектов деятельности и сознания и, следовательно, трех типов логики, «систем отсчета», выражаясь современным языком: общества в его бесконечном развитии, наличной системы общества (буржуазного) и индивида. В эпоху романтизма, когда жизнь находилась в состоянии брожения, между ними было еще взаимное проникновение. Поэтому фантастические образы романтизма, живущие логикой глубинного движения жизни, были понятны и индивиду, что-то говорили его сознанию. Другое дело — прозаическая действительность буржуазного общества, которая относительно стабилизировалась к 30-м годам XIX в. и закрыла простому человеку выходы в логику сущности. Теперь образы романтизма воспринимаются частным индивидом как ничего не говорящие ни уму, ни сердцу (хотя последнему они еще что-то говорили) фантазмагии. Романтизм уже воспринимается как аристократическое искусство для избранных, рассчитывающее не на обычную логику, а на интуицию. Чтобы поднять



частного индивида в сферу идеала, искусство уже не имело права просто и сразу *выбрасывать* его туда, где он, ошеломленный, не мог очухаться и собраться с мыслями и чувствами, оно должно было *поднимать* его постепенно, вести его.

Мерка его сознания стояла как предел, который искусство уже не могло игнорировать. Иначе оно утрачивало свою общенародную миссию.

А частному индивиду понятно, во-первых, то, что он может увидеть и проверить собственными глазами (т. е. чувственно-предметная поверхность жизни, а не ее «мистическая» сущность, представлявшаяся раньше, например, в облике бога); а во-вторых, то, что логично и вероятно с точки зрения «здорового смысла», т. е. рассудочной, формальной логики. И если романтизм еще мог их ретировать, то теперь это стало высокомерием искусства, за которым пряталась его неспособность впитать в себя и то и другое: и факты и рассудочную логику. Отношение к ним со стороны романтизма и реализма можно сопоставить с отношением Шеллинга и Гегеля к логике рассудка. Если первый, ощущая ее ограниченность и подозревая о существовании диалектической логики разума, отворачивался от рассудка и апеллировал к сердцу и интуиции, то Гегель, нашедший уже пути к диалектической логике, понимал, что бой формальной логике рассудка должен быть дан на ее же территории так, чтобы он сам запутался во взаимноисключающих и равно со своей точки зрения логичных положениях и ощутил бы потребность подняться к более высокой — диалектической логике.

Таким образом, в преддверии искусства и художественного переживания были поставлены как необходимые такие условия, которые заданы ему извне его специфической природы, и последняя должна была перестроиться в соответствии с ними. Логика бесконечности должна была контролироваться и сделаться понятной узкой логике частного индивида; а облик идеала, его чувственная плоть должны были, как это ни невозможно, стать очевидным посредством отнюдь не идеального бытового окружения обыденной жизни с ее каморками, рынками, дразгами, грязным тряпьем, деньгами и т. д.

Если раньше для воспроизведения чувственного образа идеала служили тела бога, царя, героя или чело-

века-«микрокосма», то теперь само тело общества, его материальная поверхность (город, быт, интересы и т. д.) должны были стать чувственным обликом для идеала. И здесь искусство нашло новый элемент и приступ к эстетическому переживанию — через узнавание («как похоже!», «знакомый незнакомец»). В самом деле, встречая в книге изображение таких же улиц, углов, дилижансов, домашних скандалов, с которыми читатель сталкивается каждый день и в окружении которых проходит вся его жизнь, он, частный индивид, получал как бы удостоверение общественной значимости, общинности и своего собственного существования. Тем самым простое изображение факта обыденной жизни становилось средством приобщения индивида к общечеловеческому, доставляло ему ощущение слитности с человечеством (а не с данным обществом). Поднявшись на эту первую ступеньку, читатель уже мог возноситься все дальше, отстраняясь и обретая способность со все более отдаленной перспективы — и тем самым более глубоко — увидеть жизнь в целом и свое место в ней.

Гражданину Афин было интересно смотреть представление о царе Эдипе, а англичанину елизаветинской эпохи — действие о принце Датском, а мыслителям рубежа XVIII—XIX вв. было интересно следить за духовными скитаниями фантастического Фауста в сопровождении беса — и все это не потому, что здесь они узнавали условия их собственной или аналогичной частной жизни и воздавалось должное их партикулярным, отличным от других людей и общества в целом интересам, а потому, что они сами, так или иначе, были непосредственно причастны к болям и заботам общественного целого. Отсюда и сознание этого целого в себе, его логика были непосредственно (а не через отделение и обособление себя и своей логики) *и его* собственным сознанием. В самом деле, общественное сознание Афин, осуществлявшееся в мифологической форме, было и личным мышлением афинянина о сущности бытия, ибо он думал о ней — и она совпадала для него с жизнью его общества, спроецированной на Олимп. То же самое и английские пуритане, чье общественное сознание было сформулировано библейскими образами, могли в мильтоновских образах Люцифера и Самсона представлять жизнь и заботы их идеала, общины как целого.

В духовных скитаниях Фауста человек рубежа XVIII—XIX вв., действительно сам думавший масштабом судеб вселенной и человечества, ощущал и историю сущности человечества и своих исканий одновременно.

