

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?

Может показаться (да и кажется многим), что миф противостоит истине, «миф — это ложь». Да и в просторечии, когда хотят опровергнуть какое-либо представление о случившемся, говорят: «Это миф, а на самом деле все было иначе». Принято даже противопоставлять миф научным утверждениям. Все это не так.

Научные утверждения не противостоят мифам. Они сами в известных обстоятельствах являются мифами. Особенно это ясно в гуманитарных науках, т.е. легче может быть на них продемонстрировано. В целом же всякая наука создает мифы.

В самом деле, чем занимается наука? Установлением истины? Но что такое истина? Когда с этим вопросом Пилат обратился к Христу, Он молчал, так как Истина был Он сам. Истина — это непосредственная данность. Истину нельзя пересказать, описать, как нельзя полностью адекватно выразить. В передаче истины, в ее описание вкрапливается «ложь», а вернее, не ложь, а искажение.

Какое искажение? Во всяком научном воссоздании истины помимо стремления «дублировать» описываемое явление есть еще устремленность к некоей цельности и простоте, — связать новую данность с остальными представлениями — ближайшими к объекту исследования, да и отдаленными тоже.

Однако с этого связывания, с этой «укладки» непосредственной данности во все другие представления наши, в том числе и научные, и начинается создание мифа. Миф — это те схемы и те представления, которые окружают непосредственную данность. В первобытном сознании они насыщенные. Миф огромным слоем окружает данность. В нем непосредственной данности остается очень мало места. В наших современных научных представлениях «упаковка», в которую укладываются данные непосредственной действительности, занимает сравнительно меньшее место, но без нее наука не может обойтись.

Есть две науки: наука объясняющая и наука открывающая непосредственную данность. То и другое есть в науках гуманитарных и в науках «естественных». Путешественники добывают новые данности, то же делают астрономы, археологи, источниковеды, математики и т.д. Но за открытием данностей, т.е. истин, непосредственно самим открывателем наступает необходимость осмысления этих данностей, отнесение этих данностей к той или иной категории явлений. Открытая данность должна быть хотя бы названа в своей принадлежности к тому или иному кругу явлений. И вот тут наступает мифологизация данности. Без мифологизации — на уровне современной науки или первобытного сознания не может быть воспринята данность. Называние вновь представшего перед нами явления равносильно его открытию.

В этом отношении миф упрощает мир, упрощает наше поведение в мире. Поведение — в широком смысле, включающее всякую форму нашей активности.

Итак, истина это только данность. Даже точно продублированная данность истины уже не истина, ибо вторая данность, как бы она ни была схожа с первой, есть все же *другая* данность. Именно поэтому Пилат не получил ответа на свой вопрос «что есть истина». Истина как данность была пред ним и не могла быть объяснена без ее мифологизации. Евангелист Иоанн, самый глубокий из четырех евангелистов, это понимал, ибо зачем было ему иначе приводить этот замечательный момент диалога Христа и Пилата.

Однако данность может выступать в соединении с ее интерпретацией и в этом виде представляет собой приближение к истине. Чем больше непосредственной данности, тем ближе утверждение или представление к истине. Это приближение к истине (в виде «элементов реализма») имеется во всех направлениях искусства, во всех стилистических формациях.

Любое познание через науку, через искусство, через любое человеческое сознание есть мифологизация. Наука создает мифы, но это совершенно не означает, что она лжет. Миф может быть очень близким к данности. В истории культуры все время происходит постепенное сближение данности и мифа как формы восприятия и объяснения данности.

В литературоведении, например, существует несколько мифов о Достоевском. Есть Достоевский К.Леонтьева, Достоевский Мережковского, Достоевский М.Бахтина и т.д. Полной идентичности не может быть, но сближение идет.

Чем больше в обнаруженных данностях возможен элемент случайности, неожиданности (своеобразного проявления в мире «свободы воли»), тем сильнее *обязан* быть элемент мифологизации, объяснения, т.е. введения новой данности в круг обычных представлений — для данного исследователя, для данной науки, для данного общества.

Миф обусловлен не только стремлением ввести новое, непривычное в уже существующую систему представлений, в привычное, но и создать известного рода удобство в обращении со сложными данностями. В этом отношении он близок к тому, что можно назвать в языке «концептами» — своего рода алгебраическими «заместителями сложных значений»*.

* См. ниже раздел о концепте.

ИСКУССТВО И НАУКА

1

Вопросами соотношения науки и искусства занимаются сейчас многие физики. В качестве примера сошлюсь на статью покойного А.Б.Мигдала «Физика и философия» (Вопросы философии. 1990, № 1), где много говорится и об искусстве, на статьи Е.Л.Фейнберга (в частности, «Интеллектуальная революция. На пути к соединению двух культур» — Вопросы философии. 1986, № 8) и на его книгу «Две культуры. Интуиция — логика в искусстве и науке» (М., 1992).

Искусство можно рассматривать как один из видов познания действительности, хотя, конечно, искусство к этому не сводится. Попробуем определить своеобразие познания действительности с помощью искусства или, вернее, своеобразие искусства как познания действительности, что не то же самое.

Все виды искусства, а тем более искусство литературы, играют все бóльшую и бóльшую роль в познании мира (в тех случаях, разумеется, когда литературное произведение действительно принадлежит к высоким формам искусства). Не случайно физик Эйнштейн находил для себя стимули-

рующие импульсы в произведениях Достоевского, а филолог Р.Якобсон — в произведениях Матисса и Пикассо.

* * *

Познание мира может быть двояким: «успокоенным», чисто созерцательным, констатирующим, а с другой стороны — как бы «движущимся», следящим за движением познаваемого и поэтому «следующим», т.е. «идушим вслед».

Первое познание мира в основном представлено наукой, второе — искусством. Искусство не передает мир «в отпечатке», а как бы ставит эксперимент, создает ситуацию. Это познание творит «второй мир», свой, особенный.

Первое познание, научное, не ставит себе целью уловить мир в его потенциях, в его движущейся глубине. Познание же через искусство в той или иной мере нестабильно, ибо в нем огромную роль играет сам познающий, само его «бегущее восприятие».

Впрочем, элемент искусства есть и в науке, поскольку познание невозможно без познающего. Различие в том, какое из двух познаний к чему стремится. Научное познание пытается освободиться от познающего, от исследователя, намеревается сделать себя «объективным». Познание же, которое дает искусство, напротив, стремится как можно сильнее вовлечь познающего в свой акт

познания. В искусстве познающий (слушатель, читатель, зритель) творит вместе с автором или помимо автора, но по его «подсказке». Вследствие чего в особенно высоких произведениях искусства бывает два и больше осмысления. И от этого познание мира приобретает еще большую ценность. Наука же стремится к одному объяснению, к одному восприятию, к одному выражению осмысляемого (например, в виде математической формулы или той или иной концепции).

Есть еще один элемент искусства, который входит в науку. А.Б.Мигдал пишет: «Важнейшее эвристическое понятие в физике, как, впрочем, и в других науках, — красота теории, закона, концепции... Под красотой теории понимается установление неожиданных связей между разнородными явлениями, богатство и значительность заключений при минимальном числе правдоподобных предположений, остроумие аргументации». И далее: «Красивые теории, как правило, плодотворны» (с. 7); «В науке, как и в искусстве, новое не отменяет красоты старого. Романтика и красота науки — во взаимопроникновении и переплетении старых и новых идей» (с. 8). И т.д.

Вместе с тем все рассуждения об эмоциональности искусства банальны. Эмоции в искусстве — лишь одна из сторон извлечения активности из познаваемого. Дело в том, что искусство стремится

ся (и достигает в этом отношении цели) к извлечению из действительности ее активной, скрытой силы. Оно вводит познание в познаваемое. Наука же пытается оставить исследуемое нетронутым, но не добивается нужных результатов (об этом см. в главе «О неточности искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях»).

Искусство как познание первично; наука же вторична. Утверждение это может показаться неприемлемым. Однако вдумаемся. В каких случаях та или иная формула, гипотеза, теория, система признается наиболее правильной? Тогда, когда она самая простая, несложная, легкая для усвоения. Именно такие формулы, теории и пр. учеными и признаются. В этом есть нечто близкое (хотя и не совпадающее) с искусством. Ибо и красота, о которой говорит А.Б.Мигдал, в науке лишь «поводырь», под водительством которого ученый узнает наиболее близкое к истине. Только затем в наиболее красивом он узнает и наиболее истинное.

Итак, в искусстве может быть несколько одинаково верных объяснений действительности. Например, каждое литературное направление имеет свой подход (не скажем «метод») к объяснению и построению правды. В той же мере (если не в большей — особенно в новое время) свой подход имеет и каждый более или менее одаренный автор.

Нечто сходное есть и в науке. В науке действи-

тельность открывается на «своем» уровне: на уровне механики, физики, химии и т.д. В науке есть элемент субъективизма, но он не зависит от элементов искусства в науке, он очерчен практическим применением выводов науки в цивилизации, в технике, в медицине и пр.

Возможность множественности «правд» в искусстве отчасти объясняется сложностью тематики искусства — тем, что искусство имеет дело преимущественно с обществом и человеком. В тех же случаях, когда искусство имеет дело с природой, с животным миром, имеет значение очеловечивание. Особенно заметно в литературе очеловечивание животных (во всех случаях попыток заглянуть во внутренний мир животного).

Эстетический момент в науке касается лишь объяснений действительности. Но и в искусстве эти эстетические ценности хотя и стремятся быть открытыми в самом материале искусства, в произведениях искусства, тем не менее не существуют «для себя». Если можно было бы говорить о «самоощущении» мрамора в статуе Венеры Милосской, то оно ничем не отличалось бы от «самоощущения» мрамора в каменоломне. Мрамор в Венере Милосской становится красотой только в сознании человека. Однако мрамор, тот и другой, в изучении его геологом одинаков в обоих случаях. Он разный только на ранних ступенях разви-

тия науки и установок познания.

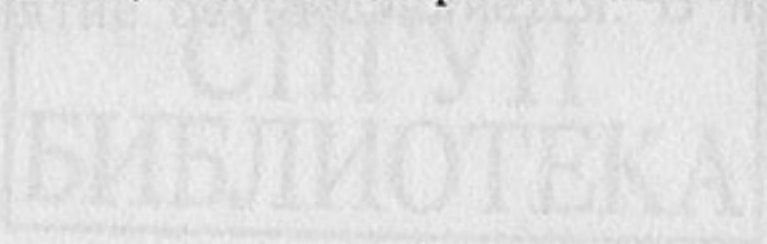
Есть, однако, в природе признаки, указывающие на существование внеприродного и внечеловеческого сознания. Сочетание цветов в нетронутой человеком природе — всегда эстетически приемлемо, будь то тундра, лесостепь, горы, тайга, шкура животного, осенняя листва и пр. Едва ли сочетание тех световых волн, которые достигают человеческого глаза и создают в нем ощущение цвета, уже обладает красотой, параллельной той, которая создается «результатом» этих волн — цветом. То же самое касается цвета цветов или цвета крыльев бабочки, даже шкуры зверя. Гармоничность цвета тут совершенно не зависит от гармоничности и негармоничности световых колебаний. Результат в этих случаях предшествует причине, этот результат вызывающей.

Пейзажист познает красоту ландшафта независимо от «самосознания природы», но открывает вольно или невольно красоту, создаваемую надприродным сознанием, которое в этом случае мы должны признавать. Есть ли что-либо подобное в науке? И да и нет. Художник познает мир через созданное им самим (это не противоречит тому, что было сказано выше). Он как бы примеряет к существующему вне его то, что он создает сам в действительности — хотя бы отдаленной от него временем, расстоянием, социальными отношения-

ми и пр. Это его представление о красоте совпадает с тем, что существует вне его. Оттого и существует множественность познания одного и того же. Для ученого же красота заключена как бы не в действительности, а в его объяснении ее.

Главное видимое различие состоит в том, что ученый на основе своего понимания, если оно верно, может переделать изучаемое (хотя бы в принципе) и получить одинаковые результаты от одинаковых способов воздействия на действительность. Что же может художник? Он может расширить восприятие действительности в самых различных отношениях, например в отношении знакомства с индивидуальностью и типичностью (для чего-то и в каком-то отношении) людей, народов, происходивших событий, и внести во все это наглядность (в широком смысле), в том числе и в историю. Причем *цельность* восприятия мира от этого расширяется и углубляется. В науке же господствует главным образом «единая» аналитичность. Исследование художника идет, как мы уже говорили, путем создания «второго мира», своего мира, и носит синтезирующий характер, в принципе различный у каждого художника.

Еще одно различие между наукой и искусством — в их познающих функциях. Искусство изучает действительность *во времени*. Явления хоть и типичные для чего-то, но все же развивающиеся



во времени, представленные во времени, имеющие начало и конец, — вот предмет познавательной деятельности искусства (напомним, что мы условились говорить не о всех задачах искусства, а лишь о познавательных его функциях). Наука же исследует то, что происходит *всегда* и всегда в точности может быть воспроизведено, повторено бесчисленное число раз. Кроме, конечно, науки истории (в том числе и истории литературы), но именно поэтому история соприкасается с искусством и имеет даже свою музу — Клио.

Художник всегда закрепляет момент как часть времени, в том числе и в натюрморте, пейзаже, — как они закрепились, отразились в данный момент в сознании художника. Если дело идет о натюрморте, то, хотя он может писаться долгое время, он все же как бы закрепляет именно момент.

Художник свободнее ученого и в выборе объекта своего познания. Ученый хотя и может исследовать объект с нескольких точек зрения и также применить несколько объяснений, которые, как мы уже говорили, в одинаковой степени могут быть верными, тем не менее связан с фактами внешнего мира теснее, чем художник.

Имея дело со временем и явлениями, представшими ему во времени, художник тем не менее преодолевает время. В музыке, например, имеет место память и предугадывание последующего. Во

времени — т.е. развертывание во времени явлений, становящихся вечными не только по значению, но и по отражению в них вневременных черт бытия.

Не случайно, что выводы науки могут отменяться (и по большей части отменяются) последующими исследованиями, теориями, усложняющими сам объект изучения (вернее, открывающими в объектах новые подлежащие изучению стороны). Произведения же искусства, к какой бы эпохе они ни относились, если они действительно произведения искусства, остаются таковыми и для всех последующих эпох (произведения античности, средневековья, Возрождения и пр.). Искусство развивается путем накопления опыта, создания традиций, умножения ценностей.

* * *

Произведение искусства всегда в известной мере не завершено. Незавершенность пробуждает активность познающего через искусство. Произведение искусства не завершено потому, что сам процесс познания составляет одно из важнейших свойств искусства — быть постоянно в движении, существовать в живом восприятии познающего. Живое участие познающего делает искусство, произведение искусства постоянно меняющимся в зависимости от воспринимающего и условий, в которых это восприятие осуществляется. В иных

случаях эта незавершенность произведения искусства роковым образом сказывается в обрыве его создания помимо воли творца. Не закончен «Евгений Онегин», не закончены «Братья Карамазовы», «Война и мир» и мн. др. Кто знает, производили ли бы лучшие создания античного искусства большее впечатление, если бы они не были повреждены (но не изуродованы...) временем. Эти случайные повреждения оказываются, кстати, особенно «важными» в произведениях античности, в которых преобладает полная завершенность, законченность.

Уже давно было обращено внимание на то, что персонажи, создаваемые писателем, на известной ступени своего создания начинают «жить» самостоятельно, «требуют» себе неожиданных для художника качеств, совершают неожиданные поступки — «неожиданные» для их творцов. Самое простое объяснение состоит в том, что образ для своей цельности требует от его воплотителя известной цельности, добавлений и изменений, определенных действий, поступков. Но ограничиваться этим объяснением нельзя. И это особенно ясно для творчества Достоевского, где необъяснимое «вдруг» играет огромную роль в развитии сюжета, образа персонажа и в его поведении. Думается, что здесь имеет значение и выход образа действующего лица за пределы самого себя. В

мире Достоевского многое исходит из надмирного бытия, каким является судьба, божественное вмешательство и пр. (ср. то же в житиях древнерусских святых). Но и это объяснение недостаточно. У меня ощущение (совершенно необязательное), что творимые художником персонажи воплощают в мире что-то существующее вне художника и художником только угадываемое и осуществляемое.

* * *

Заметить появление закономерностей можно в искусстве лишь в больших явлениях, но не в мелких. Существует порог появления закономерностей. В литературе он очень высок. Можно отметить, однако, что в средневековье этот порог ниже, чем в новое время, в котором элемент случая играет большую роль.

Вместе с тем закономерности в развитии искусств или в индивидуальном творчестве определеннее всего сказываются не внутри творчества, а извне. Никак нельзя предвидеть, что будет или могло бы быть написано, но можно твердо сказать, что не могло быть написано. Законы в свободном творчестве выступают не как стимуляторы, а как ограничители. Историк литературы, пытаясь разобраться в том, что происходило, должен иметь в виду и то, что не происходило.

Учитываться должны не только произведения, но и «незаполненное пространство» между произ-

ведениями. Вспоминаю, как художник В.Стерлигов говорил мне: «Писать нужно не только предметы, но и пространство между предметами — только так поступали великие живописцы». С другой стороны, как вариант той же мысли, необходимо учитывать не только то, что автор (творец) сделал, но и то, чего он *не мог сделать*, написать. Как на серьезную обычную ошибку укажу, что поэтические переводы «Слова о полку Игореве» в подавляющем большинстве случаев не учитывают поэтику древнерусской литературы. Переводы вводят изобразительные приемы, которые сами по себе красивы для XIX и XX веков, но не могли быть употреблены в XII веке.

Свобода творчества, при которой трудно уловить закономерности, не является беспредельной. Свобода осуществляется в неких границах. Скажем, Карамзин *еще* не мог в принципе писать, как Достоевский, а Достоевский *уже* не мог писать, как Карамзин. Границы охватывают творчество во времени, в пределах стилей например, но и по многочисленным менее устойчивым горизонталям (в каждой из национальных литератур эти границы устанавливаются языком, традициями, модой и пр.).

В истории искусства осуществляется «обратная закономерность». Законы охватывают искусство, не действуя в нем самом, оставляя только

«замкнутую сферу». В меняющихся пределах искусство живет свободной творческой жизнью. Но в пределах... Вместе с тем законы искусства действуют в просветах между творениями искусства и жизнью. Но это особая большая тема...

* * *

Сферы искусств! Именно «сферы» — во множественном числе. Надо изучать не законы развития искусства, а закономерные «беззакония». Ибо искусство свободно, не подчиняется законам и зависит только от творящих его. Но сферы свободы искусства имеют пределы, и эти пределы постепенно расширяются. Подобно тому как существует «расширяющаяся вселенная», искусство в своем историческом развитии — «расширяющееся искусство».

Возьмем, например, изображение человека. Пределы, существующие для изображения человека в творчестве Фонвизина, ограничены рамками представлений по преимуществу своего времени: добродетельный человек, дурной человек — в пределах обычной морали XVIII века. У Радищева изображение человека резко расширяется — «молодец» в «Путешествии из Петербурга в Москву» располагается в более широких границах. Человек у Радищева может вызывать сочувствие, не будучи элементарно хорошим или плохим. И это дает возможность Радищеву судить человека с

вершин общественного устройства. Когда говорят, что Радищев сравнительно слабый художник, не учитывают «границ» понимания человека. Но и Радищев с его пределами понимания человека карлик сравнительно с Пушкиным. Ибо у Радищева человек неподвижен, а у Пушкина он меняющийся (Онегин, Татьяна) или ускользает от возможности дать ему иную характеристику сравнительно с той, которую дает ему автор своими средствами. Пушкин достигает пределов изображения личности, пределов, при которых невозможна однозначная оценка — Петра, капитана Миронова, Пугачева. Все попытки «пересказать» и представить образ без текста, вне текста произведения похожи на школьные сочинения. Герои Пушкина совершают поступки, которые могут совершить только они. Но все ли свойственные их индивидуальностям, личностям поступки описаны или рассказаны Пушкиным? Нет, конечно. Каждой личности у Пушкина оставлены различные *возможности*. И все-таки эти возможности также имеют пределы, свойственные литературной эпохе и свойственные творчеству Пушкина.

Но Пушкина превосходят по пространству изображения человека Гоголь и Достоевский. Последний как бы «спорит» с наукой о психологии человека. Человек у Достоевского действует внезапно, неожиданно. Неожиданно для читателя, не-

ожиданно для персонажа, как бы подчиняющегося случайности, и, я думаю, неожиданно для самого автора (двойного — повествователя, играющего большую роль в произведениях Достоевского, и самого Достоевского).