Прозаическое окружение буржуазной жизни как бы начисто отсекло от индивида заботу о целом, переложив ее на плечи автоматически действующего правового порядка, и оставило ему заботу лишь о себе самом и семье. Горизонты, лежащие за данным обществом и его покровом, ему неведомы; и если прямо и сразу их раскрыть перед ним, он скажет: это невероятно, утопия, словом, чудеса, а чудесам он уже не верит, примеряя на каждом шагу мерку своего трезвого индивидуального опыта и только ею ориентируясь в мире. А ведь если его узкую логику принять за масштаб, то чудеса действительно существуют в мире, и не все может быть измерено, исходя из «я». Когда «я» рождается, до него уже обществом, всей его историей выработана бесконечно богатая система навыков и понятий, которые вкладывают в индивида, заранее определяют его жизнь и поведение, и для него, следовательно, выступают как доопытные, априорные, врожденные идеи (ср. в философии монады Лейбница и априоризм Канта).

Между тем для буржуазного индивида готовый до его появления на свет опыт общества доверчиво воспринимался как родной, а не как корыстный, неисповедимый, «трансцендентный» его сознанию. Потому он «верил» формам этого общественного опыта, поскольку они тогда были мифологическими, религиозными и т. д. Вот почему трезвость буржуазного сознания выступила и как прогрессивный фактор, так как она стимулировала активность человека, не давая ему иллюзий о поддержке и заботе о нем силы, находящейся вне его. Но, с другой крайне узки, он и утрачивал способность непосредственно понимать интерес и логику целого.

В дальнейшем своем развитии литература в XIX в приняла два условия: фактического правдоподобия, которое ей диктовала точка зрения частного индивида, и условие научности, рассудочной логики, которое ей предъявляла точка зрения общества.

«Наши усилия направлены к тому,— писал А. Гонкур,— чтобы сохранить для потомства живые изображения нашей современности путем пламенной стенограм-

мы разговоров, точной зарисовки жестов, передачи тех оттенков душевных движений, в которых обнаруживается индивидуальность, путем фиксации тех мелочей, которые дают напряженность жизни». Все реалисты мечтали: «пора снабдить искусство неумолимым методом и точностью естественных наук» (Флобер). Он же говорил: «Я полагаю, что большое искусство должно быть научным и безличным» (32, 15, 16). И он же заявлял: «Эмма — это я», обнаруживая тем самым внутреннюю тайну реализма, в котором предельная субъективность выражается в предельной объективности — в том, что автор становится способен понять все и превращается в как бы безличный пассивный орган, которым пишет общество (Бальзак представлял себя в качестве его секретаря).

За отказом от прямого воспроизведения идеала крылась его гигантская подспудная сила. Ведь всего несколько десятилетий назад мы были свидетелями как сражений искусства с рассудочной логикой, так и необходимого его отлета от окружающей действительности фактов. И теперь искусство оказывается уже способным справиться с ними, берет их на свое вооружение. Эту силу художественная точка зрения набрала как раз за время романтизма.

Реализм выходит из романтизма и беспощадно расправляется со своим «отцом», бичуя его за «чистоплюйское» отношение к фактам объективной действительности. На самом же деле сам подступ искусства к освоению этих обыденных фактов стал возможен лишь после того, как романтизм возвысил точку зрения искусства до космических масштабов. И когда уже теперь глаз искусства вновь обращается к эмпирической действительности, он видит в ней совсем другое и по-другому, чем благовоспитанный и рассудочный реализм XVIII в. Лишь на основе достигнутого в романтизме абсолютного отделения идеала, его точки зрения от фактов, теперь их смогли увидеть (т. е. посмотреть на них со стороны). А чтобы со стороны взглянуть на то, в чем ты сам, увидеть примелькавшееся, то, «что ежеминутно перед глазами и чего не зрят равнодушные очи» (Гоголь), требуется неизмеримо большее напряжение свободной фантазии, чем для создания, например, образа Корсара или Манфреда. Гениальность проста: кажется, как это я сам не догадался, ведь это так естественно! И реализм, пока-

зывая людям их обыденную жизнь в ракурсе идеала, выбивая их восприятие из автоматизма, и явился этой непрерывной серией первооткрытий простых и гениальных художественных истин — извлечением поэзии из самой прозы жизни. И когда видят в реализме лишь воспроизведение (а не преобразование) действительности «как она есть», как раз видят простоту (наблюдение и изображение) и не видят гениальности (фантазии, прожектора идеала, направленного на жизнь). «Ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья» (Гоголь, «Мертвые души», начало VII гл.).

Ничего нет более ошибочного, чем бытующее представление о том, что писатель-реалист передает то, что мы видим вокруг себя. В том-то и дело, что мы *не* видим, а лишь в произведении, в акте художественного переживания оказываемся способны увидеть. Следовательно, ощущение правдоподобия возникает *у нас*, в восприятии, лишь благодаря тому, что писатель перед этим смог увидеть обыденное существующее как неправдоподобное — ужасное, прекрасное, невероятное, чудесное и т. д. Недаром писатели беспрестанно пишут об «озарении», а оно у реалиста гораздо более напряженно. И не случайно Гоголь, чтобы передать этот творческий восторг, пишет о «грозной вьюге вдохновенья», что «подыметя из облеченной в святой ужас и блистанье главы» (начало XII гл. «Мертвых душ»). Мощь идеала, которая стоит за гоголевскими уродами, и есть плод той вселенской точки зрения, которую дал искусству романтизм и благодаря которой оно, даже окунувшись в самую жизнь, когда над ним заплескались «свиные рыла», смогло сохранить ощущение перспективы и стремительного движения жизни («Русь — тройка»).

Различие между тем, что называют просветительским реализмом, и реализмом XIX в. нам станет очевидным, если мы продумаем с точки зрения эстетики, например, русской «натуральной школы» следующий отрывок из «Вильгельма Мейстера» Гёте. Рассказав подробно о представлении самодеятельного театра рабочих на фабрике, расположенной в живописном лесу, Гёте пишет далее кратко: «Прочие дела нашего героя, которые он постепенно налаживал в больших и малых горных мес-

течках, складывались не так удачно и не так приятно. Одни должники просили об отсрочке, другие грубили, третьи отрицали свой долг. Согласно своим инструкциям, он должен был некоторых привлечь к суду; пришлось искать адвоката, давать ему указания, выступать на суде и выполнять много еще подобных неприятных обязанностей» (17, 98).

Представим себе, как бы вгрызся в этот материал Бальзак, или Достоевский, или Диккенс! Какие разнообразные характеры, жизненные положения выступили бы перед нами и как через них была бы остранена *Schöne Seele*\* нашего героя. Гёте же и не подозревает еще в этом эстетической проблемы, этот материал у него скользит по периферии, зато на следующей странице подробно описывается «девочка, разносившая розы и другие цветы». Предмет повествования определен у Гёте его субъектом-героем. Гёте смотрит на мир глазами своего героя в том смысле, что лишь прямо эстетические явления жизни — любовь, театр, актеры, искусство, природа — попадают в поле внимания и изображения. Идеал здесь воспроизводится прямо, а не через просвечивание «неидеальных» явлений жизни, как в реализме XIX в.

И вот искусство, вооруженное идеалом не как объектом, а как точкой зрения, ринулось на завоевание бесконечно многообразных фактов обыденной жизни. И поскольку идеалов и мечтаний вначале было достаточно, а способности точно рисовать с натуры еще не было выработано, все внимание сосредоточилось на том, чтобы завоевать эмпирическую поверхность жизни, сделать искусство зеркалом повседневной жизни, обеспечивающим «узнавание». Трудно было как подняться на эту первую ступеньку, так и, завоевав ее, понять, что дело не в ней, что она лишь — приступ, и необходима централизующая художественная идея. Вся история становления реализма XIX в. и его кризиса в конце XIX в. и связана с завоеванием факта и наукообразности, точных рассудочных идей — и отталкиванием от них. И то обновление, которое внесет в мировую литературу русская классика XIX в., давшая образцы высокого реализма, и будет связано именно с тем, что и правдивость деталей и научность станут в

---

\* Прекрасная душа (нем.).

ней средствами выражения таких могучих и общенародных художественных идей, которые Запад к этому времени уже утратил.

Краеугольным камнем для литературы теперь, в XIX в., становится отношение к объективной действительности, понимаемой как *окружающая* действительность, к существующему. «Все действительное разумно, и все разумное действительно» — этот гегелевский принцип ясно выразил характерный для Европы 20—30-х годов XIX в. поворот к объективности, уважение к ней, к разуму самой жизни, какова она есть, а не к нашим субъективным о ней представлениям, будь то в форме рассудочного идеала XVIII в. или в форме романтических мечтаний *Schöne Seele*, боящихся соприкосновения с фактами.

Этот принцип, однако, допускал разные толкования. Ведь романтики тоже имели дело с действительностью, но тогда она не имела смысла окружающей действительности, резко разошлась с ней. Затем, когда сложившееся буржуазное общество было еще прогрессивно, произошло как бы временное их совпадение — это и давало почву тому, что само изображение окружающего носило художественный характер. Но когда в натурализме произойдет отождествление действительного с существующим — тогда и наступит у того искусства, которое твердо связано с воспроизведением окружающего мира, закупорка вен. Революционная борьба рабочего класса, которая раскроет перед искусством новый идеал действительности, резко расходящейся с окружающей, даст основу для нового художественного подъема.

Соответственно менялось отношение искусства к фактам. На рубеже XVIII—XIX вв., когда весь смысл исторического движения заключался в бурной переделке «фактов» окружающего мира, факты, как нечто устойчивое и определенное, заключали в себе гораздо меньше действительности, чем сам процесс их преобразования.

Факты плыли тогда по поверхности реки жизни, как льдины во время ледохода, являя собой вздыбившуюся мешанину. В них еще не видно было внутренней связи. Естественно, что эстетически главным тогда было выражение ритма движущейся действительности, носимой лишь в душах людей как идеал.

«Характерно,— замечает А. А. Елистратова в своей книге о Байроне,— что, как видно из дневниковых записей этого времени (1813—1815 гг., период восточных поэм: «Корсара», «Гяура» и др.— Г. Г.), Байрон пробует свои силы в эту же пору и в жанрах комедии и романа (по-видимому, автобиографического), но сознательно прерывает работу в этой области и уничтожает свои первые наброски, потому что «сцена превращалась в действительность». «В стихах я могу держаться дальше от фактов»,— замечает он» (25, 75).

Что означал тогда «факт» и что означало бы тогда, в период крутой ломки всех фактов, держаться ближе к фактам? Именно к этому как раз, к трезвости, призывали романтиков буржуа вроде Пикока. Тогда это означало бы такое же рабство идеала у существующего порядка вещей, как если бы вдохновение озиралось на правила рассудочной логики. Это неизбежно привело бы к приземлению кругозора художника, к утрате перспективы и ощущения жизни как единства.