XXI Значит, в произведениях литературы изображение человека расширяется имманентно литературе, но оно же расширяется, если мы будем следить за историей «атмосферы искусства», в которой возникают и исчезают стили, в строгом соответствии с этой «атмосферой». Здесь ожидаемое и неожиданности как бы совмещаются: «синергия».

XXII Я привел только один пример «расширяющегося искусства», но то же может быть отмечено в изображении природы, быта, любых феноменов жизни, включая само искусство. Расширяются потенции стиха, литературной речи, связи с другими литературными эпохами.

XXIII Казалось бы, перед нами «закон»? Но нет! Если бы был закон, то он действовал бы в одном направлении. Расширяющееся же искусство действует вне пределов какого-нибудь закона, кроме факта своего расширения. Амплитуда возможностей становится все шире, сдерживаемая только традициями.

XXIV Что же такое традиция в искусстве, — требует особого рассмотрения. Традиция — это техника

искусства и в современном, и в древнегреческом смысле. Она вооружает искусство и облегчает творчество. Поэтому отказ от традиций затрудняет творчество, а иногда и невозможен. Но, к счастью, традиция сама меняется и развивается. И то, что может быть отнесено к традиционности в XIX веке или в каком-либо десятилетии XIX века, совсем не то, что традиция в XVIII веке или том или ином десятилетии того же столетия. Традиционность — самовозобновляющееся явление, помогающее искусству, ибо неизбежное в подлинном искусстве нарушение традиционности все время новое, нетрадиционное. Значит, для истории искусства необходимо изучение не только «саморасширения» искусства, но и самосдерживания его в рамках «развивающейся традиционности».

* * *

Еще одно явление свойственно истории любого искусства. Обычное представление о том, что «теория» того или иного стиля предшествует «практике», совершенно неверно. Появление в искусстве классицизма, романтизма, реализма спонтанно, «бессознательно» и лишь потом осмысливается в творчестве. Поэтому, кстати, создание «стиля» «социалистического реализма» совершенно необычно и ни к какому особому стилю не привело. Был создан миф, необходимый в политических целях, поставивший искусство в рамки по-

литики. Стиль «социалистического реализма» — это стиль работы официальной цензуры, и только. Подробнее это можно было бы проследить на конкретном материале. Но в теоретических работах необходимо быть кратким...

Настоящее, подлинное развитие искусства идет сперва спонтанно, а затем входит в сферу своего осмысления. И когда оно входит в сферу осмысления, оно в этой своей осмысленной форме умирает. Стиль реализма или сам реализм убивается всеми видами его теоретического осмысления.

Стиль создается только спонтанно. И творческие особенности тоже только спонтанны. Скажем, поставим перед Достоевским огромное зеркало того, что было о нем написано и пишется. Какова была бы реакция Достоевского на теорию диалогичности его творчества Бахтина? Я полагаю, отрицательная. Он не узнал бы себя в критике и науке последующих лет. Достоевсковедение враждебно Достоевскому, как враждебно некрасововедение, толстововедение Некрасову и Толстому. Особенно это следует сказать о Толстом, который весь исходил в своем творчестве из отрицания теории: «простота и правда» Толстого, так же как отрицание всякой официальной литературности у Лескова, — это враждебность к осознанию «теоретических» истоков своего творчества.

Искусство восходит только к искусству. Нет такого этапа в развитии человечества, когда можно было бы сказать: вот появилось искусство! Искусство существовало до человека: оно есть в природе. Искусство свойственно животным и растениям: чувство красоты — до осознания этого чувства. Поэтому искусство — это простая данность, как и все то, что существует в мире. Данность нельзя определить, назначить ей функцию, спрашивать ее — зачем и кому она нужна.

В полной мере и всесторонне искусство не может быть рассмотрено. Даже красота, о которой мы часто упоминали выше, необязательна для искусства. Есть искусство безобразного, но такое искусство чуждо познанию.

В данных заметках мы пытались рассмотреть только одну сторону искусства — познавательную.

2

В предшествующих заметках по философии истории литературы мною говорилось о том, что познание литературы и ее истории совершается при обязательном участии воззрений самого исследователя. Сейчас нам предстоит вернуться к этим размышлениям.

Возможен ли выход из этого положения? Возможен — при условии изменения точки зрения на предмет изучения и на задачи изучения. Как пра-

вило, раскрытие содержания произведения и его формы характеризует в большей мере воззрения и эстетические представления исследователя, чем произведение и его творца. Что представляет собой современное марксистское изучение литературы и искусства вообще? Изложение марксистских взглядов исследователя, иллюстрируемое литературным произведением или историей литературы. То же самое представляют собой исследования литературы, производимые фрейдистами, психиатрами, историками и пр. Если исследователь не равновелик творцу, то результаты исследования всегда снижают уровень ценности произведения. Если же исследователь находится на уровне произведения, то все равно исследование «другим» предполагает перевод с одного языка, языка искусства, на другой язык, язык исследователя, наличие единых для всех времен, народов и обстоятельств неменяющихся критериев красоты, нравственности, истины и пр. и пр. Это особенно ярко выступает в тех случаях, когда анализ производится на основе представлений об имманентности произведений искусства, допустим, анализ строения того или иного стихотворения исходя из представлений о симметрии, повторяемости тех или иных мотивов, ритмического строения и пр. — о композиции стиха, его строении, ритмике, рифмах и пр. Исследователь в та-

ком анализе стихотворения всегда попадаетея в ловушку своих представлений и может «заметить» то, что не замечалось читателями и являлось либо чисто случайным, либо авторской недоработкой, либо имело особый смысл в условиях своего времени, состояния представлений о красоте и нравственности, было консервативным или, напротив, взрывало и противоречило представлениям своего времени.

Какой же выход? Выход состоит в признании того факта, что изучение произведения искусства как вещи в себе невозможно и необходимо строго историческое изучение. Это означает, что можно изучить только историю создания произведения, историю авторских замыслов, ибо во всех случаях творец, создавая свое произведение, в процессе его осуществления менял свои замыслы, идеи и способ их воплощения. Иначе невозможно понять существование черновиков или предварительных эскизов к произведению.

В свое время я предложил в своих книгах и статьях по текстологии единственно возможный способ разобраться в черновиках, вариантах, рукописных редакциях, изводах и т. д. — через построение истории текста (см. *Лихачев Д. Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв.* Л., 1962; 1983). История текста позволяет говорить об авторской воле — вопрос, по

поводу которого было наибольшее количество споров с теми текстологами, которые предполагали существование «последней и единой воли» автора и произвольно брали те тексты, которые, им казалось, под это понятие «последней воли» подходили, не считаясь с тем, что бывают случайные моменты, бывает не «воля», а «авторское безволие», обусловленное давлением на автора гонимых соображений, желанием «подогнать» свое произведение под определенные вкусы, поиском популярности и пр., т.е. все то, что многими текстологами отбрасывалось.

Теперь ясно, более или менее, что я был прав, настаивая на применении строго исторического принципа в текстологии. И именно такая текстология может смягчить во многих отношениях субъективизм исследователя произведения, творчества того или иного автора и истории литературы.

Исследования истории литературы, как и истории искусств в целом, должны сами в той или иной мере стать предметами изучения, при этом, конечно, исторического.

Кроме того, следует считаться с тем, что произведение не существует само по себе. Произведение искусства создается для восприятия его тем или иным зрителем, читателем, слушателем. Значит, следует изучать и представления творца о тех, кому его произведение предназначается. Ска-

жем, произведения Достоевского немыслимы вне идейной, политической, религиозной ситуации своего времени. Всякое произведение меняется от среды (в самом сложном понимании этой среды), в которой оно живет. Произведение искусства — всегда диалог со своим «окружением». Всякое развитие литературы есть также спор авторов между собой. Вот почему для развития литературы, особенно русской, такое значение имело существование особой культуры «толстых журналов», «спорящей среды» различных кружков и сообществ, разговоров между собой авторов и особенно существование развитой и большой переписки между авторами, их дружба и их ссоры, переходящие иногда в бытовые (или возникающие из бытовых), но всегда свидетельствующие о некоей борьбе. Разобраться во всем этом бывает исследователю необычайно трудно. Тем ценнее, когда такие работы, учитывающие литературу как спор авторов между собой, появляются.

Но и такого рода подход не избавит литературу от плюрализма в ее толковании (то же касается и всех искусств). Если мы учтем, что и математика не лишена множественности исходных систем, приводящих к возникновению в ней различных концепций, в одинаковой мере имеющих право на существование, то и в изучении искусств этот плюрализм подходов оказывается правомерным,

но при условии, что множественность подходов в свою очередь должна подвергаться анализу, главным образом культурологическому.

Таким образом, общая схема полного конкретного литературоведческого исследования должна строиться по следующим этапам:

1) исследование истории текста произведения и на этой основе выявление авторских намерений, их эволюции, степени их законченности и т.п.;

2) исследование личности автора, его творческой эволюции и места произведения в этой творческой эволюции;

3) исследование результатов первого этапа в контексте эпохи (господствующие стили, вкусы, идеологические потенции, литературное окружение, споры и т.п.).

Каждый из этих этапов должен учитывать положение исследователя относительно изучаемого произведения, по возможности абстрагируясь от собственных взглядов и взглядов и вкусов своей эпохи либо оговаривая их присутствие в выводах. Иными словами, исследователь должен быть и исследователем самого себя, своей эпохи (в должной, конечно, мере — не больше необходимого или очевидного).

На основе выводов изучения произведений и авторских личностей при учете всех культурных особенностей каждой эпохи только и возможно

построение истории литературы (как и других искусств).

* * *

Из предыдущего изложения следует, что ценности искусства чрезвычайно изменчивы. И это верно. Но одновременно следует сказать, что они и чрезвычайно устойчивы. В сущности, искусство — единственное, что остается вечным в культуре. Выводы научные, усовершенствования технические — все изменчиво. Правда, в философии есть неизменяемые, не исчезающие достижения, позволяющие обращаться к ним и в наше время, но это потому, что философия в определенной своей части является искусством, родственна искусству. Поэтому истинные ценности искусства сохраняются и накапливаются. Исчезает в искусстве только то, что не является искусством, — различного рода «шлак».

Что же в искусстве является прочным, вечным и действительно ценным, что свидетельствует о вечности искусства? Этому будет посвящена одна из моих последующих заметок по философии истории литературы. Забегая несколько вперед, скажу, что вечные ценности искусства следует искать не в крупных общих явлениях, а скорее в малых, даже бесконечно малых, являющихся подлинно большими. Приведу такой пример. Симметрия представляется многим искусствоведам чем-то безусловно

красивым. Однако есть великие стили в искусстве, которые тщательно избегали полной симметрии, ограничиваясь лишь намеком на возможную симметричность. Красота заключалась в едва уловимых соотношениях одинакового и различного. То же следует сказать и о построении личности действующего лица в литературном произведении. Но об этом в будущих заметках.

* * *

Итак, знания неотделимы от познающего, от того, кто этими знаниями обладает. Поэтому всякие представления об искусстве, о произведении искусства, об истории искусства и, в частности, литературы так или иначе связаны с познающим, с его личностью (убеждениями, вкусами, с его эпохой и обществом, в котором он живет). Поэтому наши представления о любом произведении, например Достоевского или Пушкина, так или иначе отражают личность познающего или его эпоху. Это не значит, что читатель всегда и во всех случаях «портит», снижает произведения, или литературный процесс, или автора, творца. Иногда как раз напротив. Так, например, я убежден, что в наше время мы понимаем в каком-то смысле роман «Бесы» даже полнее, чем воспринимал их, создавая, сам Достоевский. В чем-то мы не учитываем его замысел, но в основном мы воспринимаем «Бесов» как совершившееся, тогда как для времени

Достоевского и для самого Достоевского это было предвидение будущего через углубленное понимание времени, когда «Бесы» создавались. То же самое, но с меньшей долей разрыва, мы можем сказать об «Отцах и детях» Тургенева, «Петербурге» А.Белого, «Докторе Живаго» Б.Пастернака. И сказанное мною относится не только к содержанию, но и к форме. Так, например, форма (содержания я не касаюсь — оно также «забегает» в будущее) таких произведений, как «Обломов» Гончарова или «Взятие Керчи» Константина Леонтьева, воспринимается ныне как вполне современная проза.

Где проходит граница вполне объективной истины, и возможна ли она вообще в научном исследовании и в тех результатах научных исследований, в которые неизбежно примешивается доля личности творца, читателя, дух эпохи, включая для читателя тот «литературный опыт», который накопился за время, отделяющее произведение как несомненную достоверную единицу литературы в целом от читателя. Несомненно, что эта граница подвижна. Ее положение, более близкое к предмету изучения и более отдаленное, зависит от той суммы фактов, которой исследователь обладает, которую он накопил. Эти факты разнородны: и об эпохе автора, и о самом авторе, и об истории создания произведений.

Я говорю о литературном произведении, так

как в литературе, в ее истории или в ее «горизонтальном разрезе эпохи» самой надежной единицей является именно произведение. К произведению сходятся все нити в изучении литературы, ее истории, творчества писателя и т.д. В отношении именно произведения мы можем путем исследовательской работы получить наибольшее количество фактов, которое затем используем для построения истории стилей, эволюции общественной мысли, в той мере, в какой она выражается в литературе. Литературное произведение, как и всякое произведение искусства, наиболее достоверная и исходная позиция изучения литературы, искусств и культуры в целом. Это объект «опытной очевидности». Весь вопрос в том, как эту очевидность познать в наибольшей приближенности и не смешивая по возможности факт с его интерпретацией, ибо трудность состоит в том, что даже в отборе фактов из действительности, в определении фактов как фактов уже наличествует момент их интерпретации. Факты, как мозаичные камешки в мозаике, дают более или менее полную картину действительности. Изучая произведение, мы вместе с тем должны «изучать свое изучение», как ни парадоксально это звучит, изучать наше отношение к изучаемому.

Опору на факты для восстановления наиболее объективной картины произведения и литературы

в целом, стремясь исходить не из накладываемых на произведение и литературу в целом элементов личности исследователя, я и называю «конкретным литературоведением» — термин, введенный мною впервые в книге «Литература — реальность — литература».

Основой литературоведения является изучение произведения, опирающееся на возможно большее число конкретных фактов, по возможности не отражающих в своем выявлении личности исследователя. Такие факты мы находим по преимуществу в истории текста произведения, основанной на текстологии, в свою очередь опирающейся на палеографию, археографию, архивоведение и т.д.

На основе данных изучения отдельных произведений строится история творчества автора, учитывающая биографику как особую науку (о ней следует писать отдельно), психологию творчества применительно к данному автору и пр. На основе изучаемого творчества писателя строится история литературы, в свою очередь имеющая связи с историей человеческого общества в целом, историей других искусств, историей общественной мысли, философией, религией и пр.

История критики, журналистики и т.д., имеющая прямое отношение к истории литературы, строит свою науку примерно на таких же «пира-

мидах изучения». Напомню только, что критика, как и журналистика, появляется в истории культуры сравнительно поздно, хотя и имеет древние праформы.

Примерно такими же «пирамидами» обладают и другие искусства в своем изучении: то, что мы также могли бы назвать «конкретным искусствоведением».

В практике литературоведческих исследований все изложенное означает также, что так называемые «вспомогательные дисциплины» — комментирование, отдельные исследования частных вопросов, часто презрительно именуемые «мелочеведением», — должны играть бóльшую роль, чем они играют сейчас в нашей науке, ибо только это *конкретное* изучение способно избавить нашу науку и наши обобщения, концепции, существенность которых я отнюдь не отрицаю, от излишнего субъективизма, создать стабильность выводов.

Я бы не хотел, чтобы мой призыв к «конкретному литературоведению» был воспринят как выступление против философского восприятия литературных произведений вообще, а тем паче как выпад (несомненно вульгарный) против «проблемщиков». Попытка восприятия литературы в свете современности (политической, общественной, философской, эстетической и пр.) требует обобщающих работ, работ, осмысляющих эстетические

ценности прошлого в свете современного меняющегося сознания. Именно такие работы, как работы Бахтина, Лосева, Лотмана, Мелетинского и многих других, отчетливее всего свидетельствуют о бессмертии культурных явлений.

Однако при попытках восстановить историю литературы необходимо всячески стремиться избавиться от идеологических и философских схем, представляющих не столько самого автора, сколько современное исследователю сознание его эпохи. Исследователь-интерпретатор отражает себя и свою эпоху в большей мере, чем исследователь-комментатор, который стремится устранить себя как третью инстанцию. Но о «третьей инстанции» необходимы особые размышления...

«ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ» В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Прежде всего в данном разделе я бы хотел обратить внимание на то, что литературное произведение, литературное течение, направление, стиль и пр. значительнейшим образом изменяются от того, с какой точки зрения, с какой научной методологией к ним подходят. Литература, рассматриваемая ученым-марксистом с позиций классовой борьбы, — совсем не та литература, которая существует независимо от ее читателя, и совсем не та, на которую рассчитывали, создавая свои произведения, писатели. То же самое можно сказать о тех случаях, когда к литературе подходит «формалист», представитель сравнительного литературоведения, культуролог (имеющий «свою» определенную концепцию развития культуры) и т.д. Аналогичное происходит с поэтическим произведением, изучаемым стиховедом, или с простым текстом под микроскопом текстолога.

Одним словом, ученый-литературовед — главный «разрушитель» литературы. Это отчасти объясняет, почему литература не оказывает никакого нравственного, воспитательного воздействия на литературоведов и почему среди литературоведов так много эстетически невосприимчивых читате-

лей (если, конечно, литературоведа можно назвать «читателем»). Это не «выпад» против литературоведов — это объективное наблюдение, исходящее из положений совсем другой науки — квантовой теории в физике. Картина мира в значительной мере зависит от введения в нее наблюдателя. Нильс Бор подчеркивал, что могут существовать две явно противоречащие друг другу физические картины мира, которые в равной степени верны: допустим, «корпускулярная», в которой реальность выступает в виде частиц, и «волновая», в которой та же самая реальность определяется как волны. Обе картины мира являются, по Бору, «дополнительными». Нечто подобное было открыто в лингвистике. Формальная структура высказывания может быть различной в зависимости от того, с какой точки зрения мы к ней подходим. Грамматический анализ речи может находиться в резком различии с просодической ее характеристикой, например интонацией. Мир двойится и в том, что мы определяем как знак и как смысл.

Говоря о литературоведческих картинах литературы с точки зрения теории наблюдения, мы должны отметить, что наиболее «разрушительными» для литературы являются те, в которых наиболее сказываются тенденции научного «редукционизма», т.е. попыток сведения сложного к простому, элементарному. В этом отношении редукционизм марксизма в литературоведении пре-

восходит все остальные подходы. Окрестив попытки объяснения всей литературы лишь борьбой классовых интересов, вульгарным марксизмом или вульгарным социологизмом, мы ничего не достигли, ибо «чистота метода» в этом «вульгарном» виде марксизма все же выявляется наиболее последовательно.

В гораздо меньшей мере, но тоже редуционистское, упрощение литературы существует и в концепциях смен стилей, особенно в той части их, где создатели этих концепций, иногда верно, пытаются усмотреть известную последовательность (Д.Чижевский, Д.Лихачев). Однако сколь бы ни были верны концепции стилей и их смен в литературе, редуционизму, им присущему, следует противопоставить «свободу воли электрона» — свободу воли творца, осуществляемую через его талант и гениальность (условное различие таланта и гениальности в данном случае, по моему мнению, в большей свободе последней).

Принцип дополнительности в гуманитарных науках выражен наиболее сильно. Можно видеть его в самых различных проявлениях, например в объяснениях одного и того же явления биографическими условиями, историческим окружением, состоянием «литературной дискуссии» между различными авторами (ср. концепцию Л.М.Лотман*)

* Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. См. ниже стр. 135–146.

и пр. и пр., но самый главный принцип дополнительности в области литературы, как кажется, заключается в дополнительности закономерности, обусловленности, с одной стороны, и свободы творца — с другой, свободы как некоей необъяснимости. Ибо как только мы начинаем объяснять, наблюдатель-литературовед неизбежно вторгается в литературу и упрощает ее согласно своим научным установкам. Произведение неотделимо от читателя.