Вот почему Шелли отдавал предпочтение поэме перед романом: «Между повествованием (story\*) и стихотворением (поэмой—poem) существует то различие, что повествование есть каталог разрозненных фактов (catalogue of defached facts), которые не имеют иной связи, кроме времени, места, обстоятельств (circumstance), причины и следствия; другое же есть творчество действий (creation of actions)... Одно частично, другое универсально... Рассказ об отдельных событиях есть зеркало, которое затемняет и искажает то, что должно быть прекрасным; поэзия (poetry) есть зеркало, которое делает прекрасным то, что искажено» (53, 128).

Последнее, разумеется, не есть проповедь приукрашивания действительности.

Поэзия должна выявить сущность движущейся жизни, идеал, которые заслонены, искажены поверхностью вещей: последние отвлекают внимание на себя как на будто бы истинное — и поэт утрачивает понимание жизни как целостности.

Приукрашивание действительности есть совсем другой ход сознания, когда различные факты, поверхность вещей прямо представляется воплощением иде-

---

\* Романы XVIII в. — история жизни (Тома Джонса и т. д.) были stories. Термин novel для романа имеет другое содержание, более активное.



ала. Однако уязвимость отрицательного отношения романтизма к окружающей действительности остро осознавалась и самими романтиками (романтическая ирония). И только-только романтизм вызвал духов отрицания и сомнения (Манфреда, Каина и др.), как они направились на сам романтизм и «соблазнили» его отведать от «древа познания» внешнего мира. Уже романтическая ирония явилась началом «самопожирания» романтизма.

В начале соотнесения внешних фактов с сущностью — у Гофмана, Гоголя и Гюго, например, — они соединяются прямо, ставятся рядом. Получается *гротеск*: Акакий Акакиевич — то убогий чиновник, то мистический призрак — грабитель шинелей. Но и позднее, когда вырабатывается реалистический принцип опосредованного выражения сущности через соотношение персонажей, она выступает и прямо, «в лирических отступлениях».

В 20-е и 30-е годы XIX в. «факты» новой буржуазной действительности стали восприниматься не как случайное и бессодержательное нагромождение, а обрели относительную устойчивость и определенность. Если раньше глубинное движение жизни резко различалось и выступало из-под внешней ее формы, то теперь они как бы временно срослись. И то противоречие между ними, в котором всегда находится объектив искусства, теперь уже выступило снаружи как противоречие в самой окружающей действительности — борьба интересов, страстей в реальном житейском окружении: в семье, на бирже и т. д. Теперь уже можно было изобразить всю эту пестроту фактов, так как сам факт уже был «идеален», бросал тот или иной отблеск на сущность жизни в целом. Вот почему реализм начинается с пафоса чистой фиксации, простого выделения фактов из потока жизни (ср. «Очерки Боза», физиологические очерки в натуральной школе в России, очерковые зарисовки у Бальзака).

И вот произошло важнейшее преобразование. Определяющим для содержания и границ произведения становится сам изображаемый факт. Он придает единство произведению. А это ведет к тому, что содержание отождествляется с предметом воспроизведения, идея — с темой, а материал действительности преобладает над формой искусства. При этом никому на первых порах

и невдомек, что само «увидение» факта есть результат того нового характера, который приобрел объектив искусства, т. е. эстетическая потребность, и что художественная идея, интерес к чему-то определенному предшествует выделению именно этого факта, как наличие зеркала — отражению. Другое дело, что перед нами налицо не авторская идея, а предмет, в котором прямо не увидишь стоящей за ним идеи. Содержание (идея) здесь равно форме (предмету). Наоборот, форма (художественная идея) не видна за материалом.

И сама рыхлость, которую приобрели в этот период все формы, жанры искусства, была следствием как раз величайшей активности самого художественного процесса, который был лишь не виден за вторгшимся в него материалом. Раньше, вплоть до Гёте, главным стремлением писателей было единство, желание создать целое как самостоятельный мир, организм. Романтики, в частности Ф. Шлегель, уже выступали против единства во что бы то ни стало, ибо оно вело к наложению швов и белых ниток, связывающих действительно живые и вдохновенные места, и предпочитали фрагментарность.

Но показательна уже сама раздробленность художественного видения, которая не позволяет в XIX в. творить активную и естественно такие грандиозные художественные конструкции, как «Дон-Кихот» и «Фауст». Лишь русский реализм — эпопеи Толстого и Достоевского — вновь создаст единые художественные организмы, определяемые не материалом, а могучей художественной идеей.

То же было и в начале реализма, когда сильна была активность идеала, выпестованная Просвещением или романтизмом. Отсюда — монолитные художественные концепции Стендаля, хотя более поздний его роман «Люсьен Левен» уже обнаруживает рыхлость формы и власть материала над писателем. И действительно, тогда нужно было разрушать власть писателя над своим произведением, чтобы не было схемы, больше доверия оказывалось самой жизни, чтобы ее многообразие хлынуло в литературу свободно. Отсюда проповедь безличности, стушевывания писателя за героями и материалом — нечто неведомое эстетическому сознанию предшествующих эпох. И вот Бальзак объявляет себя лишь пассивным органом, секретарем, записывающим то, что ему диктует само общество. Лишь оно,

вся жизнь в целом становится носителем единства, а не та или иная особенная, частная художественная идея автора, творящая особенный организм.

Исчезновение требования единства в каждом произведении свидетельствует лишь о том, что писатель ощутил необходимость перейти к единству иного масштаба, которое действительно есть лишь истинно единое: это общество, человечество в целом — и этот масштаб прилагается теперь к литературе. Организмом должна стать вся «Человеческая комедия», а не то или иное одно входящее в нее произведение: оно выступает лишь как точка на бесконечно делящемся пути жадного, захлебывающегося поглощения богатства жизни. «Захватить все!» — вот принцип нового искусства, так лаконично выраженный Толстым. Вот почему исчезают в литературе прежние твердые обозначения жанров. Зато запестрели: очерки, сцены (частной, парижской, провинциальной, военной жизни — Бальзака), этюды («Этюды о нравах XIX в.» — подзаголовок «Человеческой комедии») \*. Повесть (в заглавии остался лишь один широкий признак — повествование), как более свободный прозаический жанр и менее связанный с определенным сюжетом, выходит на первый план, почти оттесняя роман. (Вспомним размышление Белинского о том, что проза — роман и прежде всего повесть — оттесняет поэзию в русской литературе 40-х гг. XIX в.) А то, что называют романом, часто исходит уже не из внутренней организации, а лишь из объема произведения, количества персонажей. С другой стороны, появляется возможность назвать поэмой такое произведение, как «Мертвые души». «Поэма» здесь уже не внешне жанровая, а внутренняя содержательная характеристика эпопейности этого произведения, такая же снаружи не видная, как и высокий гоголевский идеал человека не виден за образами помещиков.

Аморфное по краям, произведение и внутри приобретает очень свободную структуру и зачастую просто шьется из кусков, как, например, «Тридцатилетняя женщина» Бальзака. «Вся эта повесть, — пишет Б. А. Грифцов, — как выясняется историей ее текста,

---

\* Еще Гофман обозначал жанр своих произведений изнутри, содержательно: «Фантастические пьесы в духе Калло», т. е. указывая и на характер и на манеру повествования.

представляет собою механическое соединение нескольких самостоятельных коротких рассказов, написанных в разные годы и первоначально печатавшихся особняком. Героини носили разные имена, не очень похожи были они друг на друга и по существу. Чтобы сделать единую композицию, Бальзак сделал эти рассказы главами повести, почти ограничив переделки тем, что всем героиням дал одно имя. Единства не получилось. Повесть противоречива не только по общему тону, но и просто по последовательности внешних событий. Стежки, связавшие группу рассказов в повесть, виднеются повсюду. С такими трудностями появлялось на свет новое повествование, внешне в целом неудачное и произведшее, несмотря на явные неудачи, впечатление новизны и силы благодаря искренности и простоте его протестующих эпизодов» (23, 35—36).

Совершенно верно! Теперь произведение литературы производит эстетическое воздействие жизненностью своего материала, психологическими характеристиками, отдельными драматическими эпизодами, публицистическими отступлениями о тех или иных животрепещущих «вопросах» дня (в частности — о женском вопросе и т. д.), — и для этого ему совсем не нужно обособлять себя от жизни как произведение рук человеческих, чтобы им можно было полюбоваться со стороны как особым эстетическим предметом: стройностью его структуры, изяществом стиля и т. д.

Однако сама способность стать зеркалом действительности предполагает напряженнейшее и деятельное от нее отделение. Ибо теперь дистанция осуществляется не как историческое расстояние между свершившимся и уже идеализованным памятью событием, а как способность писателя в любой момент из вечности и из будущего взглянуть на живое трепетание современности, текущего мгновения.

Внутреннее движение произведения теперь — это прежде всего набухание жизненного материала, а не саморазвитие продуманной художественной идеи. Бальзак одновременно ведет несколько произведений — ясно, что он не может сразу до конца продумать внутреннюю нить каждого. Но в этой неясности самому автору, что будет дальше, выступила и великая истина и завоевание нового этапа художественного сознания: доверие к самой жизни. Писатель полагается на нее,

на неожиданные ходы самих ситуаций: кривая жизнь вывезет! — а не создает априорную конструкцию: план-диспозицию произведения\*, что еще могли делать Данте и Шиллер (который предварительно рисует схему отношений и характеров персонажей драмы). Отсюда и начинается возможность вживания в ситуации, перевоплощения в характеры, растворения в них и действия и мышления писателя в облике героя, его логикой. Это и породит ту многообъемность и полимерность видения мира, которые так характерны для реализма и которые ярче всего проявятся в полифоническом романе Толстого и Достоевского.

Уже не характер, как в романе XVIII в. (Филдинг, Стерн, Дидро), становится скрепой, вокруг которой сгущается среда, — теперь в центре среда, нравы, а характеры уже лишь их функции. Человек — объект приложения к нему социальных сил (у Стендаля, например, исходная точка — страсть, активность индивидуального человека). У Бальзака в «Человеческой комедии» одни и те же персонажи выступают в разных произведениях, и притом повернуты разными гранями, зачастую совершенно несоединимыми, так что общее между Растиньяками и Вотренами — лишь имя. Бальзак не проследживает характера. Потому не имела бы внутреннего оправдания такая тема исследования: «Образ Растиньяка (или Вотрена) в «Человеческой комедии». Каждое произведение у Бальзака — это ситуация, узел, к которому стягиваются персонажи. В следующем произведении другая ситуация — и известные нам имена обретают совсем другие качества.