Сказанное мной в этой заметке не означает, что надо немедленно прекратить научные исследования литературы. Напротив, я всячески за их расширение, но за существование разных подходов, особенно важное в педагогической практике, чтобы не упрощать и не «ускучнять» литературные произведения для читателей. Одним словом, рядом с естественным для науки выявлением однородных явлений и расчленением на них литературы, литературного процесса необходим и «дополнительный» процесс восстановления целостности изучаемых явлений. Единое, целостное представление о литературе — ее истории, отдельных авторах и отдельных произведениях — наряду с аналитическим и редукционистским так же естественно, как различение функций двух половин головного мозга человека.

Изучение воздействия на понимание литературного произведения (прозаического или поэтического) исследовательских концепций, а также

отдельных предвзятых представлений о творчестве того или иного автора*, должно составлять важную сторону литературоведения.

Я говорю «сторону», так как способы и результаты такого рода изучения необъятны и не могут быть точно определены. Особенно необходимо такого рода изучение для педагогической практики. «Дополнительный элемент» может давать как отрицательный, снижающий (редукционный) эффект, вести к упрощению произведений и творчества того или иного писателя в целом, так и положительный, способствующий обогащению нашего понимания того и другого.

Между прочим встает вопрос: не является ли падение интереса школьников к классической литературе, особенно к той, что «проходится» в школе, результатом редукционности, свойственной сейчас преподаванию литературы в школе?

* Например, Достоевского, Горького, нередко Тургенева и пр.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ И АНТИЗАКОНОМЕРНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Наука ищет закономерности. Она останавливает свое внимание прежде всего на том, что повторяется, на похожем, общем и редко обращается к единичному.

Однако иногда представляется гораздо более важным изучать (особенно в истории искусств, но не только) неповторимое, индивидуальное, не подчиняющееся законам, случайное.

Приведу такой простенький пример, который пояснит мою мысль. Мы легко опознаем лист клена или лист березы. Но ведь мы не найдем ни одного случая, чтобы лист клена полностью совпадал с другим кленовым листом, — даже если они растут на одной ветке. То же с листьями березы, с любой другой породой дерева.

Но ведь чем-то листья деревьев одной породы схожи и даже очень близки между собой? Иначе мы не могли бы отличить лист клена от листа березы. Любая порода живых существ — сходна и отлична в своих особях, индивидуальностях. И так обстоит всюду в природе.

Диапазон возможных индивидуальных отклонений от «норм» и закономерностей у каждого

типа явлений различен. У одних индивидуальные отклонения сравнительно небольшие, у других — огромные. И вот тут даже беглого взгляда на все живое достаточно, чтобы отметить одну своеобразную «закономерность незакономерного»: чем более примитивна порода, форма живого, тем меньшие отклонения в сторону индивидуального она дает. И напротив: роль индивидуального возрастает в высоких формах жизни.

Все закономерности в развитии общественных явлений имеют свои противостоящие им антизакономерности. Закономерности проявляют себя в преодолении этих антизакономерностей. Без антизакономерностей невозможно заметить и определить закономерности. Чем же тогда отличаются закономерности от антизакономерностей? Дело не только в том, что закономерности действуют стабильно в одном направлении, а антизакономерности действуют в различных направлениях или вовсе не имеют определенной направленности. Изучение антизакономерностей значительно более сложно, чем определение закономерностей. Так, например, в работе «Будущее литературы как предмет изучения» я отметил постоянно нарастающую в литературе антитрадиционную направленность, падение значения традиционных форм и традиционных тем. Но наряду с этим постепенным падением традиционности и значения этой традиционности в литературе происходит одновременное возникновение новых традицион-

ных форм, и стилистических, и «содержательных». Но эта смена одного другим не совершается в свою очередь «закономерно». Как раз обратное: смена старых традиционных элементов новыми не происходит точно в одном ряду. В сущности, это не «замена», а общее изменение традиционности, появление новых традиционных форм в неожиданных положениях. Традиционность при этом в целом все же уменьшается, становясь менее заметной, как бы замаскированной. Это говорит, кстати, о чрезвычайно важном в развитии литературы падении авторитетности традиционности. Бунтом против традиционности (как сейчас ясно, в значительной мере не ведущей к полному успеху) является авангардизм как в искусстве, так и в литературе. Наибольшего успеха в «искоренении» традиционности добился реализм как литературное направление.

Означает ли все вышесказанное относительность всех достижений искусства, и литературы в частности? Прежде всего, главные достижения литературы — в отдельных произведениях с ярко выраженной глубокой индивидуальностью, что подтверждает положительную направленность ее развития в сторону все большей индивидуализации творчества писателя, а в пределах этого творчества к «индивидуализации» его произведений. Индивидуальное начало в произведениях Шекспира сказывается двояко — и в том, что в них соединены характерные черты гения Шекспира, антира-

ционалистские, направленные *против* барокко и маньеризма своего времени, и в том еще, что каждое произведение индивидуально в пределах творческих особенностей самого Шекспира.

Путь развития искусства и, в частности, литературы усеян наивысшими достижениями, абсолютными достижениями отдельных произведений. Наивысшими и абсолютными, ибо в них ничего нельзя добавить, их ничем нельзя улучшить, развить. Это настолько ясно, что мы можем наблюдать это явление даже на поврежденных античных статуях. Никакая попытка реконструировать поврежденные части Венеры Милосской или Ники Самофракийской ни к чему не приводили. Думаю, не случайно.

Поэтому можно с уверенностью сказать, что развитие искусства, и литературы в частности, идет путем создания совершенных произведений — таких, как «Божественная комедия» или «Слово о полку Игореве». Характерно в последнем произведении следующее: мы можем «исправить» повреждения «Слова» только в том случае, если эти повреждения оставляют следы правильного, авторского текста, но если место в «Слове» испорчено без всякой возможности доказать предлагаемое прочтение — всякая попытка исправить, интуитивно «дописать» за автора приводит к явным неудачам.

Значит ли сказанное, что совершенство достигается *только, исключительно* в произведениях

и не может быть достигнуто в отдельных проявлениях художественности? Например, по пути отмеченных мною в свое время восьми направлений в развитии литературы (см. «Будущее литературы как предмет изучения»)? Попытаюсь показать развитие одного из явлений «до упора», т.е. до пределов возможности дальнейшего развития (не будем называть его «совершенством», но заметим в нем черты этого совершенства, которое было бы более явным, если бы совпадало с аналогичным развитием по всему фронту или по крайней мере в близких чертах).

В качестве примера могу привести в литературе рост культуры прямой речи: появление прямой речи, ярко отражающей индивидуальность «говорящего» персонажа, его социальную принадлежность, его происхождение из той или иной местности и т.д. Одно из самых «трудных» достижений литературы — овладение такой прямой речью, которая целиком сосредоточена внутри произведения, не направлена на объяснение поведения и мыслей говорящего персонажа читателю. «Независимость» прямой речи от каких бы то ни было читательских требований; отсутствие читателя на просцениуме. Такой прямой речью полностью, как мне представляется, овладел Достоевский. Именно это делает, как мне кажется, столь соблазнительным использование произведений Достоевского для театральных постановок.

Если бы развитие литературы полностью учи-

тывало достижения прошлого, то можно было бы считать, что развитие прямой речи в реалистической литературе остановилось на Достоевском: настолько она у него совершенна. Однако достижения одних нелегко усваиваются другими, и в этом отношении развитие искусства резко отличается от развития науки и техники. Развитие последних целиком может быть выражено в накоплении сведений и навыков, и только невежество может препятствовать дальнейшему развитию того и другого. Развитие же искусства неуловимо, и даже специальные науки, посвященные ему, не дают еще возможности творить на достигнутом уровне.

Антизакономерности — это своего рода проявления «свободы воли» историко-литературного процесса, писателя и даже его произведений. Всякого рода случайности, нарушающие планомерность и гладкость литературного развития, в некоторой степени подчиняются определенным правилам. В частности, отклонения от нормы, вызванные случаем, не могут происходить в любых размерах. Всякое явление окружено как бы аурой, в которой совершаются случайности и за пределы которой они не могут выходить. Допустим, гениальный писатель может родиться в самой различной среде, но в среде все же своей эпохи. Он может получить различное воспитание, однако опять-таки своего времени, а если он принадлежал к определенной социальной среде (к определенному сословию, классу, профессии своих

родителей и пр.), то здесь вступают в силу не только законы возможного, но и законы вероятности.

Приведу элементарные примеры. Допустим, писатель в известной мере случайно может приняться за тот или иной сюжет, но все же сюжет будет зависеть от его мировоззрения, воображения, склонностей и т.д. Легко может быть выбран тот или иной жанр, но опять-таки в тех пределах, которые возможны в эпохе и для писателя. И вот тут мы заметим, что пределы случайностей сильно ограничены и могут быть изучены. Изучение «ауры случайностей» может оказаться особенно плодотворным при изучении индивидуальности писателя или литературного направления, «стиля эпохи», особенностей жанра.

Случайность как маятник — имеет свои амплитуды колебаний, но при этом колебаний чрезвычайно различных.

Таким образом, один из путей изучения закономерностей в литературе — это изучение антизакономерностей — «законов случая».

СТРОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Каждая литература представляет собой некоторое единство, состоящее из того, что можно назвать «отдельностями». Эти отдельности — не только произведения, а часто совокупности произведений, и эти совокупности не всегда совпадают с тем, что мы называем жанрами. Хронографы, летописные своды, степенные книги, различные сборники постоянного и непостоянного состава и т.д. входят в совокупность, называемую древнерусской литературой. Литература состоит из отдельностей, иерархически резко различающихся между собой по размерам и выстраивающихся в литературе, входящих друг в друга. Это касается не только древней русской и вообще средневековых литератур, но и литератур Нового времени, где, однако, обращают на себя внимание главным образом «отдельности», называемые произведениями. Там, в Новое время, так же произведения (во всяком случае, в первоначальном своем появлении на свет) входят в состав сборников (поэтических, например), журналов (особенно «толстых»), газет (форма менее устойчивая), собраний сочинений (в собраниях сочинений часто нарушается последовательность, «отдельность») и т.д.

Строение литературы Нового времени резко отличается от строения литератур средневековых. Попробуем в этом разобраться. «Отдельности» в строении литературы бывают в каждый период развития литературы двух родов: традиционные, созданные в предшествующее время, но продолжающие читаться, воздействовать на движение литературы и на то, что называется действительностью, и «отдельности», вновь возникающие, состоящие из новых произведений или новых свобод различных старых и новых произведений. Постепенно новые произведения становятся старыми, переходят в область традиционного фонда литературы. Традиционный фонд литературы близок по своей роли к постоянно действующему фонду иностранной литературы — переводной и той, что доступна писателям на своем национальном языке (например, болгарской, сербской, греческой в Древней Руси). Традиционный фонд, очень важный для качественной высоты литературы, постоянно увеличивается в размерах (особенно свой) и расширяется, причем увеличивается его «упругость», т.е. способность жизни в настоящем, связанная с расширением и углублением эстетической восприимчивости как писателей, так и читателей.

Естественно, однако, что накопление традиционного фонда связано и с параллельно действующим процессом утрачивания ценностей и с периодическим возвращением их в традиционный фонд.

Литература движется вперед, развивается благодаря энергии, получаемой от действительности, — главным образом в результате изменений действительности — тех изменений, которые происходят или которые назрели, находятся в потенции.

Можно сформулировать два закона. Первый: литература тем больше передает энергии действительности, чем больше ее получает от действительности (особенно в периоды нависающих перестроек)*. Второй: литература «питается» за счет материалов, поступающих от действительности, из запасов «традиционной литературы» и из литературы иностранной, и тем больше, чем сильнее в них нуждается.

Переработка энергии и материалов в литературе создает в ней «добавочные ценности».

В разные эпохи мы видим различные типы строения литературы. В конце X и в XI веке в Древней Руси материал для литературы поступал из-за рубежа — с Балканского полуострова, из устного народного творчества и от действительности Руси. Импульсы были сильнейшие, ибо сильнейшей была и потребность в литературе, которая не сразу смогла реализоваться. Литература, как звездное образование, появилась в результате взрыва, как «выброс» взрыва. Поэтому литература Руси (и это не только на Руси) сразу

* Этим, кстати, на мой взгляд, объясняется необычайный подъем литературной деятельности (и не только литературной) в начале XX века.

со своим возникновением дала произведения высшего литературного класса: «Слово о Законе и Благодати», Начальная летопись, Житие Феодосия Печерского и т.д.* Напряжение энергии, порожденной действительностью, было очень велико. Соответственно и излучение литературой энергии, воздействующей на действительность, было не менее сильным, но действовала эта энергия литературы первоначально в ограниченном слое господствующего класса и в ограниченном пространстве господствующих культурных центров (Киев, Новгород, Владимир, Суздаль, Смоленск, Галич и др.).

В последующее столетие (XII и первая треть XIII века) литература развивала «отдельности» разных типов, новые жанры (развитие их началось с «рождающим взрывом» в X — начале XI века), произведения, стоящие вне традиционных жанров литературы или на грани с фольклором. Энергия, получаемая литературой и отдаваемая ею действительности, в период феодальной раздробленности (в XII — первой трети XIII века) возросла по разнообразию и по «пространству воздействия».

Коренным образом строение литературы изменилось в эпоху чужеземного ига. Традиционный состав литературы сохранился в основном прежним (хотя были утрачены отдельные произведе-

* Аналогичное явление, по-видимому, имело место при возникновении грузинской литературы («Житие Шушаники»). Но это только один из возможных примеров.

ния — Хронограф по Великому изложению, Житие Антония Печерского и, может быть, что-то еще). Однако новые произведения сузились по темам, по материалу. Литература, посвященная в основном одной важнейшей в ту эпоху теме — теме сопротивления завоевателям, стала излучать энергию почти лазерной силы и лазерной сосредоточенности.

С конца XIV века начинается расширение сферы воздействия литературы и многочисленность получаемых ею импульсов — от зарубежных литератур и от своей, накопленной в предшествующее время. Происходит обращение к культуре эпохи независимости Руси во всех областях: живописи, зодчества, эпоса, политической мысли, литературы. И все это на фоне обращения к византийско-южнославянскому предренессансу.

В XV веке строение литературы представлено равномерными по своей величине «отдельностями»; полностью восстанавливается необходимое разнообразие жанров. Энергия, получаемая от действительности и возвращаемая ей в преобразованном виде, приобретает широкие формы. Значение литературы в культуре еще более возрастает, и начинается развитие публицистической мысли в связи с необходимостью преобразовать государственную и социальную структуру общества.

В середине XVI века значительно увеличивается число «отдельностей», крупных по размерам (Лицевой свод, Великие четьи mineи, Степенная

книга и т.д.). И вместе с тем отдача энергии в силу, преобразующую действительность, слабеет.

Новый взрыв малых и средних «отдельностей», появление разнообразных новых жанров, воздействие энергии и материала действительности (появление новых литературных жанров на основе деловых форм письменности и жанров фольклора) наступает в «излучающую энергию» эпоху Смуты и непосредственно следующую за ней.

Переход к Новому времени и новому строению не только литературы, но и культуры в целом сопровождается крайним усложнением форм «отдельностей»: появлением новых и новых жанров, ломкой старых и преобладанием жанров, относительно невеликих по размерам, которые гораздо мобильнее крупных, а также новым воздействием иноземных литератур (иноземные литературы «помогают» особенно в периоды неудовлетворенности своим).

Эпоха Петровских реформ — продолжение предшествующего развития и усложнения строения литературы в его парадоксальной форме. Литература как бы отступает на второй план и получает в дальнейшем новое строение в результате появления периодики, театра, распространения печатания не только на традиционную литературу, но и на новую — светскую. Ясное осознание в обществе разделения литературы на «новую», только что создаваемую, и традиционную становится фактом нового литературного строения.

Новые произведения получают преимущественное внимание общества, их читают, их ждут. Процесс отдачи энергии литературы действительности усиливается именно от «новой» части литературы, именно она излучает энергию, воздействующую на действительность. Возникают «литературные моды», убыстряется смена стилей, направлений и т.д. Эти перемены в строении литературы очень значительны, и литература начинает сближаться по своему строению с литературами остальной Европы, что способствует усиленному обмену литературным опытом между Россией и Западом. Традиционные «отдельности», связанные с Древней Русью, переходят по преимуществу в пассивное состояние.

Но есть и переходные формы. «Вивлиофика» Н.И.Новикова, включающая в себя огромное количество произведений и документов Древней Руси, могла бы читаться и в Древней Руси, но читаться по-особому — не так, как в конце XVIII и в XIX веке. «Вивлиофика» Новикова была *научным* изданием, изданием *источников*, но этого не поняли бы в Древней Руси и к ней не было бы известной исторической «отстраненности», порождаемой историческим сознанием Нового времени. Другие требования предъявляются в Новое время и к разным собраниям сочинений, к сборникам. В Новое время действует иное отношение к авторству, сказывающееся и на самом строении литературы.

Изучение строения литературы и изменений в этом строении — задача высокой важности. Она необходима прежде всего для построения не фактографической, а теоретической истории литературы. На первых порах изучение предложенного мною вопроса (одного из возможных) могло бы начаться со сбора статистических данных о различных литературных «отдельностях», в их типах, размерах, частоте употребления в ту или иную эпоху.

О «НЕТОЧНОСТИ» ИСКУССТВА
И НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ
О СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЯХ

/

Принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. В этом коренное отличие

искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора (воспринимающего). Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника* и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные допуски — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны**.

* Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.

** Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.

Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте творчества читателя, зрителя, слушателя.

2

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX веков романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Cominages» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушают-

ся. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в постройке здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы.

В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу

перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Нотр Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX в. при достройке собора в Кёльне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кёльнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных пропорциональных соотношений объемов или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искусственного в искусстве зрителя и неискусственного совершается на различных уровнях. Выделение идеи произведения искусственному зрителю дается более легко, чем неискусственному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы допуски сотворчества, большой диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

3

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя, — это заранее запланированное художником некоторое несоответствие формы и содержания, которое затем в сотворческом акте чи-

тателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает правильную, объективную картину и т.д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты можно, например, показать на произведениях Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное во-

площение в своем произведении, через кривое зеркало посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смешение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений*.

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, на-

* Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину. — Д.Л.) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 547).

пример, в «Легенде о великом инквизиторе» есть литературные банальности и штампы, они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идеи. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено Н.Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

За музыку только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Перевод Б.Пастернака (Курсив мой. — Д.Л.).

В искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное

впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт, оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Не обязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может

вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многие в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

4

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы»*. Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стил суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусст-

* Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное // V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967. Л., 1967. С. 13.

ва отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспособляться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что

этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала предсказуемость явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX в. произошло отмирание если и не самих канонов, то, во всяком случае, самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином стилистическом ключе для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможности ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

В.М.Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего, благодаря своей целостности и систематичности, рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематичес-

кую связь, существующую между отдельными приемами/ Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, “предсказать” его предполагаемые формы. Такие “предсказания” — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т.е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов»*.

* Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 34—35.

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

1

Не давая определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, — структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произ-

ведений могут быть прочтены не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вращаться друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение — исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть прочитаны и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля*.

Стиль не пассивно воспринимается, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которое в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего со-

* Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля присущ, как известно, и натурализм.

творчества с автором. Стилль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стилия в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с бóльшим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данном разделе мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей ему успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Самые простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, — только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186, восточный трансепт собора в Линкольне, 1190), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее анг-

лийская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств предстает соединение двух стилей в английском так называемом перпендикулярном стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль «*rag excellence*», и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е гг. XIX в. в стиле английской готики*.

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских

* Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey John. The Perpendicular Style. London, 1978.*

свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel)*. Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVIII в. во время гражданской войны в Англии. Наследственный владетель этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский, начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется норманнским, или саксонским). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайет (Wyatt). Появилась разновидность английской готики — the Arundelian style, в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле Arundelian он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции Water's Hall в 1804 г. первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвя-

* *Robinson J.M. Gothic Revival at Arundel. 1780—1870.*

‘ *The Connoisseur. 1978, № 793, March. P. 162—171.*

щены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок Даутон, построенный в 1774–1778 гг. Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал и в других своих постройках*.

* См.: *Peusner N. Studies in Art. Architecture and Design. V.I. From Mannerism to Romanticism*, 1968. P. 110. В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладио. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. н.э.). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого екатерининского классицизма в России.

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 1770-х гг.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представля-

ет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Роджером II в 1131 г. — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский Adam's Style. Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям:

Regency Revival*, Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т.д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX в. по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к ренессансу, и более узкие обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т.д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах**.

3

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидер-

* Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства были в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (*Wainwright Clive. The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival // The Connoisseur. 1978, June. P. 94—105*).