Итак, «беспорядок» в произведениях Бальзака и Достоевского имеет особую красоту: он выражает свободную пульсацию живой жизни, разрушающую все

---

\* Чтобы освободиться от власти традиционных художественных конструкций, литература переключивается в газету, журнал (ср. Эжен Сю, Диккенс, Пушкин, Бальзак, Белинский). Произведения печатаются сериями и выпусками, так что писатель не имеет возможности обозреть свое произведение целиком и внести в начало те исправления, которые нужны с точки зрения конца. И в этом отношении условия буржуазного рынка как на первых порах способствовали расширению свободы и возможностей художественного творчества, так затем стали величайшим тормозом создания художественно единых произведений. И потому именно Толстой, писавший в тиши, свободно от давления рынка, смог создать цельные художественные организмы.

кую преднамеренность и оковы схем рассудочной и даже априорной художественной логики.

Это утверждение, кажется, резко противоречит тем требованиям научности, ясности, точности, логичности, которые предъявляли к себе сами реалисты. И если до сих пор мы рассматривали одну сторону реализма: завоевание жизненного факта, то теперь следует перейти к другой, столь же внутренне необходимой его стороне — идеалу научности.

Аморфный поток жизненного материала и наблюдений на первых порах, когда идеал, художественная идея предстала дискредитированной романтизмом как субъективизм, идеализация, схематизация жизни, должен и мог быть организован столь же внешним образом: при помощи логической классификации, рассудочных идей позитивной науки. Общение с ними, когда литература цепко ухватилась за чувственно-материальные факты жизни, не грозила на первых порах растворением образного отображения жизни в отвлеченном мышлении. К тому же сами рассудочные идеи науки XIX в. качественно отличались от идей разума XVIII в. Если последние тяготели к всеобъемлющей философской концепции жизни, т. е. соседствовали с сердцевинной художественного сознания, идеалом, то позитивная буржуазная наука XIX в. отказалась от претензии на абсолют и оставила за собой лишь точный метод опытного познания частных областей бытия. И поскольку наибольших успехов в области объективного, точного знания достигли тогда не общественные, а естественные науки, именно их метод исследования стал идеалом для писателей.

«Позитивная» наука XIX в., следовательно, не давала мировоззрения, руководящей идеи.

Единственная руководящая идея состояла в представлении общества по образу системы видов природы как биологического целого. Но и эта руководящая идея была простым перенесением на здание общества метода классификации и инвентаризации\*. Статичность несвязанных картин и фактов — в материале

---

\* Сама работа учета и инвентаризации общества, к которой приступил Бальзак, стала возможной лишь на основе установившейся в общественном производстве относительно устойчивой системы разделения труда.

произведения — дополнялась такой же статичностью в осмыслении. Осмысление, казалось, сводилось лишь к распределению картин жизни и характеров по рубрикам и типам: сцены *военной, частной, провинциальной, парижской* жизни. Типизация характеров понималась как отбор наиболее общих для данного социального вида признаков. Типичны обобщающие фразы перед характеристикой персонажа: «есть род людей...» И казалось, задача литературы и состоит в классификации жизни и типизации людей, в том, чтобы составить «опись пороков и добродетелей...» (8,6), — как писал Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии». Лишь позднее станет очевидным, что создание типа есть не цель, а средство и следствие создания целостного художественного мира, организма.

Это была лишь предварительная художественная работа реализма по овладению богатством жизни, так же как классификации еще не являются собственно наукой и не дают научного знания. И лишь на первом этапе пути классификаторский метод точных наук помогал литературе. Но и здесь показательно проследить, как, вопреки иллюзиям самих писателей, все их художественные завоевания связаны с тем, что они не были последовательными. А иллюзии были велики. Лавры ученых не дают теперь покоя писателям. Если немецкие романтики ставили поэта, гения неизмеримо выше ученого, то реалист Бальзак, несколько не веря себе и не ценя себя как великого художника, раболепно пресмыкается перед ничтожествами современного позитивизма, пыжится выглядеть ученым, щеголяет эрудицией, именами, сведениями — так же как он не верит красоте своего плебейского демократизма и всячески стремится выглядеть лощеным денди в аристократических салонах. Он вторгается во все области: политэкономии, магнетизм, наследственность, право, политику, военное дело; замысливает серию чисто «аналитических этюдов»: «Физиология брака», «Патология социальной жизни», «Монография о добродетели» (ср. также у Стендаля трактат «О любви»). Из предисловия к «Человеческой комедии» явствует, что Бальзак вообще не различает писателя-художника от философа и ученого, называя среди писателей Лейбница, Канта и других. Он ратует за твердые принципы и пуще огня боится упрека в противоречиях. Он с похвалой приво-

дит слова католического политика Бональда: «Писатель должен иметь твердые мнения в вопросах морали и политики, он должен считать себя учителем людей, ибо люди не нуждаются в наставниках, чтобы сомневаться...». Я рано воспринял как правило эти великие слова... Поэтому если вздумают упрекать меня в противоречиях...» (8, 7). О! Еще в каких противоречиях окажется он повинен! Энгельс блестяще раскроет их точный смысл, показывая, как в Бальзаке художник брал верх над ученым и политиком. Но это-то и вело к тому, что, повинаясь своему чутью живой жизни, он противоречил себе на каждом шагу. На одной странице в связи с одним фактом он рассыпал целый каскад рассуждений, а через несколько страниц в связи с другим фактом увлеченно доказывал прямо противоположную мысль. Он стал учителем жизни для читателя, который во внешне упорядоченной и «разумно» организованной действительности буржуазного общества именно нуждался в наставниках, чтобы сомневаться.