** См. об этом: *Himmelheler Georg. Biedermeier // The Connoisseur. 1979, May. P. 2—11.*

майер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему врагами*. Потребовалось почти полстолетия, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого *art nouveau*, Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности, уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие

* Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (Gotlieb Biedermeier).

единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановки танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М.Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в., эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX в., когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М.Петипа и П.И.Чайковского, «Раймонда» М.Петипа и А.К.Глазунова), привела к влиянию балетной му-

зыка на симфонии (ряд произведений Чайковского и Глазунова*), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А.Бенуа, Л.Бакст, А.Головин, К.Коровин и мн.др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М.Петипа и А.Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и Крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В.Э.Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы, выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в., вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н.А.Некрасова, Л.Н.Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

* А.К.Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по: Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963. С. 319).

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика: на балет, на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое присоединение и соединение различных стиливых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модерн

начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М.Пети-па — его же симфонизация балета конца XIX в., приведшая, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходявших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего искусства, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., Adam's style и др.); продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции ренессанса*.

Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению.

* См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973. С. 165—214.

ЧЕРЕЗ ХАОС К ГАРМОНИИ

Мы редко задумываемся над тем, как совершается переход из одного состояния в другое. Для нас обычно важнее, что было и что стало. Предполагается, что переход происходит каждый раз по своему и каких-либо общих условий перехода, особенно в творческом процессе, нет.

В известной мере это действительно так, но тем не менее в состояниях перехода есть всегда что-то общее, одинаковое. Условия перехода могут быть определены как состояние хаоса — полное или частичное. К хаосу у нас почти всегда резко отрицательное отношение. Между тем в хаосе кроется условие творческого начала, и это условие творчества должно нас интересовать при изучении искусств, — как и то, что сопротивляется этому творческому началу. Последнее (т.е. сопротивление творчеству, затруднение его) выступает в совершенно неожиданных формах.

Внимательное рассмотрение творчества в сфере искусств (и, разумеется, литературы в том числе) не может быть замкнуто в сфере закономерностей. Случайность появления талантов, как и случайность их индивидуальностей, хотя и сглаживаемых господствующими в ту или иную эпоху стилями, направлениями, идеями, уровнем и ха-

рактором культуры, не позволяет предсказывать более или менее точно траекторию продвижения искусств в будущее.

Творчество облегчается тем, что стиль и содержание искусства не являются устойчивыми, могут изменяться, не поддаются точным законам своего существования. При этом некоторая хаотичность и неустойчивость на макроскопическом уровне (в области стилистических формаций (последний термин введен Александром Флакером) и хаос и неустойчивость на микроскопическом уровне (прежде всего в области индивидуального, авторского творчества) различны. Это связано с тем, что, скажем, на макроскопическом уровне индивидуальные стили разрушают стилистические формации, направления. На микроскопическом же уровне эти же стилистические формации и направления разрушают индивидуальные стили. Столкновение микро- и макрозаконов ведет к взаимному разрушению и к возобладанию хаотического начала и тем самым способствует появлению нового. Разрушение стилей эпохи или стилистических формаций происходит под влиянием индивидуальных стилей, авторской воли. Разрушение же, вернее, задержка индивидуального начала происходит под влиянием общих направлений эпохи, стилистических направлений и господствующих идей.

Стилистические макросистемы (направления) стремятся к уничтожению индивидуальных эле-

ментов творчества. Творчество, послушное веяниям эпохи, господствующим направлениям, волей или неволей ведет к снижению индивидуальности в творчестве, что, например, очень ярко видно на примере древнерусской литературы.

Творчество в строгих нормах определенных стилистических систем и направлений сводится в основном к «вкладыванию» неких информации в «коробки» стилистических канонов.

Индивидуальность в творчестве в известной мере связана с неустойчивостью стилистических систем, в которых творчество ведется. Неустойчивость открывает возможности. Индивидуальное творчество так или иначе ведет к разрушению макросистем — стилистических формаций, направлений, объединяющих и в конечном счете обедняющих все виды искусств.

Творчество есть борьба творческих индивидуальностей с обезличивающими их направлениями, стилями, господствующими идеями и т.д. и создание индивидуальных систем, частично превращающихся затем в общие.

Случайность в творчестве, обуславливающая неустойчивость материала творчества, преобладает в индивидуальном творчестве, как уже было сказано, и зависит от целого ряда моментов — социальных, исторических, биологических (например, генетических) и т.д.

Однако неустойчивость, облегчающая художественное творчество, разнообразит выбор и тем

способствует созданию новых систем — сперва индивидуальных или даже выраженных в одном только произведении автора, а затем становящихся направлением и слагающихся с другими индивидуальными стилями в нечто характерное для эпохи.

По определению В.М.Жирмунского, главное в стиле — его единство и целостность художественной системы. Вот эта целостность создает известного рода «жесткость» и неподатливость стиля к изменениям, стесняет свободу творчества. Естественно, что творец (автор) требует свободы творчества и вступает на путь разрушения стилистической системы, как только она приобретает более или менее законченный характер и начинает мешать оригинальному творчеству.

Этим объясняется, почему наиболее выдающиеся творцы обычно работают на стыке стилей. Шекспир принадлежит барокко и классицизму, Пушкин — романтизму и реализму, Гоголь — романтизму и натурализму. Последним двум течениям принадлежит и Достоевский. Растрелли строил в стиле барокко с элементами рококо, Ринальди соединял классицизм и рококо. Примеры могут быть подобраны в музыке, живописи, скульптуре и пр.

Периоды, в которые разрушена система, преобладает случайность и отдельные элементы стилей не соединяются между собой по родству и органическому сходству, даже просто по механической близости в искусстве, близки к хаосу. В

хаосе в той или иной мере отсутствуют закономерности. Поэтому-то они и позволяют создавать новое на «свободном» материале хаоса.

На практике развитие каждого стиля происходит довольно спокойно, стиль консолидируется и формируется, пока не достигает критической точки, мешающей творчеству. Тогда происходит обвал, наступает хаотическое состояние, более или менее выраженное, и начинается формирование нового стиля под влиянием существующей идеологии.

Вглядываясь в череду сменяющих друг друга стилей, мы замечаем одну характерную особенность: простой стиль, постепенно усложняясь, становится декоративно-сложным, а затем, внезапно обрываясь, без всякой постепенности и без переходов сменяется снова простым стилем, но не похожим на предшествующий. Так, романский стиль постепенно переходит в готику, а когда готика достигает пределов сложности («пламенеющая готика»), сменяется, через короткий промежуток хаоса, без переходов, рациональным и простым ренессансным классицизмом. Ренессансный классицизм, снова усложняясь, переходит в барокко, а тот, в свою очередь усложняясь, дает в одних случаях маньеризм, в других — рококо. Затем снова классицизм (палладианский) и резко сменяющий его романтизм. За романтизмом — по-своему «простые» натурализм и реализм.

Такой смены не знает традиционно-устойчивое

народное искусство и не знает XX век, в котором начинают преобладать индивидуальные стили и неустойчивость становится постоянной чертой искусства, ее фоном, на котором облегчено появление любых творческих манер. Элементы хаоса становятся постоянным явлением, стимулирующим всякого рода стилистическую новизну. Срыва в хаос при переходе от усложненного стиля к простому уже нет, в нем нет нужды.

* * *

Итак, творчество всегда связано с некоторой неустойчивостью, то большей, то меньшей, — неустойчивостью, которая является отражением хаотического начала в мире. Этим объясняется некоторая неустойчивость и в исследованиях творчества, постоянные переходы от точных описаний к неустойчивым, ибо характер изучения всегда связан с характером изучаемого предмета.

Нельзя стремиться к большей точности, чем та, которая допускается самой природой изучаемого предмета (Аристотель). Поэтому, скажем, литературоведческие исследования допускают эмоциональные построения и в известной мере параллельны исследуемому предмету (особенно в критических статьях).

Впрочем, не все из этих «общностей», позволяющие восстановить единство, необходимы. Иногда восстановление происходит на почве их различия. Так например, произведения Пикассо

его «античного периода» как раз рассчитаны на восстановление общего стиля при существенном различии Пикассо и античных произведений. Это создает особую интеллектуальную изысканность произведениям Пикассо.

Кинематографическую остроту произведению «Оно» режиссера-постановщика Овчарова придает то обстоятельство, что общность приемов характеристики главных героев — градоначальников — происходит в пределах двух совершенно различных искусств — кинематографии и литературы. «История одного города» Салтыкова-Щедрина переносится в другую эпоху (в наше время) и в другое искусство. Объединение их становится своего рода сатирическим осмыслением истории русской бюрократии, деспотизма России.

В искусстве информация не передается, а творчески расшифровывается, причем код служит стимулом для творческой работы воспринимающего. Восприятие произведения искусства либо активно, либо оно не осуществляется в необходимом виде.

В искусстве нет простой коммуникации, а есть соучастие воспринимающего в творческом процессе автора, творца.

Под влиянием каких сил элементы хаоса начинают объединяться именно в данное новое единство? Что формирует собой характер нового стиля? Силы отталкивания дают только самую примитивную, начальную направленность. Силы настоящие

обычно чисто идейные, иногда даже философские или богословские. Каждая новая эстетическая (или стилистическая) формация организуется в новое произведение под влиянием новой философии, новой идеологии. Философские, идейные влияния появляются раньше их конкретных воплощений в тех или иных произведениях. Так «философия» Ренессанса возникает раньше стиля Ренессанса. Идеи обращения к Античности старше конкретных воплощений в архитектуре. Романтизм также старше в своих идейных декларациях, чем в конкретных произведениях литературы. То же самое можно сказать о готике, барокко и т.д.

Выше, в главе «Искусство и наука» (см. с. 24), высказана мысль, на первый взгляд, полностью противоречащая этим утверждениям. На самом деле это не так. В сущности, есть два типа идей, вернее, два состояния теорий, связанных со стилями. Один тип идей предшествует появлению нового стиля, как бы расчищает ему дорогу, подвергая разрушению предшествующий стиль и его идеологию. Другой тип идей стремится к завершению нового стиля, пытается материализоваться в стиле. Это уже не просто идеи, а строгая система идей, идеология, приводящая к концу концов к окаменению стиля, наступающего перед его концом.

Первый тип идей может быть продемонстрирован на статьях Аддисона в «Зрителе», в которых он стремился показать абсурдность регулярного стиля в садовом искусстве и предлагал вернуться к природе. Второй тип идей может быть показан

на идеях Руссо, материализовавшихся, в частности, в садах романтического стиля с полной определенностью...

Если иметь в виду строгую систему стиля, то она существует только во втором виде, первый же вид не приобретает четкого оформления.

Хаос позволяет приходить в соединение и образовывать новые сочетания элементов культуры. Если к хаосу ведет революция, политическая или культурная, то необходимо заботиться о том, чтобы инерция, ведущая к хаосу, оказалась в конечном счете творческой, а не застывала в примитивных или недостаточно определившихся формах. Примером такого отрицательного результата хаоса может служить «социалистический реализм». В нем мы имеем в результате ложного преодоления хаоса видимость порядка. Видимость эта создается отсутствием стилистических принципов, замененных лозунговыми призывами. В результате мы имеем застывшие элементы реализма XIX в., скрепленные маловразумительным идеологическим «клеем», в значительной мере инородным основному реалистическому материалу. Когда же хаосу предоставляется подлинная свобода, то хаос под влиянием присущего человеческому творчеству стремления к единству постепенно объединяется в новую стилистическую систему — содержательно формальную или, вернее, формально содержательную. Примером тому может служить переход от романтизма к реализму через объединение элемен-

тов романтизма и натурализма в реализм (Гоголь, Достоевский) или барокко и классицизма в индивидуальный стиль (Шекспир).

Каким образом происходит в хаосе новое объединение (напомню, что в данном случае речь у меня идет главным образом о стилях в искусстве)? В основном новое объединение, формирующееся в хаосе, получает энергию за счет отталкивания от предшествующих стилистических направлений (или стилистически формаций). Энергия в отталкивании, но что определяет характер нового направления или новой формации?

ОБОСОБЛЕНИЕ ТВОРЕНИЯ ОТ ТВОРЦА

В свое время мною был отмечен рост личностного начала в творчестве: увеличение индивидуальных особенностей стиля, автобиографического начала, индивидуальных моментов в воззрениях автора, появление авторского чувства собственности и т.д. (это отмечается мною в ряде глав книги «Развитие древнерусской литературы», особенно начиная с XVI века). Но наряду с ростом личностного начала в литературе особенно на переходе к новому времени действует и другое начало: все увеличивающийся разрыв автора и его творения.

Если в древней русской литературе характерны такие явления, как отсутствие автора у произведения, «коллективность» творчества, с одной стороны, то с другой стороны типично и говорение или писание от своего имени: слова, проповеди, безличностное ведение летописей и составление безавторских хронографов и хроник, свободное компилирование чужих произведений, не воспринимающихся как чужие. Авторство не ценится, именно поэтому и возможно существование двух этих начал в древнерусской литературе: проповедничество как учительство общей для всего христианства правды — от своего имени, как от имени «христианина вообще», и отсутствие личностного начала.

В литературе нового времени (примерно с XVII века) автор стремится создать самостоятельно существующее произведение, — как бы чужое. С этим связано появление в XVII в. пародий, произведений от вымышленного лица, театра, авантюрных повестей, в которых нет места участию автора.

Во всех произведениях нового времени автор стремится отделиться от своего произведения. Либо это найденные чьи-то чужие записки, роман в письмах, где ярко выражены личности авторов писем. Любопытный способ отделения автора от его творения создан Н.Лесковым. Он дает нравственную оценку рассказываемому, с которой явно не может согласиться читатель. Эта «ложная» оценка или разгадка отделяет не только творца от творения, но и читателя от того и другого, заставляя читателя быть полностью самостоятельным в отношении и к творцу, и к его творению.

В этом отношении Н.С.Лесков был выдающимся реформатором повествовательных приемов реализма, приближая его к состоянию творческой хаотичности.

* * *

Выше мы затронули лишь незначительную часть тех вопросов, которые относятся к проблеме хаоса, как переходному периоду от одного состояния к другому. Но хаос как один из важнейших периодов перехода от одной системы к другой касается не только литературы и не только искусства и культуры и целом, но и многих других переходных явлений от одной системы к другой, требующих своего детального исследования.

ДВА ТИПА ГРАНИЦ МЕЖДУ КУЛЬТУРАМИ

Понятие границы в культуре несет в себе нечто таинственное. Что это — полоса общения или, напротив, стена разобщенности?

Очевидно — и то, и другое. Как область наиболее интенсивного общения культур, она знаменует собой наиболее творческую сферу, где культуры не только обмениваются опытом, но и ведут диалог, по большей части обогащающий друг друга, но иногда и стремящийся к сохранению собственной обособленности.

Как область ожесточенного неприятия «другого», граница может в редких случаях служить оформлению собственной самобытности, собственной оригинальности, но под опасностью существенных потерь в «живой силе» культуры. Противопоставляя себя «другому», культура по большей части упрощает сама себя, выдвигает вперед знамена с символами и знаками своей индивидуальности, капсулируется в мифах о «национальном характере», «национальных идеях», «национальной предназначенности» и т.д. Потери велики, ибо все это бывает связано, особенно на закате культур, с повышенными самооценками, с развитием агрессивности в отношении «других» и в конечном счете внутри себя и против себя.

На границах культур воспитывается их самосознание. Если граница сохраняется как зона общения — она обычно и зона творчества, зона формирования культур. Если граница — зона разобщения, она консервирует культуру, омертвляет ее, придает ей жесткие и упрощенные формы. Упрощенные потому, что такие формы культуры позволяют ей легче обороняться. Жесткие потому, что в культуре растет стремление к сохранению за счет стремления к развитию. В начале развития культуры ее границы — по большей части границы общения и обмена опытом. К концу границы культуры становятся границами охраны себя от соседних культур. Но бывают и смешанные формы пограничных отношений. Отношения Руси и Византии в X—XIV веках не были равноправны и разнозначимы для каждой из сторон. Русь жадно воспринимала непосредственно и через посредничество южного славянства культурные явления Византии и южного славянства, трансплантируя христианскую культуру из Болгарии, даже частично не меняя ее языковых форм. Это было не влияние, а трансплантация.

Совсем иным стало русское пограничье после татаро-монгольского завоевания и Флорентийской унии. Русь отгородилась и от востока, и от Запада. Идеологическая стена выросла между христианской церковью России и католической церковью Запада. Общение прекратилось на высших уровнях культуры. С Востока эта замкну-

тость определилась также на уровне искусства, литературы, идеологии и была размыта только на уровне элементарной государственности, торговли и низших понятий в языке (известные всем заимствования «кнут», «караул», «ярлык» и т.д.).

Попытки прорвать русскую замкнутость начались с центра — из Москвы, куда были приглашены итальянские архитекторы. Иван Грозный пытался перенести русское пограничье с Западом на Белое море и одно время думал даже перенести столицу в Вологду — ближе к Архангельску. Русским пограничьем с Востоком стала при Грозном Волга. «Великая русская река» Волга — в сущности пограничная река наподобие тех, которыми были русские реки по Великому пути из Варяг в Греки в домонгольский период. Эта река, ставшая почти что символом России, проходит через земли более десятка различных народов, исповедующих основные религии человечества — христианство, магометанство, буддизм и местные языческие.

До XVII века общение с другими религиями не требовало враждебности к старому, если не считать только борьбы с язычеством, протекавшей в целом более мирно, чем процессы христианизации на Западе. В XVII веке появились признаки, еще до Петра, принятия западноевропейской культуры с отрицательным отношением к своей собственной, традиционной. Петр придал русскому пограничью чрезвычайно большое значение, перенес столицу государства на самый край своей державы, не до-

ждавшись даже полного установления мира на этой границе. Он строил столицу-крепость, но основное значение придал пристаням этой столицы, протянувшимся по протокам устья Невы более чем на сто верст. Таких длинных и вскоре ставших весьма благоустроенными пристаней не знала ни одна столица Европы.

Причалы Петербурга, однако, знаменовали собой не только приятие «другой» культуры, но и отрицательное отношение к своей, традиционной. Важно, впрочем, что это привело не к полной гибели традиционной древненоародной культуры, а только к раздвоению русской культуры на два русла. Одно русло повело культуру по самой границе с Западной Европой, а другое враждебно отделилось от Запада — это сохранившаяся до двадцатого века культура старообрядчества и крестьянства, в которой продолжалась жизнь культуры народной и старообрядческой. Соединение двух культур началось в XX веке, пока вся русская культура в двух ее руслах не оказалась в запрете и граница, разделяющая культуру, железным занавесом не охватила всю страну — железным, сковывающим всякое движение вперед и ведущим к отмиранию культуры в целом.

К счастью, процесс отмирания культуры оказался отчасти приостановлен во второй половине XX века. Следует думать, что движение культуры, без которого невозможно существование страны как нравственно оправданного в своем существовании

организма, будет продолжаться. Роль в этом развитии культуры добролюбивого отношения к «другому» будет несомненно первенствующей.

В заключение этого раздела мне бы хотелось остановиться на одном теоретически важном примере «пограничья».

Характерная черта итальянского искусства на русской почве — это сразу же проявляющееся в италияно-русском искусстве тяготение к грандиозному, масштабному и величественному. Скульптор Растрелли, отец будущего петербургского архитектора, создает величественную конную статую Петра, которую не решались поставить в Петербурге до императора Павла — настолько идеализированную, что она представлялась как бы укором его преемникам, — уверенного в себе триумфатора. Сын скульптора Растрелли — архитектор, — приближает стиль рококо, в котором он работает, к величественности барокко (Зимний дворец и Екатерининский дворец в Царском селе). Декоратор Гонзаго создает не только декорации, но начинает заниматься парковым искусством, проектируя не только отдельные парковые виды, но творя целую сюиту разнообразно сменяющих друг друга пышных романтических строений вдоль реки Славянки в дворцовом пригороде Петербурга — Павловске. Граф Ротари не останавливается на отдельных портретах, но создает десятки женских головок одного размера (расчет на одновременность показа), каждая из которых не похожа на другую, но

все вместе составляют как бы своеобразный гимн женской красоте.

Стремление к ансамблевости составляет характерную черту итальянских художников (архитекторов, живописцев, создателей парков и т.д.), работавших в России (площади Дворцовая в Петербурге, Сената и Синода там же и т.д.).

Русский ампир, отразивший восторг современников победами русского оружия конца XVIII — начала XIX века, но создававшийся по преимуществу иностранцами, не только был вызван желанием представлять себе Петербург Третьим Римом, но обилием пространства для постановки больших строительных работ. Из тесноты тысячелетних строительных традиций Италии, отнимавших место и творческую инициативу, итальянские архитекторы вырвались на русские пространства, где можно было расширять свои замыслы. Намерения (замыслы) совпадали с возможностями...

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В начале XX века значительное влияние на русскую эстетическую мысль оказала феноменология Эдмунда Гуссерля. Часть из его работ была переведена на русский и стала широко популярна*. Феноменологическая методика философского исследования мира требовала, с одной стороны, чистой абстракции, с другой — полного отделения любого явления от его естественного окружения. Мир был подвергнут последовательному логизированию. Косвенно (поскольку идеи Э. Гуссерля «носились в воздухе») феноменологический подход оказал влияние на русских формалистов. Последние в своем стремлении отделиться от традиционного академического литературоведения, в котором существенное место занимал культурно-исторический подход акад. А.Н. Пыпина, обратились именно к феноменологическому исследованию, как отсекавшему литературное произведение от исторической действительности, литературных традиций и всего идейно-тематического окружения. Следует, впрочем, оговориться,

*¹ Особенное значение имела книга: Гуссерль Э. Логические исследования. Часть I. Прологомены к чистой логике. Под ред. и с предисловием С.Л. Франка. СПб., 1909.

что русский формализм никогда не переходил в чистое «беспредпосылочное» феноменологическое манипулирование. Ближе к Э.Гуссерлю стоял западный структурализм. Последователь Э.Гуссерля — Роман Ингарден. У последнего анализ литературного произведения только в его внутренней структуре стал основополагающим методологическим требованием.

Стоит процитировать наиболее последовательного выразителя антиисторических позиций русской гуссерлианской эстетической мысли 20-х годов нашего века, — Густава Шпета. Г.Шпет пишет: «Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли»*. Эти «фасоны» существуют сами по себе. Это, так сказать, чистая гуссерлианская геометрия. И Г.Шпет возражает против всяких попыток увидеть за произведением что-то большее, чем эту чистую геометрию.

«Объективная структура слова, — пишет Г.Шпет, — как атмосферой земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при

* Шпет Густав. Эстетические фрагменты. III. Пг., 1923. С. 40.

рассмотрении движения научной мысли (об этом Г.Шпет говорит выше.— *Д.Л.*), до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики “литературы” шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утензилий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его “души”, широкой, глубокой и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более “терминированном” языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом “исторического” или “психологического метода”, — что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро»*.

Далее Г.Шпет называет такой, им самим определенный и изображенный, подход к литературе «обывательщиной в науке», сравнивает этот подход с работой тряпичника, который, «вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения»**.

* Там же. С. 74–75.

** Там же. С. 76.

Ошибка Г.Шпета в критике исторического подхода к литературным произведениям состоит в следующем.

Во-первых, неверно вырывать памятник литературы из истории, и истории литературы в частности, предполагая, что историческая интерпретация памятника заключается только в том, что он внешне «окутывается» некоей исторической, биографической и прочей «атмосферой». Памятник сам по себе, в своем существе является фактом истории, истории культуры, истории литературы и биографии автора. Произведение писателя, особенно писателя крупного и особенно писателя, принадлежащего к периоду, когда личностное начало в искусстве полностью вступило в свои права, — это факт, являющийся историческим и биографическим *ab initio*. Во всякой биографии в той или иной мере присутствует эпоха.

Во-вторых, обращение к биографии и к истории в широком смысле этого слова необходимо не только для *объяснения* (как предполагает Г.Шпет) памятника, но в первую очередь для его *понимания*, — понимания эстетического в том числе. Если мы не будем знать, когда произведение составлено, не будем вносить известной доли историчности в его восприятие, — оно пропадет для своего читателя художественно. Эсхил как драматург XX века был бы не только непонятен, но и

эстетически неудовлетворителен. То же можно сказать обо всех авторах древности. Исторический подход не только объясняет нечто для нас данное, а в первую очередь расширяет наше понимание произведения.

В-третьих, историческое и биографическое понимание и объяснение памятника далеко не обязательно является исследованием содержимого «утензелей», т.е. снижением высокого и сведением его к мизерному. Историческое и биографическое (биографическое — как часть исторического) не снижает творчества, но по большей части его возвышает, приобщая произведение к эпохе и жизни, которые всегда больше, чем сам по себе памятник. Знание эпохи и жизни творца позволяет нам понять многое, что в противном случае прошло бы мимо нашего понимания. Больше того, знание эпохи позволяет нам поднять памятник над этой эпохой. Так же точно знание жизни автора поднимает его над ним самим.

Ошибки Г.Шпета, к сожалению, имели и имеют свои основания в некоторых работах литературоведов. Я не говорю уже о работах, потакающих дурным вкусам читателей к «утензилям» и «подкроватным» поискам всякого рода, — бывают и теоретические высказывания, которые косвенно «подтверждают» обвинения Г.Шпета.

А.А.Баженова, автор статьи «Принцип исто-

ризма в эстетическом исследовании», пишет: «Мы воспринимаем эстетическую культуру прошлого, разумеется, исходя из современных представлений»*. Это и правильно, и глубоко неправильно — одновременно. Так, например, современные эстетические представления требуют реалистического искусства. Но реализм в искусстве не может быть руководством при восприятии средневековой эстетической культуры, различных национальных форм дореалистического искусства Востока, Африки и пр. Современное эстетическое сознание, так как оно выражается не в собственном современном нам творчестве писателей, а в понимании «чужого» искусства, гибко и восприимчиво, ибо оно руководствуется в большей мере, чем все прошлые эстетические культуры, историческим отношением, историческим принципом, чувством истории, а главное — наукой, проникнутой историзмом. И в этом как раз одно из проявлений реализма. Историзм эстетического восприятия — обратная сторона реализма в творчестве.

Всякое произведение литературы воспринимается современным читателем в исторической перспективе.

В какие-то периоды древней русской литературы (в XI—XVI вв.) этого исторического подхода к произведениям литературы не существовало, и

* Баженова А.А. Принцип историзма в эстетическом исследовании // Эстетика, искусство, человек. Сб. статей. М., 1977. С. 177.

это существенным образом отразилось как на поэтике самих памятников, так и на замедленности развития русской литературы средневековья. Древнерусский памятник либо описывал исторические события, рассказывал о них, либо был посвящен темам, казавшимся «вечными» или, напротив, злободневными. Однако произведение литературы само по себе никогда не было в XI–XVI веках памятником истории, прошлого, не воспринималось с «поправками» на прошлое. Произведение литературы всегда было «современным». В противном случае к нему пропадал интерес, и оно переставало переписываться и читаться. Именно этим объясняется, может быть, то, что и «Слово о полку Игореве» перестало само по себе в определенный промежуток времени интересовать читателей и стало «растворяться» по частям, вкрапливаясь отдельными формулами, а не по содержанию, в другие литературные произведения.

Только в XVII веке произведения прошлого стали восприниматься именно как произведения прошлого. Постепенно наступала эра особого отношения к античным авторам (в литературе барокко) или авторам, которые не только по своему положению (монархов, святых, иерархов церкви), но и по своему искусству могли ставиться в образец современникам. Затем историчность в восприятии литературы растет в XVIII веке и достигает почти полной отчетливости в романтизме. Исто-

ризм становится органической частью реализма — одной из его ипостасей.

Восприятие произведения в исторической перспективе ни в коем случае не сводится к тому, что какие-то «временные», связанные со своей эпохой и со своим автором элементы произведения сохраняют свою эстетическую (и в известной мере идейную) действительность, не утрачиваются художественно. Историзм в понимании произведения искусства прошлого обогащает это понимание. Ценность произведения литературы возрастает от того, что оно выступает в сознании читателя как явление своей эпохи. Произведения античной литературы эстетически и идейно действительны для нас не только сами по себе, но и потому, что они в известной мере, будучи объясненными историками литературы и культуры античности, являются «окнами» в античность, «окнами» в античную эстетическую культуру. И с этой точки зрения они могут оказаться даже более действительными для нас, чем для их современников. Здесь дело вовсе не в «патине времени», не в обаянии времени, — хотя и эту сторону не следует сбрасывать со счетов, — а в познании эстетической культуры прошлого через произведение искусства. И с этой точки зрения художественная ценность произведения искусства может возрастать с течением времени. Литература начинает требовать литературоведения, и особенно истории литературы.

Существует точка зрения, согласно которой

произведение искусства обладает двойкой эстетической ценностью — ценностью своих, заложенных в нем «вечных» элементов, и ценностью, понятной только для современников этого произведения. Тем самым эстетическая ценность как бы дробится, расчленяется на две части. Однако всякое произведение искусства изначально целостно в своей эстетической сущности. Разделение в нем на «вечное» и «временное» способно убить эту целостность и убить в первую очередь ту часть произведения искусства, которая относится сторонниками такого разделения к его «вечной» части. Ведь в такого рода точке зрения, естественно, предполагается, что ценность искусства должна со временем падать, снижаться, ибо доля «временного» должна с годами увеличиваться, а доля условно относимого к «вечному» уменьшаться (понятие «вечного», разумеется, условно; «вечное» тоже временно, только временность его длится дольше).

На самом деле, всякое произведение искусства постоянно самообновляется, и это самообновление осуществляется с помощью исторического подхода читателей, которым во многом должны помогать историки искусства. В первую очередь такой исторической самообновляемости подвергается наиболее «значащее» из искусств — литература.

В процессе «самовозобновления» произведения искусства (и литературы в первую очередь) оно не только восстанавливает свои ценности, но

в известной мере и «изменяет» их, так как новое историческое окружение способствует его новому пониманию.

Значит ли это, что каждое новое историческое восприятие искусства только что-то привносит от себя, что читатели, зрители и слушатели произведения «исторически субъективны»? Если бы это было так, то перед нами было бы явно отрицательное явление. Перед нами была бы налицо не только субъективность оценок, но в известной мере и импрессионистически неустойчивая сущность самих произведений искусства. На самом же деле, произведение «играет» своими внутренне присутствующими ему, потенциально заложенными в нем свойствами. Каждая из эпох раскрывает в произведении те ценности, которые были ему потенциально и вместе с тем объективно свойственны. Каждое истинное произведение искусства потенциально многолико, способно играть различными гранями в различном освещении эпох.

«Гамлет» Шекспира (этот пример, может быть, особенно понятен) в каждую из эпох воспринимается по-новому. Однако разве каждое из этих новых восприятий является вопреки тому единственному, которое было сознательно и намеренно вложено в него Шекспиром? Тогда какое же количество различных и несомненно заслуживающих внимание интерпретаций «Гамлета» — актерами, режиссерами, театральными критиками, литературоведами и культуроведами — должно быть отброшено как

несостоятельные! На самом деле, очень значительная часть интерпретаций раскрывает потенции самого произведения и лишь некоторая оказывается явно ложной, отражая тенденции и заблуждения самого интерпретатора, навязывая произведению то, что по существу противоречит его сущности. Но и с «явной ложью» не все обстоит так просто. Критик-фальсификатор обнаруживает себя в своих фальсификациях, выдает свою эпоху, господствующие ее тенденции, и с этой точки зрения, если фальсификация не совсем бездарна, она может даже представлять интерес.

Самый простой пример: знаменитый подделыватель произведений, созданных на рубеже XVIII и XIX веков, Сулукадзев, которого долгое время воспринимали только как грубого мошенника*, оказался в настоящее время представителем своего времени, эстетических течений представляемой им эпохи. То же можно сказать о Макферсоне, о «подделках» Мериме и т.д. Мы привели примеры явных литературных фальсификаций, но ведь есть и фальсификации содержания произведений и даже творчества писателей, которые никак не могут быть приняты наукой. За примерами и тут ходить недалеко. Кто согласится с интерпретацией творчества Пушкина, предложенной Писаревым? И вместе с тем, кто отвергнет ее истори-

* Сперанский М.Н. Русские подделки рукописей в начале XX века (Бардин и Сулукадзев) // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. V. С. 44–101.

ческую ценность? Ведь без нее нет Писарева, она типична для Писарева, для его времени, для культурной жизни России 60-х годов.

Означает ли это, что мы обязаны неразборчиво принимать все, предлагаемое нам эпохой? Отнюдь нет! Это означает только, что мы должны стремиться проверить с помощью исторической критики, через историческую интерпретацию любое восприятие произведений прошлого. Не возрастут ли тем самым безмерно обязанности исторической науки? Думаю, что нет: нет смысла работать над бездарным материалом, над бездарными произведениями и над бездарными интерпретациями.

Заметим прежде всего, что наибольшее количество различных ценных интерпретаций произведения искусства (в первую очередь литературного) сопутствует произведениям гениальным, талантливым, выдающимся. Именно они, эти выдающиеся произведения, отличаются наибольшими заложенными в них потенциями. Произведения слабые слабее отражают время, эпоху, эстетические представления своего времени. То же самое следует сказать и об их интерпретациях. Характерны для времени гениальные и талантливые интерпретации. Бездарные или посредственные произведения и интерпретации произведений менее всего показательны для эпохи.

Это мое утверждение прямо противоположно тому, которое господствовало в русском литературоведении начиная с 60-х годов XIX и в первой

четверти XX века. А.Н.Веселовский обратился в своей докторской диссертации «Вилла Альберти» к «Гексамерону» — произведению «среднему» — в убеждении, что именно в *среднем* произведении ярче всего воплощается эпоха. Такого рода подход считался своего рода «демократизмом» в науке. Акад. В.Н.Перетц избирал темами своих работ и рекомендовал своим ученикам заниматься произведениями «средней» литературы: пьесами школьного театра, хождениями, произведениями неяркими и обычными*.

Произведение литературы — постоянно меняющаяся ценность. Ценность произведения для времени своего создания раскрывается историческим подходом, для каждой новой эпохи — критиками, актерами, режиссерами, а также авторами переделок и переложений. Многосторонность заложенных в произведении потенций — его сила.

Динамичность произведения имеет много сторон. Первая состоит в том, что произведение — результат определенного процесса. Динамичен уже самый замысел автора, который меняется и уточняется в творческом процессе. Замысел не предшествует тексту, а параллелен созданию текста. Произведение не есть нечто неподвижное. Это часть движения — заключительная или близкая к заключению. Это не остановившийся результат, а по большей части оборванный творческий вариант

* Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы, культуры. Пг., 1922. С. 20–21.

(вспомним «Онегина», «Братьев Карамазовых», «Войну и мир» и почти любое из крупных произведений литературы). Вторая сторона динамичности состоит в том, что с изменением исторической действительности меняется понимание произведения. Восприятие культурных явлений прошлого — результат прежде всего динамической встречи и взаимодействия культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает свою жизнь.

С ростом культуры восприятия читатель интересуется не только процессом создания произведения, личностью его автора, но и историей интерпретации произведения в различные эпохи. Произведение все интенсивнее и интенсивнее начинает изучаться и пониматься в его динамике.

Именно этим объясняется чрезвычайный рост интереса к личности авторов и в связи с этим находится рост биографической литературы особенно в последние годы. Именно этим обуславливается рост интереса к литературоведческой и критической литературе и даже просто к комментариям, к тексту черновиков и вариантов.

Существенное значение имеет творимое «совместно» с литературой и литературоведением расширение нашего эстетического опыта. Эстетический опыт, гибкость эстетического сознания — это не «эстетизм». Напротив, эстетизм в значительной мере результат недостаточности эстетической культуры, ибо эстетизм воспринимает эс-

тетику памятника узко и односторонне, в его неподвижной данности. Гибкое и «тренированное» эстетическое сознание связывает памятники культуры прошлого с эстетическими воззрениями, с философией и исторической действительностью их эпохи. Высокая историческая эстетическая методика исследования есть тот инструмент («микроскоп» и «телескоп» одновременно), который ведет нас к пониманию национального характера других народов, культур пошлого, т.е. расширяет наше познание и «пространственно», и во времени. Это тот твердый алмазный наконечник, следуя за которым, мы проникаем в самую суть культуры, создавшей изучаемое произведение.

Литература, а вслед за ней и литературоведение обладают такой колоссальной общественной значимостью, что они способствуют развитию человеческой социальности в широком смысле этого слова. При этом ни одно из направлений в литературе не делало это с такой остротой, как реализм, и ни одно из направлений в литературоведении, — как последовательный историзм. Причем сила реализма и историзма состоит еще и в том, что они помогают нам понять нереалистические направления и последовательный антиисторизм дореалистических культур. Тот разрыв, который так или иначе существует между реалистическим искусством и нереалистическим, не просто игнорируется (поэтому здесь и не может быть речи об «эстетической всеядности»), а объясняется и понимается.

Одно из замечательнейших свойств человеческого сознания — проникать в чужое сознание, а замечательное свойство современной исторической (в широком смысле) науки — в культуры прошлого или так или иначе «чужие». Не будучи миром, человек с помощью науки и искусства познает этот мир во всем его многообразии. Для того чтобы познавать, не нужно самому становиться этим познаваемым, но нужна известная степень исторической гибкости нашего сознания и нашего научного подхода.

Произведение литературы позволяет познать не только те явления, на которые направлено внимание автора этого произведения, но, следуя за ним, открывает нам и самого автора, а за автором — его эпоху, ибо он — ее часть, а если литературовед последует и дальше за произведением, то и всех тех эпох, которые так или иначе интерпретировали это произведение.

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации современников и отдаленных потомков. Формы этой динамичности разнообразны и не могут быть исчерпаны в простом перечислении.

Всякое произведение — это некий многосторонний процесс. Это не неподвижное, неизменяющееся явление. Вот почему попытки, восходящие к феноменологии Э.Гуссерля, воспринимать и

изучать произведение искусства «в самом себе», изымая его из окружающей действительности и изолируя его, не только до крайности обедняют произведение искусства, но и создают некую фикцию. Ибо произведение не только процесс (вернее даже — процессы, внешне прикрепленные к неустойчивому и меняющемуся тексту), но и некое окружающее его поле силовых линий.

Наши представления об атомах как о некоторых чрезвычайно малых твердых частицах коренным образом изменились и усложнились, наши представления о произведении литературы меняются и при этом в том же направлении его «динамизации». Динамизация же есть в своем высшем проявлении — историзация, и она сопутствует движению реализма*.

Говоря об историческом понимании творчества того или иного писателя, нельзя не сказать хотя бы несколько слов о так называемом «вульгарном социологизме». Течение это справедливо забыто в современном советском литературоведении, но само по себе социологическое направление в изучении литературы не должно отвергаться вместе с вульгарностью, которая была присуща как некоторая крайность первым социологическим изучением литературы.

В чем выражалась вульгарность этого течения? Прежде всего в стремлении все особенности

* См. об этом в моей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 158–174).

творчества писателя, как идеологического порядка, так и формального, подвести под ту или иную рубрику социально-классового деления общества, втиснуть все многообразие истории литературы в известные социологические схемы. Это было ошибочно по двум встречным причинам: во-первых, творчество писателя по большей части гораздо шире, чем та или иная социально-классовая ячейка общества; во-вторых, само общество может быть шире литературы. Стремясь «упаковать» литературу в социологические схемы, литературовед неизбежно приходил к обеднению и литературы, и общества, а, кроме того, связывал себя по рукам и ногам этой навязываемой им себе «обязанностью». Литературовед лишал себя свободы исследования заранее приготовленными схемами. Вульгарный социологизм был плох тем, что он не столько объяснял творчество писателей, сколько их «разоблачал» и в результате их обесценивал. Однако подлинный социологический подход может обогащать наше восприятие литературы, может помочь увидеть в писателе то, что не замечалось ранее. В ряде случаев конкретный (но никак не вульгарный) социологизм давал удачные объяснения творчества писателя.

Приведу следующий пример. И.П.Еремину принадлежит честь открытия Иосифа Волоцкого как писателя. Собственно, Иосиф Волоцкий со всеми его произведениями был хорошо известен и до исследования Еремина, но исследование И.П.Ереми-

на позволило понять Иосифа Волоцкого как своеобразного художника, объяснило особенности его стиля, которые не замечались раньше, благодаря исключительной конкретности и одновременно широте своего объяснения.

Постараюсь показать это на нескольких выдержках из работы И.П.Еремина «Иосиф Волоцкий как писатель». Еремин писал: «Как писатель Иосиф Волоцкий неотделим от церковно-общественного деятеля, от игумена основанного им Волоколамского монастыря. Писательство для него всегда было прежде всего “делом” наряду с другими делами административными и церковно-общественными. Писал он, видимо, быстро, не затрудняя себя чисто литературными заботами, не боясь повторений одного и того же, щедро черпая материал из ранее написанных им произведений, обычно сразу же приступая к теме. Стройность и четкость построения некоторых его произведений — результат не столько упорного писательского труда, сколько “делового” подхода к поставленной литературной задаче, своеобразное проявление самого склада его ума, уравновешенного и трезво-рационалистического»*.