А что касается того взгляда на общество как на естественно-природный организм, который Бальзак и другие западноевропейские реалисты XIX в. приняли чуть ли не как аксиому, то он сослужил у них совсем иную службу, чем у ученых-социологов. Если последние принимали его за чистую монету, то у писателей он сам собой превращался в грандиозную метафору, позволяющую взглянуть на общество с точки зрения природы. Тем самым в иллюзорной форме социального биологизма осуществлялся тот самый принцип сопряжения общества и природы, просвечивания одного другим, который лежит в основе художественного видения мира, образа. И в этом плане обращение к *естественным* наукам также сыграло в литературе своеобразную художественную роль, поскольку позволило остранить многие иллюзии общества и людей о себе, взглянуть на них с более широкой, хотя во многом еще абстрактной перспективы.

Ограниченность того понимания жизни, которое предлагал искусству метод естественных наук, однако, ярко выразилась в стремлениях писателей так или иначе восполнить недостаток целостного мировоззрения, руководящей идеей за счет обращения к совсем нерационалистическим и ненаучным построениям. Почтенный и трезвый ученый секретарь общества Оноре



де Бальзак внезапно обращается за целостным философским объяснением бытия к мистике Сведенборга, у которого в иллюзорной форме демонов и рассеянного в мире духовного магнетизма и выступила диалектическая логика и власть человечества в целом и его установлений — демонов — над узким индивидуальным опытом и рассудочной логикой частного индивида.

Таким образом, произвол и полная свобода воображения становятся у него дополнением к наукообразной несвободе от опыта и необходимости. И здесь-то и видно, что для *художественного* метода метод экспериментальной зоологии выступает подсобно, лишь как грань.

С другой стороны, смутно ощущая, что общество есть целостный организм со своей особой закономерностью, несводимой к соединению стимулов и интересов отдельных видов людей, Бальзак ищет целостной системы общественных взглядов и цепляется за идеи католицизма и легитимизма. Все эти метания Бальзака к чуждому показывают, что реализм, как новый художественный принцип искусства, не осознал и не выявил еще тогда свою своеобразную, именно эстетическую природу и обращался за костылями к соседним идеологическим сферам.

Между тем, действительно, выявить эстетическую природу именно реализма было труднее, чем всех других форм искусства, ибо она, новая форма идеала, как мы установили вначале, глубоко запряталась в предмет, материал жизни, создав иллюзию, что в художественном произведении то же содержание и идеи, что и в жизни и в науке. Выходило, что эстетическое относится лишь к сфере внешней организации этого материала — к образной форме, мастерству, стилю. *Эстетизм*, следовательно, выступает как прямое детище иллюзий реализма о себе. Он явился столь же односторонней и ограниченной попыткой выявить специфическую сущность искусства как активной деятельности после одностороннего представления об искусстве как особой форме научного познания — представления, бытовавшего на начальной ступени реализма\*. Флобер

---

\* Отсутствие сколько-нибудь влиятельного эстетизма в русской литературе XIX в. объясняется тем, что в русском реализме сами идеи носили не рассудочный, а художественный характер, и специфика искусства реализовалась именно в художественном содержании. Но об этом ниже.

возрождает представление о произведении искусства как целостном, замкнутом в себе мире. Он любовно оттачивает каждую фразу, видя в стиле власть художника над материалом. Но мало-помалу эта власть становится способом иллюзорного преодоления гнусной буржуазной действительности — лишь в сознании художника. Иллюзорные представления художников мешали им осознать истинную специфику их собственного искусства. Она заключалась в целостной художественной идее и уже осуществлялась в произведениях высокого реализма: Стендаля, Диккенса и Теккерея, Пушкина и Гоголя и других. Но она еще не была осознана. С другой стороны, кульминация высокого реализма еще впереди — в реализме русской литературы второй половины XIX в.

Москва  
1959—1960

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. К. Маркс, Тезисы о Фейербахе.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3.
2. К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому производству, М., Госполитиздат, 1940.
3. К. Маркс, Экономическо-философские рукописи 1844 года. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956.
4. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1967.
5. Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7.
- 5а. Ф. Энгельс, Бруно Бауэр и первоначальное христианство.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19.
6. Ленин В. И., Философские тетради.— Полное собрание сочинений, т. 29.
7. Анисимов И. И., Всемирная литература и социалистическая революция. Статья первая.— «Вопросы литературы», 1958, № 8.
8. Бальзак Оноре, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, 1951.
9. Белинский В. Г., Полное собрание сочинений в 12-ти томах, т. IV, М., Изд-во Академии наук СССР, 1954.
10. Блок А. А., Сочинения в 2-х томах, М., Гослитиздат, 1955.
11. Бюхер Карл, Работа и ритм, [М], «Новая Москва», 1923.
12. Веселовский А. Н., Историческая поэтика, Л., Гослитиздат, 1940.
13. Дю Гар Роже Мартен, Семья Тибо, т. 2, М., Гослитиздат, 1957.
14. Гачев Г. Д., Ускоренное развитие литературы. (На материале болгарской литературы первой половины XIX века), М., «Наука», 1964.
15. Гейне Генрих, Полное собрание сочинений в 12-ти томах, т. 4, М.—Л., «Academia», 1935.
16. Герцен А. И., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. VII, М., Изд-во Академии наук СССР, 1956.
17. Гёте, Собрание сочинений в 13-ти томах, т. VII, М., Гос. изд-во «Художественная литература», 1935.
18. Гоголь Н. В., О литературе, М., Гослитиздат, 1952.
19. Горнфельд А., Как работали Гёте, Шиллер и Гейне, М., «Мир», 1933.
20. Горький А. М., История русской литературы, М., Гослитиздат, 1939.
21. Горький М., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 20, М., Гослитиздат, 1952.
22. Гофман Э.-Т.-А., Золотой горшок (Сказка из новых времен), М., Гослитиздат, 1958.
23. Грифцов Б. А., Как работал Бальзак, М., Гослитиздат, 1958.
24. «Древнегреческая драма», Л., Гослитиздат, 1937.
25. Еллістратова А. А., Байрон, М., Изд-во Академии наук СССР, 1956.
26. «Живой Толстой. Жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке», [Сост. Н. Н. Апостолов], М., 1928.