Еще одна выдержка: «В поучениях братии Волоколамского монастыря и другим монашествующим лицам он — авторитетный игумен, сообщающий правила-рецепты поведения. Речь его проста,

* Еремин И.П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966. С.185.

лишена какой-либо риторики; предписания четки и лаконичны. Некоторые из его наставлений этого рода носят подчеркнуто директивный характер и производят впечатление почти приказа (свое послание братии “о хмельных напитках” он так именно и назвал — “приказом” — и даже, как следует из завершающей текст записи, скрепил его своей игуменской печатью)»*.

Уже из этих двух цитат можно себе представить, насколько удачен был тот «социологический ключ», который удалось И.П.Еремину найти не столько к идеологической стороне творчества Иосифа, сколько к его стилю — стилю игумена-хозяина своего монастыря.

Однако следует заметить, что ключ оказался таким простым потому, что само творчество Иосифа Волоцкого было в известной мере так же просто. Иосиф Волоцкий — второстепенный и даже третьестепенный писатель XVI века. Значительно сложнее обстоит дело с творчеством его поздних или, наоборот, ранних современников. Труднее или невозможно найти единый ключ к сочинениям Ивана Пересветова или Ивана Грозного. Сведение всего объяснения их творчества к занимаемому ими социальному положению было бы полной вульгаризацией.

Было бы, например, неправильно рассматривать все творчество крупнейшего стихотворца

** Там же. С. 189.

XVII века Симеона Полоцкого только в свете занимаемой им должности придворного поэта и воспитателя царских детей, хотя это занимаемое им положение и объясняет многое в его поэзии.

И.И.Еремин воспользовался для характеристики Симеона Полоцкого весомой аналогией: многосторонним сравнением сборников стихотворений Симеона с кунсткамерой.

Вот как начинает И.П.Еремин свою характеристику поэтического стиля Симеона Полоцкого: «Оба сборника стихотворений Симеона Полоцкого — “Вертоград многоцветный” и “Рифмологион”, если расположить их с точки зрения их поэтического содержания, производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке (“художественно и по благочинию”) самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние (“вещь”, “вещи” — так нередко и сам Симеон называл свои стихотворения; см. его предисловия к “Вертограду” и “Рифмологиону”); именно они лежат на самой поверхности его обширного поэтического наследия и прежде всего обращают на себя внимание. Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик, и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога...

Между тем именно тут (в “Вертограде” и “Рифмологионе”. — Д.Л.) выставлено для обозрения все основное, что успел Симеон, библиофил и начет-

чик, любитель разных “раритетов” и “курьезов”, собрать в течение своей жизни у себя в памяти: целая коллекция драгоценных камней — “сапфир камень”, который имели обычай носить египетские жрецы, “амефист камень”, не тонущий в воде “камень фирреос” и пр.; не менее драгоценная по подбору экземпляров коллекция редких животных и птиц: “слон”, “птица финикс”, “птица неясуть”, “лев”, “райская птица” с ярким разноцветным оперением, плачущий “крокодил”, “пифик”, ласкою убивающий своих детенышей, “хамелеон”, “птица струфион”, имеющая крылья, но не могущая летать, “заяц морской”, “василиск”, свистанием своим убивающий птиц, “скорпий”, рождающий одиннадцать чад, из числа которых он только одного оставляет себе, а остальных съедает и пр... Так называемые “книжицы” Симеона Полоцкого свидетельствуют, что этот его стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину... в помощь к слову Симеон привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы...»*.

И.П.Еремин сравнивает «книжицы» Симеона не просто с музеем, а с музеем определенным — «кунсткамерой». Правомерно ли это сравнение? Ведь Кунсткамера возникла значительно позднее —

* Там же, с. 211–213. — Цитирую с сокращениями и пропусками; в частности, опускаю ссылки на листы рукописей.

при Петре. Но дело, конечно, не в том, что Симеон испытал на себе «влияние» Кунсткамеры; он просто руководствовался теми же эстетическими представлениями, которые легли затем в основу экспозиций Кунсткамеры. Он собирал по преимуществу редкости, и некоторые из них (коллекция уродов и различных удивительностей) были исключительно близки к принципам, по которым собирали раритеты Кунсткамеры.

Музей в Москве появился раньше Кунсткамеры — это была Оружейная палата. Она уже была при Симеоне (возникла в XVI в. — одновременно с первыми музеями Западной Европы), но дело в том, что Симеон был учителем царских детей и свои стихотворения и «книжицы» создавал по педагогическим правилам барокко: с обязательной для педагогики того времени наглядностью.

Тем самым сравнение стихотворного хозяйства Симеона с Кунсткамерой, сделанное И.П.Ереминым в работе «Поэтический стиль Симеона Полоцкого», полностью оправдывает себя.

Исторический принцип в подходе к литературному произведению имеет огромное значение в доказательствах литературоведческих объяснений.

Гуссерлианский принцип «отсутствия предпосылок», шпетовское стремление рассматривать произведение искусства вне истории и вне биографических данных — далеко не новы. Напомню, что средневековая западноевропейская мысль давно выработала свой подход к литературному про-

изведению как к некоей «вечной данности». И Священное писание, и произведения Вергилия в одинаковой мере служили объектом обнаружения в них четырех смыслов — буквального, аллегорического, морального и аналогического. У некоторых средневековых богословов внеисторическое истолкование произведений доходило до семи. Ясно, что эти «смыслы» не столько извлекались из произведений, сколько вкладывались в них. Основания, по которым в средние века извлекались из произведения его различные «смыслы», не были следствием «простоты» и примитивности средневекового богословия. Они имеют свой исторический смысл. Вычитывание вечных смыслов в произведении касалось только произведений «боговдохновенных». Предполагалось, что не автор творит свое произведение, а оно внушается ему свыше*. Поэтому четыре или больше смысла могли обнаруживаться далеко не во всяком произведении.

Современные истолкования часто гораздо менее «обоснованы» и произвольны, не исключая и тех, которые предлагаются нам Г.Шпетом.

Внеисторическое истолкование всегда крайне субъективно, так как изъятие из контекста эпохи делает произведение крайне неустойчивым. Только историческое отношение к произведению стабилизирует понимание произведения и делает ис-

* Эта точка зрения наличествует уже у Платона (см. его диалог «Ион»).

толкование его доказательным.

Для того чтобы доказать правильность того или иного понимания произведения, надо найти не менее двух точек, через которые прошло создание произведения. Произведение есть факт создания, факт движения. Направление же движения не может быть определено в пространстве, если известна только одна точка, через которую оно прошло. Минимум две точки определяют направление движения, если оно предполагается прямолинейным. Однако если движение, в результате которого произведение было создано, более или менее сложной формы, — нужно найти как можно более точек, через которые оно прошло и проходит.

Точки эти находятся на траектории создания текста произведения и на траектории личного творческого процесса автора, а также на траектории всей истории литературы. Траектории эти в какой-то мере, в какой-то своей части или частях должны совпадать. Они не могут противоречить друг другу.

Создание произведения есть факт биографии его автора, биография же автора — факт истории, и истории литературы в частности.

Если все три траектории при достаточной многочисленности фактов совпадают, значит они доказаны.

При этом подчеркнем: история не «подводится» под заранее построенную определенную гипотезу — исторические факты, факты «движения

произведения» в собственном тексте, в творчестве автора и в историко-литературном процессе, понятом как часть истории культуры в целом, создают научное понимание и научное объяснение литературного произведения*.

* Этому вопросу я посвятил статью «История — мать истины». — См.: Литературная газета, 1977, 11 мая.

ЛИТЕРАТУРА КАК ОБЩЕНИЕ И ПОЛИФНИЯ

Литература 1860-х годов — блестящего периода развития русского реалистического искусства — издавна привлекает пристальное внимание исследователей. Ей посвящено немало работ. Велики достижения нашей науки в этой области; опубликовано большое количество документов и материалов, подготовлен целый ряд научных собраний сочинений, изданы фундаментальные исследования творчества отдельных писателей и обширная литература о некоторых явлениях прозы 60-х годов, в особенности о беллетристике и критике революционной демократии. Тем не менее книга Лидии Лотман* вносит много нового в понимание этой исключительно важной и, казалось бы, хорошо исследованной эпохи русского реализма.

Л. Лотман сосредоточивает свое внимание преимущественно на проблемах, связанных с развитием тех жанров литературы, в которых особенности реализма проявлялись наиболее отчетливо.

* Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.

В поле зрения Л.Лотман попадает широкий круг писателей, начиная от таких корифеев реализма середины века, как Л.Толстой, Достоевский, Тургенев, и кончая литераторами второго и третьего ряда — Решетников, Н.Успенский, Левитов, А.Потехин, Мельников-Печерский и др.

Замысел книги состоит в том, чтобы рассмотреть русскую литературу 60-х годов как некий большой спор писателей между собой, — спор, или разговор, или соревнование, — в котором раскрывается своеобразие позиции каждого писателя, и, что самое важное, их реакция на достижения и недостатки друг друга. Конечно, писатели развиваются под воздействием действительности, но в условиях постоянного интеллектуального общения друг с другом — общения непосредственного и через корреспонденцию, журнальные статьи и, самое главное, с помощью своих художественных произведений. Каждое новое произведение — это шахматный ход, изменяющий соотношение сил на всей «игральной доске» литературы.

Как бы ни стремились авторы монографических работ об отдельных писателях окружить их контекстом эпохи, все же творчество писателей в этих работах в целом чаще всего выступает как монолог. Такой традиционный подход имеет свои выгоды, достаточно хорошо раскрывшиеся в многочисленных монографиях, но при этом что-то очень важное в историко-литературном развитии все же неизбежно ускользает.

Своеобразие подхода Л.Лотман состоит в том, что явления литературы 60-х годов рассматриваются ею в их соотнесенности, взаимодействии, борьбе и единстве. Различные направления литературы и общественной мысли рисуются в исследовании не отгороженными друг от друга, а в живом процессе творческих контактов и творческих противостояний. Так, плодотворность деятельности революционных демократов более явственно обнаруживается, когда они выступают не как «антиподы» великих реалистов второй половины XIX века, а как деятели, связанные со всеми значительными проявлениями исторической жизни своей эпохи, воздействующие на умы лучших людей своего времени и в свою очередь испытывающие их влияние.

Если возможно кратко сформулировать новое в подходе Л.Лотман к литературным произведениям, то это новое заключается в том, что каждое произведение рассматривается как «общественный поступок», вернее, «литературный поступок», а творчество писателя выступает в этой работе как общественное поведение — «литературное поведение».

Вся работа отмечена единством исторического взгляда. Это книга, имеющая единую концепцию, свой научный сюжет, внутреннюю логику построения.

Учитывая литературу вопроса, внимательно относясь к трудам предшественников, в необходи-

мых случаях отсылая к ним читателя, Л.Лотман создает оригинальную концепцию развития реалистической прозы в 60-е годы и ее главных структурных особенностей. Для книги характерно органическое соединение конкретно-исторического и теоретико-литературного подхода.

Противопоставляя друг другу этапы развития реалистической прозы и выявляя самобытность литературы 60-х по отношению к «натуральной школе» 40-х годов, Л.Лотман подчеркивает вместе с тем преемственность — нити, ведущие от одного периода к другому. Говоря о творческом взаимодействии писателей, Л.Лотман одинаково подробно рассматривает как то, что их сближает, так и то, что их разделяет (например, Толстого и Тургенева, Достоевского и Помяловского). Отмечая влияние одного писателя на другого, Л.Лотман определяет условия, в которых происходили творческие контакты, личные взаимоотношения, соотношение их литературно-эстетических принципов, идейные и философские позиции, и нередко обнаруживает, что воздействие было взаимным. При этом цель автора не доказательство каких-либо положений и предположений, а разностороннее обследование всех сложных проявлений литературного процесса, его разнонаправленных сил и тенденций.

Утверждая, что образ Лаврецкого в «Дворянском гнезде» предвосхитил многими своими чертами толстовских героев — Пьера Безухова и

Левина, — Л.Лотман устанавливает, что это сходство во многом определяется общими изменениями этического идеала эпохи и эпохального типа героя-мыслителя. В этой связи автор «подключает» к сравнению героев Толстого и Тургенева и героя, взятого как бы из очень далекой сферы художественной прозы эпохи, — Рахметова из «Что делать?» Чернышевского. В нем также выявляются черты, роднящие его с литературными «современниками» — героями-мыслителями, созданными в произведениях других реалистов 60-х годов.

Рассмотрением проблемы творческого взаимодействия писателей на уровне литературных типов не исчерпывается подход к ней автора. В книге разрабатывается проблема взаимодействия и в плане исследования непосредственного взаимоотношения литераторов. Тщательное обследование отношений Толстого и Тургенева во второй половине 50-х годов приводит Л.Лотман к выводу, что тип Лаврецкого возник у Тургенева в результате художественного осмысления им личности, духовных исканий и творческих замыслов Толстого, которого Тургенев оценил раньше и более глубоко, чем другие литераторы. В этом частном эпизоде сказывается особенность методики Л.Лотман. Закономерности литературного процесса выявляются путем разностороннего анализа конкретных исторических и историко-литературных фактов, и обобщения охватывают их во всей их противоречивой сложности.

При подобном подходе появляются новые оттенки в понимании реалистических романов и их героев. Высказывания писателей друг о друге и об их творчестве, их встречи, разговоры, переписка приобретают особое значение. Широкое развитие в 60-е годы журналистики и осведомленность писателей о всех литературных новинках — отечественных и зарубежных — выступает как важнейший фактор литературного процесса. Литература предстает как единое органическое целое, включающее в себя антагонистические течения, направления, взгляды, художественные решения в отдельных произведениях.

Л.Лотман видит историческую зависимость не только между однородными явлениями, но и между противостоящими друг другу в общественной борьбе или такими, связи которых носят осложненный, опосредствованный характер. Художественные достижения предстают в книге как следствие присущего эпохе активного идейного и творческого обмена и «творческой борьбы».

Наконец, при такого рода подходе особенно ярко выступает фигура Тургенева — писателя исключительно чуткого ко всему тому, что делалось вокруг него в русской и западноевропейской жизни. Тургенев необыкновенно быстро и глубоко аккумуляировал все, что происходило в окружающей его литературной среде, и передавал, сообщал это другим писателям, причем не только русским.

Рассматривая взаимоотношения писателей как своеобразные диалоги, Л.Лотман считается не столько с «рангом» писателей, сколько с тем, что было в реальной действительности, не придумывает эти «диалоги», а обнаруживает их в реальном литературном процессе. Л.Лотман показывает, например, весьма важное столкновение двух писательских личностей разного масштаба — Достоевского и Помяловского. В этом столкновении проявляются особенности творчества Помяловского и его значение в истории русской литературы.

Помяловский сам осознавал, что его защита юношества от изуверского физического и духовного порабощения в бурсе имеет внутреннюю связь с гражданским гуманизмом «Записок из Мертвого дома». «Очерки бурсы» он стал печатать в журнале Достоевских «Время». В свою очередь на Достоевского произвел большое впечатление Помяловский как яркий, одаренный представитель разночинной среды — типичный «нигилист», человек сильного и самобытного склада. Достоевский, для которого ситуация сократического диалога, спора всегда была источником высшего драматизма, выражением идейных борений, составляющих внутреннее существо жизни современного общества, не мог не заметить в популярном романе Помяловского «Молотов» сцену диалога-спора в ресторане двух друзей о смысле бытия человека и человечества, pro et contra перспектив и судеб европейской

цивилизации. Интерес Достоевского к Помяловскому приобрел более явственную форму тогда, когда по смерти писателя-демократа в «Современнике» появилась его биография и публикация его незавершенных произведений. Л.Лотман усматривает отражение личности Помяловского в некоторых героях «Преступления и наказания» и реминисценции из его произведений в романах Достоевского 60–70-х годов. После этого в книге ставится вопрос об идейных и философских взглядах писателей, о том, что Помяловский, воспитанный на догматической религиозно-философской культуре, стремился приобщиться к рационализму и просветительскому мировоззрению, а Достоевский совершал обратное движение от просветительского мировоззрения к исканиям, окрашенным воздействием религиозно-философской мысли.

Было бы неправильно думать, что развитие литературы рассматривается в книге в какой бы то ни было степени как имманентный процесс. Л.Лотман стремится показать, как действительность эпохи 60-х годов, отраженная в произведениях русских писателей, в их идеалах, в проблематике литературы и структуре ее типов, стала основой великих художественных открытий, предопределила собою новый этап развития реализма.

Книга пронизана мыслью о связи литературного развития с историческими обстоятельствами и ощущением взаимной зависимости самых разных сторон общественной и духовной жизни эпохи.

Поэтому книга строится не как исследование какой-либо одной особенности литературы 60-х годов или каких-либо ее черт, она содержит анализ широкого круга художественных явлений.

У книги Л.Лотман «полифонический» характер. На протяжении всей работы на разных уровнях устанавливаются определяющие закономерности историко-литературного развития изучаемой эпохи, и каждая из них отражается в других сферах, выступая в кругу своих причин, последствий и отголосков. Л.Лотман показывает, что великие художественные открытия рождаются не изолированно, не в замкнутой творческой лаборатории отдельного, пусть и гениального, писателя, а в результате взаимодействия своеобразных, иногда даже взаимно несовместимых внутренних миров, взрыва творческой энергии, порожденной этим взаимодействием.

Во всесторонней и многотемной характеристике литературы 60-х годов Л.Лотман сравнительно мало уделяет внимания стилям литературы. Между тем было бы очень важно с помощью той же методики комплексного изучения рассмотреть и специально стилистические проблемы: борьбу различных стилей и расширение стилистического разнообразия, в частности, за счет фольклора и древней русской литературы.

Так, например, когда Л.Лотман рассматривает образ Мармеладова и его речь в связи со «Сказанием о бражнике», напрашивается желание дать

более детальный анализ стиля этой речи, где живейшую роль играют церковнославянизмы и отдельные пассажи, напоминающие духовный стих («И возглаголят премудрые, возглаголят разумные»). Наблюдения над стилем могли бы серьезно подкрепить концепцию Л.Лотман о зависимости образа Мармеладова от «Сказания о бражнике». То же самое надо сказать и о князе Мышкине. Л.Лотман говорит о зависимости образа «идиота» от образа Христа. Действительно, в стиле речей Мышкина также многое идет от евангельских речей Христа («Я в мир пришел...» и т.д.). Черты сходства отмечает Л.Лотман в стиле обращения Федора Павловича Карамазова к Зосиме с обращением беса Зерефера к старцу-отшельнику, но было бы важно углубить эти наблюдения и в других случаях. Многие в речах старца Зосимы как бы откликается на стиль, которым написано «Сказание о странствии инока Парфения» и которым увлекался Достоевский.

Особое место в последней главе книги занимает раздел о соотношении идейно-образной концепции романов «Идиот», с одной стороны, и сатирических концепций «Бесов — с другой, с народной легендой и произведениями древнерусской литературы.

Уместно было бы в этой части работы остановиться более подробно и разносторонне на отношении Достоевского к фольклору и древнерусской литературе в целом. Думается также, что Л.Лотман извлекла не все возможности из по-

ставленной ею же самой проблемы.

Сопоставляя образ Мышкина и некоторые весьма важные ситуации романа «Идиот» с легендами о братании купеческого или царского сына с Христом, Л.Лотман приводит цитату из предисловия Афанасьева к сборнику легенд, в котором Афанасьев свидетельствует о широком бытовании в народе легенды о хождении Христа по Руси. Обращая внимание на сходство основного «сюжета» этой легенды с исходной ситуацией романа «Идиот», Л.Лотман не углубляется в проблему значения этой легенды в системе народных утопических представлений, а между тем это было бы нетрудно сделать сейчас, опираясь на фундаментальный труд К.Чистова «Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв.» (М., 1967). Сделав это, Л.Лотман еще органичнее и убедительнее связала бы данный раздел с остальным содержанием книги.

В последнее время исследователи уделяют все большее внимание связям творчества Достоевского с древней русской литературой*. Нельзя

* См. Д.С.Лихачев. «Летописное время» у Достоевского // «Поэтика древнерусской литературы». Л., 1967. С. 319–334; Ветловская В.Е. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея человека божия и духовный стих о нем) // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 325–254; Ее же. Достоевский и поэтический мир древней Руси (Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых») // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVIII. Л., 1974. С. 296–307.

не признать это симптоматичным. Представления о пропасти, отделяющей древнюю русскую литературу от новой, постепенно отходят в прошлое. Русская литература все более и более предстает в своем единстве: единстве историческом и единстве борьбы и союза внутри каждой эпохи.

Книга Л.Лотман является первым исследованием, ставящим вопрос о русской художественной прозе комплексно. Литература рассматривается в ней как общение писателей с современной им литературой — общение, не исчерпывающее себя и не застывающее в постоянно меняющейся и усложняющейся действительности.

КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА*

1

В предлагаемой ниже вниманию читателей работе я исхожу не из понятия «концепта», как это понятие трактуется в коллективном труде (Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991), а из положений статьи С.А.Аскольдова-Алексеева, напечатанной в сборнике «Русская речь» (Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово. // Русская речь. Новая серия. Вып. 2. Л., 1928. С. 28–44). Редакция этого сборника в свое время совершила подвиг, напечатав статью «идеалиста», тем более что ко времени его выхода автор был арестован и не мог продолжить своего исследования. Примечание, которым была снабжена статья, конечно, не могло оградить редакцию от очень серьезных обвинений. Текст примечания следующий: «Редакция печатает и впредь будет печатать интересные философско-лингвистические статьи совершенно независимо от общего философского направления их авторов». Свое обещание, однако, редакция не

* В основе главы — доклад, прочитанный в Институте мировой литературы РАН 21 октября 1992 г. на конференции «История русской литературы: пути изучения, проблемы периодизации».

смогла выполнить: сборники «Русская речь» перестали выходить, а сам автор после более чем десятилетних скитаний в ссылках умер в Германии, в Постдаме, где его «освободители», следственные органы ОГПУ, пытались его снова арестовать. Инфаркт со смертельным исходом освободил его от дальнейших мук.

Сейчас статья С.А.Аскольдова-Алексеева приобрела особую актуальность благодаря появлению работ акад. Ю.С.Степанова, его школы, а также инициированных ими трудов. Аспекты анализа значения концепта, введенные С.А.Аскольдовым-Алексеевым, могут значительно расширить сферу исследования в сторону историко-культурного рассмотрения проблемы.

В своей работе я попытаюсь продолжить рассуждения С.А.Аскольдова. Для этого необходимо в самом кратком виде изложить выводы автора, хотя уже в своей статье он достаточно лаконичен. Аскольдов начинает свою статью так: «Вопрос о природе общих понятий или концептов — по средневековой терминологии универсалий — старый вопрос, давно стоящий на очереди, но почти не тронутый в своем центральном пункте. Общее понятие, как содержание акта сознания, остается до сих пор весьма загадочной величиной — почти неуловимым мельканием чего-то в умственном кругозоре, происходящим при быстром произнесении и понимании таких слов, как «тысячеугольник», «справедливость», «закон», «право» и т.п.

Связываете ли вы со словом «тысячеугольник» какое-нибудь представление? Если такое представление и есть, то оно, конечно, неотлично от представления 800- или 900-угольника. И однако вы самым четким образом можете вывести сумму углов этих фигур, а при известных данных их периметры, площади и т.п.»

«Как может неясное “что-то”, только “мелькающее” в уме, породить такую четкость выводов?» — спрашивает С.А.Аскольдов.

Ответ на свой вопрос С.А.Аскольдов находит в том, что концепт выполняет функцию заместительства. С.А.Аскольдов пишет: «Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону как познавательных средств. Эту сторону мы видим в *функции заместительства* (курсив мой.— Д.Л.). Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». Свою мысль С.А.Аскольдов поясняет следующим примером: «Высказывая какое-нибудь общее положение о растительном организме, мы ведь в конечном итоге имеем в виду именно их, т.е. все неопределенное множество реальных или хотя бы представимых растений... Не следует, конечно, думать, что концепт есть всегда заместитель реальных предметов. Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий, как, например, концепт “справедливость”. Наконец, он может быть замес-

тителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций. Таковы, например, математические концепты».

Существенная особенность заместительной способности концептов, указывает Аскольдов, состоит в том, что она основана иногда только на потенции совершить то или иное «замещение» — потенции иногда крайне слабо ощутимой, но тем не менее действенной, без которой не может совершаться более или менее слаженное языковое общение.

В отличие от С.А. Аскольдова, я полагаю, что концепт существует не для самого слова, а во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения («алгебраическим выражением» или «алгебраическим обозначением»), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т.д.). Заместительная функция концепта облегчает языковое общение еще в одном отношении: оно позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от «мелочей» (иногда,

впрочем, очень важных, например, в поэзии).

Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека.

Рассматривая, как воспринимается слово, значение и концепт, мы не должны исключать человека. Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека.

И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность.

Составители словарей языка обычно тоже отмечают «участие» словоносителей пометами к слову типа: «устар<елое>», «обл<астное>», «простореч<ное>», «разг<оворное>», но этого, конечно, слишком мало, чтобы определить участие человека в характере значения, а тем более для содержания концепта. В сущности, у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в по-

тенциальных возможностях концепта.

Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности.

Концепты возникают в сознании человека не только как «намекы на возможные значения», «алгебраическое их выражение», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т.д.

Концепт не только подменяет собой значение слова и тем самым снимает разногласия, различия в понимании значения слова (чем облегчается общение), он в известной мере и расширяет значение, оставляя возможности для сотворчества, домысливания, «дофантазирования» и для эмоциональной ауры слова. С этой точки зрения, концепт — это не просто алгебраическое обозначение, не знак и не сигнал. Концепты, являясь «посланиями» (message), могут по-разному восприниматься адресатами. Правда, контекст, в котором доходит до адресата концепт, ограничивает эти возможности, что чрезвычайно важно в науке и в поэзии особенно.

Концепты, будучи в основном всеобщими, одновременно заключают в себе множество воз-

можных отклонений и дополнений, но в пределах контекста. Концепт находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его «за-местительной функции», и ограничениями, определяемыми контекстом.

2

Итак, концепт тем богаче, чем богаче национальный, сословный, классовый, профессиональный, семейный и личный опыт человека, пользующегося концептом. В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем называть концептосферами.

Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно.

Отдельных вариантов концептосферы национального языка очень много, они по-разному группируются, по-разному себя проявляют.

Каждый концепт в сущности может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя.

Между концептами существует связь, определяемая уровнем культуры человека, его при-

надлежностью к определенному сообществу людей, его индивидуальностью. Одна концептосфера может сочетаться с другой — скажем, концептосфера русского языка в целом, но в ней концептосфера инженера-практика, а в ней концептосфера семьи, а в ней индивидуальная концептосфера. Каждая из последующих концептосфер одновременно сужает предшествующую, но и расширяет ее.

Сравним, например, концепты таких слов русского языка, как «отчизна», «незнакомка», «варяг», «интеллигенция», «верба», «булат», «сцена», «блокада» и т.д. В потенциях каждого из значений этих слов будет сказываться личный опыт человека.

Основное в концепте «сцена» будет профессия: употребляет ли слово «сцена» актриса или обычный зритель, находящийся в театре (имеет значение и местонахождение). В концепте «незнакомка» имеет значение, читал ли данный человек Блока и в каком контексте употреблено это слово. В концепте «интеллигенция» огромное значение имеет то, как говорящий или пишущий о ней относится к «интеллигенции». Имеет значение, знает ли языконоситель о значении «вербы» в церковном быту и даже в торговом дореволюционном, ленинградец ли человек, произносящий слово «блокада». Какие поэтические произведения читал человек, слышащий и произносящий слово «булат» и т.п.

При этом надо иметь в виду, что своими кон-

цептами обладают не только отдельные слова, но и целые фразеологизмы, например «валаамова ослица», «тьма египетская», «демьянова уха», «преданья старины глубокой», «дистанция огромного размера» и т.д. Надо сказать, что в этих последних примерах концепт фразеологизмов как бы вытесняет даже значение фразеологизмов, занимает в языке большее место, чем значение.

То обстоятельство, что концепт скрывает за собой, позади себя всю сложность и все обилие словарного смысла, как ни парадоксально это звучит, облегчает общение с помощью языка, как облегчает алгебра арифметические действия.

Повторяю: концепт имеет смысл своего существования в «подстановочной» роли в языке.

Итак, в словарном запасе языка существуют четыре уровня: 1) сам словарный запас (включая фразеологизмы); 2) значения словарного типа, примерно так, как они определяются словарями; 3) концепты — некоторые подстановки значений, скрытые в тексте «заместители», некие «потенции» значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом; 4) концепты отдельных значений слов, которые зависят друг от друга, составляют некие целостности и которые мы определяем как концептосферу.

Остановимся на последнем уровне подробнее. Концепты создаются не только в индивидуальном

опыте человека, и не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно поэтам), носителям фольклора, отдельным профессиям и сословиям (особенно крестьянству). Поэтому, как кажется (этот вопрос требует еще доработки), имеют концепты не только слова, но и фразеологизмы, являющиеся также заместителями, часто очень богатыми, отдельных понятий.

Нет смысла приводить примеры концептов, возникающих на основе фразеологизмов из «Горе от ума» Грибоедова, басен Крылова, пословиц, поговорок, песен и т.д.

В концептосферу входят даже названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «Обломов», мы можем, грубо говоря, разуместь три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли мы Гончарова, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и «потенциям». Тем не менее для всякого человека слово «Обломов» говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом «Обломов» возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, со-

словных и возрастных особенностей и т.д.

Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры.

В целом национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы «заместитель» культуры, показатель богатства культуры.

3

Ощущение языка (а мы бы сказали, концептосферы русского языка) как своего рода концентрации духовного богатства, своего рода знамени духовного богатства, культуры в целом было в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам.

Анна Ахматова так выразила свое ощущение от «Евгения Онегина»:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной.
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.

Если перевести смысл этих строк на язык изложенных выше представлений о концептах, то понять эти строки следует так: «Евгений Онегин» включает в себе такое богатство концептов всех сфер русского языка, а точнее русской словесной

культуры, и что «сердце» Ахматовой — ее эмоционально-ассоциативная память — всем этим переполнено. Ахматова называет то, что мы определили как «концептосферу», воздушной громадой; оно облаком стоит над ней, оно выше ее. Сравнение концептосферы с облаком и воздушной громадой подчеркивает нереализованность до конца, некую «облачность» всей концептосферы «Евгения Онегина». Это действительно то, что другие (вероятно, имея в виду то же самое) называли «Онегина» энциклопедией русской жизни и русской культуры.

И в самом деле, если мы путем медленного чтения, обоснованного Л.В.Щербой, будем вникать в «Евгения Онегина», вскрывая все «потенции» его текста, то убедимся в необычайном богатстве концептосферы этого произведения, как бы концентрирующего литературную, фольклорную, «светскую» (усадебную и столичную) культуру России своего времени.

Русский язык действительно «жгуче знойный» по возбуждаемым им концептам. «Жгучего зноя» не может возбудить язык, склонный к обнаженно понятийным и однозначным определениям, к терминологичности, удобный для науки, техники и для компьютеров, лишенный богатого человеческого, национального, исторического эмоционального опыта.

Характерно, что поэты, начавшие писать стихи на русском, больше всего благодаря богатст-

ву своей концептосферы приспособленному для поэзии своими потенциальными возможностями, не могут перейти на другой язык. Об этом говорил мне и Иосиф Бродский.

Он признал, что пишет отзывы, статьи, рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии: английский удобнее для науки, техники, математики, физики, прост для компьютеров, но, несмотря на богатый опыт в поэзии, труден для нее — во всяком случае, труднее русского.

Чтобы показать, насколько важно понятие концепта для понимания поэтических текстов, напомним строки из «Пророка» Пушкина, который приводит в своей работе «Концепт и слово» и Аскольдов:

И шесткрылый серафим
На перепутьи мне явился.

Как понимать это «перепутье»? В «Словаре языка Пушкина» «перепутье» в стихотворении «Пророк» определено как «место, где перекрещиваются или расходятся дороги». Однако такое толкование этого текста совершенно неприемлемо. В поэзии это конкретизация, которая может вызвать только недоумение. Почему серафим явился на «развилке дорог»? Каких и где?

Такое же значение указано как основное и в других словарях. В словаре С.Ожегова приводится и выражение «на перепутье» с обозначением «перен<осное>»: «в нерешительности перед выбо-

ром чего-н.». К этому «переносному» значению можно сделать следующее примечание: здесь нет ничего «переносного» — значение «путь» как «жизненный путь» традицино вошло не только в систему русского языка, но и в систему русского поэтического мышления. В стихотворении Пушкина «Пророк» имеется в виду перепутье жизненное, и здесь перед нами целый концепт, в которые входят представления Пушкина о своей жизни в момент явления ему серафима; возможно, отождествляя себя с паломником, странником, Пушкин говорил о своих жизненных сомнениях, сомнениях мировоззренческих. Кроме того, не следует забывать, что слово «перепутье» по сходству ассоциируется с «путаницей» (ср. «Бесы», «Стихи, сочиненные во время бессонницы» и пр.). Но больше всего для понимания концепта «перепутье» дает цикл «Подражания Корану», в котором тема пророка перекрещивается с темой путника, особенно в последнем стихотворении, где «путник усталый», ропщущий на Бога, обращается к Богу и совершается «чудо» — путник вновь молодеет. Эта же тема у Пушкина сочетается с темой пророчества об обращении к Богу всей страны после ее грядущего падения:

Но дважды ангел вострубит,
На землю гром небесный грянет,
И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет.
И все пред Бога притекут,
Обезображенные страхом;

И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом.

Таким образом, рассмотрение концепта слова «перепутье» дает нам возможность глубже понять значение стихотворения Пушкина «Пророк» и связать его с личными переживаниями Пушкина, что может быть подкреплено другими документами и соображениями.

Под пророком Пушкин понимает не какого-то абстрактного пророка вообще, а самого себя, перелом, происшедший с ним, возвращение его к Богу и осознание своей высшей роли.

4

Богатство русского языка определяется на всех четырех уровнях: 1) на уровне самого запаса слов, который чрезвычайно богат благодаря тысячелетнему опыту, тесному общению с тем языком, который принято называть церковнославянским, обширности территорий с различными условиями существования и общения с другими народами, обусловившими в своей совокупности разнообразие диалектное, социальное, сословное, образовательное и пр.; 2) на уровне богатства значений и нюансов значений, разнообразия словоупотребления и пр.; 3) на уровне отдельных концептов; 4) на уровне совокупностей концептов — концептосфер.

Главное богатство словаря русского языка ле-

жит на уровне концептов и концептосферы.

Это не противоречит тому положению, что все четыре уровня различны по своей стабильности. Наиболее стабилен первый слой — слой словарного запаса. Менее стабилен слой значений: значение большинства слов приходится исследовать, уделяя некоторое внимание сверх языка носителю языка — человеку, пользующемуся языком. Совсем мало стабилен, чрезвычайно изменчив слой концептов, ибо он крайне зависим от носителя языка, как мы уже указывали. Вместе с тем концепты составляют очень разнообразные сферы, в совокупности создающие концептосферы национального языка.

При этом, если изучать всю сферу концептов (или, иначе, «концептосферу» национального языка), то тут оказывается необычайное богатство и теснейшая связь с культурой народа — с литературой и устным народным творчеством в первую очередь.

5

Итак, богатство языка определяется не только богатством «словарного запаса» и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации.

Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный

опыт. Она трудно поддается сокращению, и только в тех случаях, когда пропадает культурная память в широком смысле этого слова.

В частности, бывают чрезвычайные обстоятельства, при которых концептосфера языка может резко сократиться. Такое чрезвычайное обстоятельство имело место в 1918 г., когда декретами советской власти было отменено преподавание церковнославянского языка и Закона Божия. Постоянное обращение к молитвам, к богослужебным текстам, и особенно к Псалтыри, к текстам на церковнославянском языке на протяжении тысячелетия служило важнейшим источником обогащения концептосферы русского языка. Церковнославянские слова, выражения и формы слов служили не только расширению русского литературного языка и просторечия, но и вносили оценочный элемент в мышление.

Несмотря на утраты, которые понес русский язык в результате отмены изучения церковнославянского языка и богослужебных текстов, а также в связи с переходом на новую орфографию, русский язык остается богатейшим выразителем русской культуры, а также в известном отношении мировой: укажу хотя бы на фразеологизмы, проникшие в русский язык из Шекспира, Данте, Цицерона и пр., на философскую, научную общемировую терминологию.

6

Термин «концептосфера» вводится мною по типу терминов В.И.Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры — культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности.

Язык нации является сам по себе сжатым, если хотите, алгебраическим выражением всей культуры нации.

Уже самый поверхностный взгляд на концептосферу русского языка демонстрирует исключительное богатство и многообразие русской культуры, созданной за тысячелетие в разных сферах русской культуры и на огромном пространстве и в различных соотношениях с культурами других народов (через язык, искусство и пр.).

Учитывая все это, мы можем понять, почему И.С.Тургенев интуитивно связывал судьбу русского языка с судьбой русского народа: действительно, язык в потенциальной форме его концептов — воплощение всей культуры народа. Убить культуру народа, воплощенную в памяти языка, конечно, нельзя.

Свои размышления над проблемой концептосферы я отнюдь не считаю законченными. Попы-

таюсь в дальнейших работах продолжить некоторые из тем, намеченных в данном разделе.

Если концепт является условной «алгебраической подстановкой» значения слова или выражения, сокращающей мыслительный процесс пользующегося этой подстановкой, то концептосфера национального языка в целом является в известной мере «алгебраической» подстановкой всего культурного опыта нации, и в этом отношении можно говорить о национальном языке как о показателе культуры нации в целом.

Концептосфера какого-либо национального языка есть «catalogue raisonné» всего умственного духовного богатства нации. По концептосфере национального языка мы можем судить о культуре нации.

ДИАЛОГ В ПРИРОДЕ КАК ПРИЗНАК ЖИЗНИ И ОДУХОТВОРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

Всякое бытие знаменуется диалогом, а диалог — свободой. Эту мысль я усвоил еще в 20-е годы у М.М.Бахтина, слушая его выступления, иногда кратчайшие по форме и значительнейшие по насыщенности мыслями.

В природе существует общение, диалог. Прежде всего в диалог вступает все новое сравнительно с уже существующим. Доказать это довольно просто — так же как доказать, что отсутствие общения в широком смысле этого слова свидетельствует об отсутствии жизни, отсутствии одухотворенного существования, а если это общение в широком смысле необходимо в данном месте и в данном времени, то существование «живого зла», зла, осознающего себя как зло, обреченного на одиночество, воспринимается особенно остро.

Зло монологично. Мысль эта принадлежит М.М.Бахтину, а так как открыто заявлять о существовании осознающего себя зла в 20-е годы (годы кульминации зла) было не просто опасно, а невозможно, то он изложил свою концепцию диалогического строения добра и монологического — зла на примере творчества Достоевского, отчетливее всего в интерпретации романа «Идиот». Иносказательность всего романа и главного его персонажа

не уменьшает философской мысли Достоевского—Бахтина. Во всяком случае Достоевский строил свою мысль на противостоянии добра и зла на почве иносказания, но в процессе работы над произведением мысль эта становилась все реальнее, и именно в этом своем полуреалистическом-полуиносказательном виде стала отчетливо воспринимаемой и убедительной, стала мыслью Бахтина, родившейся на почве Достоевского. В первом преобладала философская реалистичность, во втором — гениальная интуиция*.

Итак, природа разговаривает. Цветок кого-то и о чем-то извещает (пчелу, бабочку, птицу, любое насекомое...). Красота природы не результат случайности, совпадения представлений о красоте человека, растительного и животного мира. Цветок предупреждает о своей опасности или безопасности, твердости или мягкости, дружелюбии или недружелюбии. Ярко-красный цвет имеет остропредупреждающий характер, которого не имеет голубой, синий, белый.

В природе существует общение с довольно большим числом знаков-сигналов самого разного свойства. И это общение имеет самый разный характер. Общение предполагает не только «говорящего», но и слышащего, некоего персонажа, которому сигнал предназначен. Он есть, скажем, у растения. Растение подает цветом сообщение, при этом не только «делового» характера, и по боль-

* Отмечу: гениальность выражается в большей мере в интуиции, чем в рационалистичности.

шей части дружественного, если диалог происходит в дружественной атмосфере. Красивый цветок, как правило, добрый. И самое замечательное в этой сигнализации доброты — общность признаков доброты. И в целом природа дышит добротой и единством.