27. Жид Андре, Собрание сочинений, т. II, Л., Гос. изд-во «Художественная литература», 1935.
28. «История английской литературы», т. I, вып. 2, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1945.
29. «Карельские эпические песни», М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1950.
30. Лессинг Г., Гамбургская драматургия, М.—Л., «Academia», 1936.
31. «Литературная теория немецкого романтизма. (Документы)», Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
32. «Литературные манифесты французских реалистов», Изд-во писателей в Ленинграде, 1935.
33. Лихачев Д. С., Человек в литературе Древней Руси, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1958.
34. Лосев А. Ф., Античная мифология в ее историческом развитии, М., Учпедгиз, 1957.
35. Лосев А. Ф., Эстетическая терминология ранней греческой литературы.—«Ученые записки МГПИ», 1954, т. LXXXIII, вып. 4.
36. Маяковский В. В., Сочинения в 1-м томе, М., Гослитиздат, 1941.
37. Мелетинский Е. М., Предки Прометея. (Культурный герой в мифе и эпосе).—«Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3.
38. Мелетинский Е. М., Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники, М., Изд-во восточной литературы, 1963.
39. Мицкевич Адам, Избранные произведения в 2-х томах, т. II, М., Гослитиздат, 1955.
40. Образцов С., Театр китайского народа, М., «Искусство», 1957.
41. Пинский Л. Е., О комическом у Рабле.—«Вопросы литературы», 1959, № 5.
42. Пу Сун-лин, Монахи-волшебники.— Рассказы о людях необычайных, М., Гослитиздат, 1957.
43. Рабле Франсуа, Гаргантюа и Пантагрюэль, М., изд-во «Правда», 1956.
44. Рок Ксавье Лоренс, Язык абстрактного искусства.— «Курьер» ЮНЕСКО, 1958, ноябрь.
45. Саккетти Франко, Новеллы, М., Гослитиздат, 1956.
46. Сквозников В. Д., Лирика.— «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы», [кн. 2], М., «Наука», 1964.
47. Смирненский Христо, Избранное, М., Гослитиздат, 1954.
48. Тургенев И. С., Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1954.
49. «Хрестоматия по античной литературе». Сост. Н. Ф. Дератани и Н. А. Алексеева, т. I, М., Учпедгиз, 1947.
50. «Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения». Сост. Б. И. Пуришев, М., Учпедгиз, 1947.
51. Шнеерсон Г., Музыкальная культура Китая, М., Музгиз, 1952.
52. Эйхенбаум Б. М., «Сквозь литературу» (сб. статей), Л., «Academia», 1924.
53. Shelley, Percy Bysshe, A Defence of Poetry.— Shelley's literary and philosophical criticism, London, Henry Frowde, 1909.

# СОДЕРЖАНИЕ

## *ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА*

I. ДОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ. ОТНОШЕНИЯ ЛЮДЕЙ В ОБЩЕСТВЕ И СТРУКТУРА ОБРАЗА . . . . .	7
1. Фетишизм . . . . .	8
2. Анимизм . . . . .	14
II. ОТ СИНКРЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА К СЛОВЕСНОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ . . . . .	23
1. Труд словом и образное мышление в слове. Категории. От стиля — к методу . . . . .	24
2. Синкретическое действо . . . . .	34
3. Ритм . . . . .	38
4. Слово . . . . .	44
5. Целое (сюжет, образ) . . . . .	57
6. Переход к искусству, к поэтическому художе- ственному образу . . . . .	69

## *РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ*

I. ОТ АНТИЧНОСТИ — К НОВОЕВРОПЕЙСКИМ ЛИТЕ- РАТУРАМ . . . . .	76
II. ОБРАЗ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ . . . . .	85
III. ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ ХРИСТИАНСТВА . . . . .	97
IV. ОБРАЗ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ . . . . .	104
V. ВОЗРОЖДЕНИЕ . . . . .	115
VI. СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК. КЛАССИЦИЗМ . . . . .	125
VII. ПРОСВЕЩЕНИЕ. . . . .	136
VIII. ОБРАЗ В ЭСТЕТИКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII— XIX ВВ. РОМАНТИЗМ . . . . .	149
IX. РЕАЛИЗМ XIX ВЕКА . . . . .	173
СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .	198