Еще несколько наблюдений над характером природной сигнализации. Цветок красивый — следовательно, дружественный. Красота преобразует «злой» красный цвет в дружественный, если он входит в красивое сочетание и тем способствует общению.

Замечательно (можно сказать, поразительно), что в примитивных и высоких, сложных сочетаниях, составляющих красоту, высокие и низкие (примитивные) одинаково воспринимаются. Это свидетельствует о единении мира красотой. Ставшая банальной фраза, приписываемая Достоевскому, — «красота спасет мир» — означает не столько то, что красота научит человека добру, сколько то, что красота объединяет мир, примирив зло с добром, притупив зло с добром, притупив все разделяющее в нем.

Осознание себя существующим немислимо без осознания наличия рядом с собой «другого».

Можно предположить, что человеку и пчеле нравится одно и то же. На самом деле это не так, разумеется. Эстетические «представления» пчелы во многие тысячи раз короче, чем эстетические представления человека. Они короче во столько же раз, во сколько разум пчелы охватывает мень-

шее пространство, чем охватывает разум человека. Однако по своему характеру они не разнятся. Практические цели человека не совпадают с теми, которыми руководствуется пчела. Эстетические вкусы человека и пчелы совпадают, хотя отнюдь не по охватываемому пространству. Цветы и Шекспир, однако, во многом совпадают в своих эстетических принципах, но практически пчеле эти принципы нужны в редчайших и в простейших случаях. Обращая внимание на характер тех моментов, в которых пчела и Шекспир или любое существо животного и человеческого сознания совпадают, мы заметим одну любопытную черту. В цвете и в линиях они совпадают, но по содержанию и смыслу они совпадать не могут, как не может совпадать дерево и лес, пруд и море, колодец и река и т. д. Пределы общности могут быть интенсивны, но размеры разнообразны.

По существу можно сказать, что природа формалистичнее человека, менее насыщена содержанием, тогда как красота у человека более содержательна. Красота может быть доступной в пределах ее восприятия. Капля из моря и капля из колодца, освещенные солнцем, могут обладать одинаковыми признаками красоты, но не более.

Красота распространяется на другого в тех случаях, когда для этого существует достаточно «другого». Вот почему в темноте красота может быть очень ограничена или для зрения не существовать даже вовсе.

Форма может быть придана объекту извне,

кем-то «другим», посторонним, «творцом», но форма может быть также воодушевлена самим носителем формы — одушевленным или неодушевленным. И такая красота ее может свидетельствовать об одушевленности самой вещи.

Различить то или иное происхождение красоты не так трудно. Красота возникает по воле кого-то другого, творца, но может возникнуть и по «собственной воле» или по воле целой породы, племени, сочетания генов.

Чтобы осознавать «другого», необходимо осознавать и «себя». Именно понятие «я» свидетельствует больше всего о наличии «души», душевности.

* * *

Вернемся к упомянутой в начале теме свободы. Свобода позволяет состояться объединению, позволяет быть не только одушевленным, но и движущимся, общающимся. Без свободы не может быть не только свойственного большинству живого мира объединения, но и существования «живого мира», что не совсем совпадает с тем, что мы подразумеваем под «живым существованием».

Наконец, последнее свойство одухотворения, жизни — наличие в природе свободы. Полное отсутствие соприкосновения нескольких бытий говорит об отсутствии жизни, но и тесное, «каменное» слияние двух или более объектов в один в еще большей мере свидетельствует об отсутствии жизни.

Высокое искусство отличается еще одной чер-

той, которая оживляет созданное «другим». Искусный творец может создать персонаж, который по своим законам совершенствуется и продвигается к одушевленности, хотя никогда и не достигает ее. Два примера в этом отношении особенно ярки — это Татьяна Ларина Пушкина и князь Мышкин Достоевского. Оба персонажа становятся по мере развития действия в произведениях более и более совершенными. Первый персонаж, Татьяна, сама преобразует себя из деревенской барышни в светскую даму, совершенствуясь через чтение, общение, знакомство с другими персонажами. Второй персонаж — князь Мышкин — сам освобождается от дурных черт, постепенно становится добрым и свободным человеком. Персонажи Пушкина и Достоевского в данном случае живут, как подсказывает им их собственная развивающаяся суть.

Однако... Даже если мы в посредственных драме, романе или повести замечаем изменение черт личности, то все же они не делаются ожившими и действуют только «как бы» самостоятельно, на самом же деле оставаясь мертвыми.

Отходя от оживления и приближаясь к омертвлению, мы замечаем только одно: персонаж, будь то в жизни или в литературе, связан с неподвижностью. В результате самым прочным символом смерти является камень, металл, песок (если не двиним ветром).

Промежуточные между оживлением и омертвлением явления — море, озеро, просто вода.

Вода движется под влиянием ветра и вместе с тем по причине присущей ей склонности к движению.

Высшая форма красоты — та, которая хотя бы в незначительной степени строит сама себя, совершенствует себя, приближается к живому. Чем больше литературный персонаж продолжает черты, внесенные в него автором, тем выше и сама красота в предмете, тем выше и сам творец.

Красота жива, и чем живее она, тем совершеннее.

КУЛЬТУРА КАК ЦЕЛОСТНАЯ ДИНАМИЧЕСКАЯ СРЕДА*

Прежде всего разрешите от всей души поблагодарить за присуждение мне высшей академической награды, кстати, совпавшее с тем, что именно в этом году, весной, исполняется ровно 60 лет, как я непрерывно работаю в Академии наук. Мне особенно приятно отметить, что награда в каком-то смысле знаменует изменение отношения к гуманитарным наукам. Во всяком случае, это первая Большая золотая медаль, присужденная гуманитариию. Данный факт не может не радовать, поскольку он является еще одним доказательством того, что наконец-то гуманитарные дисциплины, в частности, литературоведение, история и другие, где прежде господствовала государственная идеология, получили полную, я бы даже сказал — абсолютную, свободу. Есть уже и реальные плоды таких перемен. В прошлом, 1993 году, вышло рекордное число книг — 34! — из серии «Литературные памятники», подготовлены и выпущены интереснейшие труды Советом мировой культуры при Президиуме РАН.

Словом, я счастлив, что дожил до того момен-

* Доклад лауреата Большой золотой медали имени М.В. Ломоносова академика Д.С. Лихачева.

та, когда наступила свобода научного творчества, свобода мысли.

Хочу вспомнить своих учителей и коллег, которые по праву разделяют со мной столь высокую награду. Это прежде всего мой учитель академик Виктор Максимович Жирмунский; это Борис Михайлович Эйхенбаум, в свое время, как и Жирмунский, уволенный из Ленинградского университета; Борис Викторович Томашевский, создавший текстологию, которой я занимаюсь; это Владимир Яковлевич Пропп; мой «соделец» Михаил Михайлович Бахтин, чьи идеи сейчас являются самым передовым в мировом литературоведении; мой младший товарищ Юрий Михайлович Лотман и многие, многие другие, не дожившие до этого счастливого момента — свободы науки.

Тему своего доклада я выбрал не случайно. С одной стороны, она резюмирует некоторые выводы моих многолетних исследований, с другой — очень важна для нашей текущей политики. В стране нет целостной концепции развития культуры, нет, собственно, ясного представления, что включает в себя это понятие. В него не вводятся наука, техника, образование, культурные традиции того или иного народа, поведение государственных деятелей, представителей общественных организаций и так далее. Министерство культуры занимается ограниченным кругом вопросов, более того, они рассматриваются не во взаимосвязи, а каждый сам по себе, изолированно — театр,

музыка, эстрада, литература. Между тем культура делает людей народом, нацией. Если у населения какой-то территории нет своей культуры, то его существование становится бессмысленным. Самое важное для осознания величия и значимости народа — это его культура. Не государственная или военная мощь, не наличие сырья, полезных ископаемых и тому подобное, а именно культура, которая оправдывает существование страны, народа. В понятие «Святая Русь», например, входили все религиозные ценности, которыми она обладала, — храмы, иконы, места, связанные с исторической памятью. И для нынешней России наиболее важным, определяющим ее достоинство и мировое значение, являются в первую очередь достижения в области культуры, причем не только живущих здесь народов. Хранящиеся в наших музеях произведения итальянцев, французов, немцев, китайцев, африканцев также являются российскими ценностями. За редкими исключениями они вошли в ткань русской культуры, стали ее неотъемлемой составной частью.

Смертный грех — продажа национальных культурных ценностей, передача их под залог (ростовщичество всегда считалось в европейской цивилизации самым низким делом). Недопустимо не заботиться о них, принимать решения, которые так или иначе дают культуру, не позволяют ей развиваться.

Культурным достоянием народа не вправе рас-

поряжаться ни правительство, ни парламент, ни Президент. Да и ни одно поколение не может считать культурные ценности всецело своими. Они завещаны предками, коренятся в истории и в то же время принадлежат будущим поколениям.

Культура народа — целостное динамическое явление, ее следует трактовать как определенную среду, из которой нельзя, как в игре в бирюльки, вытащить какую-то часть, не потревожив остальных и не нанеся вред целому.

Надо признать, что многие специалисты нередко рассматривают произведения искусства с неправильной, односторонней точки зрения, «укладывая» их в схему, на одном полюсе которой — творец, создатель, а на другом — получатель, то есть зритель, слушатель, читатель. Тем самым понятие культуры чрезвычайно сужается, как бы ограничивается неким пространством, где кто-то ее творит, а кто-то воспринимает. Между тем культуру создает не только автор произведения, но и тот, кто им пользуется, и потому очень важно, чтобы в этой цепочке присутствовало еще и сотворчество. Автор (если он талантлив) всегда оставляет нечто, что домысливается, «дорабатывается» затем зрителем, читателем, слушателем. Это особенно хорошо ощущается в произведениях великих мастеров, творивших в эпохи расцвета культуры, в искусстве античности, Древней Руси, в романском искусстве, в XVIII веке.

В романском искусстве, например, при одина-

ковом объеме и одинаковой высоте колонн капители и материал, из которого они сделаны, все же значительно отличаются. Приходится, как говорится, «домысливать одинаковость». То же самое просматривается и в древнерусском зодчестве.

В романском искусстве поражает и другое: чувство принадлежности к священной истории. Крестоносцы привозили с собой из Палестины колонны и ставили обычно одну из них среди сходных по параметру колонн, сделанных местными мастерами. Христианские храмы воздвигались на развалинах языческих. Тем самым зритель имел возможность домысливать то, что было задумано творцом.

Реставраторы XIX века не понимали этой особенности и обычно стремились к точной симметрии. Когда, скажем, достраивался собор в Кёльне, то обе фланкирующие фасад собора башни с немецкой аккуратностью были сделаны абсолютно одинаковыми, в результате чего этот памятник архитектуры не вызывает тех эмоций, которые вызывает Реймский собор. К такой же симметрии стремился французский реставратор Виолле ле Дюк в соборе Нотр-Дам в Париже, хотя различие оснований обеих башен достигало более метра и не могло быть случайным.

Жесткая точность, как и полная завершенность, противопоказаны искусству. Великие произведения обычно не закончены. Это и «Евгений Онегин» Пушкина, и «Братья Карамазовы» Досто-

евского, «Война и мир» Льва Толстого. Не закончены великие драмы Шекспира, тот же «Гамлет». Каждый читатель трактует произведения, созданные в предыдущие эпохи, по-своему, воспринимает их с позиций своего времени.

Югославский ученый Александр Флакер ввел очень важное понятие — стилистическая формация. Речь идет и о готике, и о барокко, которое охватывает не только зодчество, но и литературу, музыку, живопись и даже в известной мере науку (стиль мышления), и о классицизме, и о романтизме, и о так называемом романском искусстве (англичане называют его норманнским стилем), и о стиле модерн. Но только посредственные художники строго следуют системе определенного стиля, великие творения обычно создаются на грани двух стилистических формаций. Так, замечательный Мраморный дворец гениального итальянского зодчего А.Ринальди в Петербурге, выстроенный в 1768–1775 гг. в стиле классицизма, несет в себе (причем в самом важном месте — в центре) и элементы рококо. Найти рококо в классицизме и наоборот — в этом заключается задача образованного зрителя. А вспомните Гоголя, в чьем творчестве переплетены натурализм и романтизм, или Достоевского, соединяющего реализм с натурализмом и романтизмом. Все выдающиеся произведения искусства пограничны, и все они требуют домысливания и сотворчества. Сказанное в полной мере относится к XX веку. В нашей стране

это и ЛЕФ, и конструктивизм, и агитискусство, и литература факта, и кубофутуризм. В целом единство культуры в XX столетии проявляется в некоторых отношениях даже ярче, чем в предшествующие эпохи.

Точное и неукоснительное следование всем особенностям какого-либо стиля — удел людей малоталантливых. Сотворчество автора, читателя, зрителя, слушателя — это только первая ступень единства культуры, единства ее материала.

Хочу обратить ваше внимание на то, что язык народа не просто выражает мысль, наблюдения, служит средством коммуникации и т. д. Язык сам по себе прежде всего творец, создатель; ведь то, что не имеет названия, для человека не существует. И с этой точки зрения несколько наивный, быть может, библейский рассказ о том, как Бог повелел человеку дать имена всем животным, чрезвычайно важен.

Русский язык в силу ряда обстоятельств необычайно богат. Он создавался на огромной территории, заселенной различными племенами и народностями, благотворное влияние на его развитие оказал церковнославянский язык. По мнению Алексея Александровича Шахматова и многих других специалистов, наш литературный язык, по существу, язык церковнославянский, в который лишь введены элементы русского народного языка.

С моей точки зрения, в язык входят и некото-

рые, ставшие уже символами, культурные явления, например, не только поговорки, пословицы, фразеологизмы, отдельные выражения и цитаты из басен Крылова, из «Горе от ума», из пьес Островского, произведений Лескова, из русских романсов и опер, но и целые образы: Обломов, Фамусов, Репетилов, Скалозуб, Митрофанушка и так далее. К языку относится все увиденное «глазами языка» и созданное языковым искусством. В русское языковое сознание через живопись, музыку, переводы, через греческий и латынь вошли понятия и образы мировой литературы. Созданная русским языком культуросфера (если можно так сказать, используя выражение Вернадского) была необычайно богата, однако сейчас она катастрофически быстро беднеет. Происходит это не только потому, что язык перестал творить и «видеть» многие явления. С исчезновением некоторых из них исчезает и слово. Вот, допустим, слово «учтивость». В пассивном языке оно еще существует. Мы понимаем, что оно означает, но очень редко его произносим. Гибнет слово, и исчезает само явление, которое с этим словом связано.

Вначале было слово — не только как лингвистический феномен, но как логос. Это начальное словотворчество, оно сейчас стремительно падает, а вместе с тем обедняется культура.

Когда в школах в 1918 году запретили преподавать Священное писание, особенно Ветхий завет и

церковнославянский язык, это нанесло крупнейший урон языку. Исчезло множество слов, связанных с церковнославянским бытом, с Библией, с Псалтырем, стали непонятными многие выражения из псалмов и т. д. Оторвался целый пласт русской культуры.

Культура представляет собой органическое целое, которое все время меняется, причем движение не останавливается традицией и накоплением ценностей, а регулируется. Культуру народа как целое можно уподобить леднику, медленно и мощнодвигающемуся среди гор.

Обратите внимание на такой чрезвычайно любопытный факт. Ни один из типов, созданных великими русскими писателями Грибоедовым, Гоголем, Крыловым, Фонвизиным, не исчезает из литературы. У Салтыкова-Щедрина, например, действуют Репетилов, Скалозуб, Чичиков, Митрофанушка. Они продолжают жить в новой среде, у них рождаются дети, внуки, которые, в свою очередь, становятся чрезвычайно характерными для своей эпохи. Если проанализировать русскую литературу с этой точки зрения, то есть с точки зрения литературной традиции, то вся она предстанет как единое огромное литературное произведение.

Любопытно, что Достоевский в своих ранних повестях пользуется тем приемом, который потом развил Салтыков-Щедрин. При этом он вводит в свои «Зимние заметки о летних впечатлениях»

ях», «Записки из подполья» еще и античную литературу, а также современную ему французскую, немецкую, английскую.

Сейчас огромную популярность (особенно в Петербурге) получила идея, согласно которой нас следует причислять к евразийцам. Для меня многое тут неясно, ведь евразийство — это скорее эмоциональное понятие, чем логическое. Как некое эмоциональное течение оно возникло в 1921 г. в среде русской эмиграции в Болгарии, но в целом исходило из той эмоции, которую задал Блок в стихотворении «Скифы». Основная причина возникновения этого течения — военные поражения России, а его бурное развитие в эмиграции объясняется тем, что на это наслонились события, связанные с октябрьским переворотом. Национальные чувства русских были ущемлены, и они провозгласили себя азиатами, которым не писаны европейские законы. «Да, мы потерпели поражение, но еще посмотрим, чем обернется ваша победа», «Придите в наши мирные объятия» — вот формулы, заданные Блоком.

Между тем азиатское начало в русской культуре — не более чем мираж. Мы находимся между Европой и Азией лишь географически, я бы даже сказал, картографически. Если смотреть на Россию с Запада, то она, конечно, расположена на Востоке или, по крайней мере, между Востоком и Западом. Но ведь, например, французы видели Восток в Германии, а немцы, в свою очередь,

усматривали его в Польше. При этом, вопреки рассудку, Восток всегда выступал как нечто оценочное и более низкое, чем Запад. С этой точки зрения евразийство в какой-то мере умаляет значение русской культуры.

Замечательный русский археолог Анатолий Леопольдович Якобсон утверждал, что никаких восточных заимствований в древнерусской архитектуре нет, есть лишь отдельные элементы в орнаментах XVI века. Примечательно также, что вся восточная тематика в древнерусской литературе приходила к нам с Запада, ни один сюжет не пришел непосредственно с Востока. То же можно сказать о восточных мотивах в творчестве Пушкина, которое охватывало собой весь культурный мир своего времени.

Россия не знала типичных для Сербии, Болгарии и существовавших даже в Польше и Венгрии «потурченцев», то есть представителей своих, коренных, народностей, принявших ислам. Симеон Бекбулатович, которого Грозный посадил на царство для устрашения, был чисто театральной, балаганной, скоморошьей фигурой. А вот Казанское царство воспринималось серьезно, его силой гордились, храбрость татар воспевалась, татарские князья были признаны в своем княжеском достоинстве (Юсуповы, а в XIX веке эмиры Бухарские были, кстати, богаче царствующих Романовых).

Для России, как и для Европы — например, Испании, Италии, Венгрии, Сербии — всегда

большее значение имело противопоставление Юга и Севера, то есть Византии и Скандинавии, чем Востока и Запада. С Юга, из Византии и Болгарии к нам пришла духовная европейская культура, а с Севера — другая, языческая, дружинно-княжеская военная культура Скандинавии. Русь естественнее было бы назвать Скандовизантией, чем Евразией. Мы принадлежим к европейской культуре, и наша культурная среда — европейская. Примечательно, что именно Европа, точнее, европейская университетская культура лучше всего понимает культуры других стран, времен и народов: античную, ближневосточную, египетскую, африканскую, исламскую, буддийскую. По сути дела, это общечеловеческая культура.

Итак, культура представляет собой единство, из которого нельзя удалить ни одной части без ущерба для остальных. Это целостная динамическая среда, и все ее составляющие должны развиваться вместе...

Культура не имеет границ, замкнутость неизбежно ведет к ее обеднению и вырождению, к гибели индивидуальности. Здесь могут действовать две, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, национальный мазохизм, охаивание всего, что связано с Россией и русским народом, а с другой — наоборот, ущемленный патриотизм (по выражению Достоевского), который умаляет значение всего, что окружает русский народ, провозглашает особую миссию, особую

национальную судьбу России. Эти тенденции порождены национальным комплексом, национальной ущемленностью, которые сейчас получили столь широкое распространение. В результате страдает наша культура. Преодолевая в себе эту национальную закомплексованность, мы должны решительно отвергнуть попытки увидеть спасение отечественной культуры в нашем положении между Азией и Европой, в весьма сомнительной теории евразийства. Мы принадлежим к европейской университетской культуре, изучающей и усваивающей все ценное, что накопила человеческая цивилизация, и именно это открывает нам ворота ко всем другим культурам.

Концепция Достоевского об универсальности, общечеловечности русских справедлива лишь в том отношении, что мы близки к остальной Европе, обладающей именно этими качествами. Лучшим доказательством тому является дореволюционная Российская академия наук, уделявшая большое внимание востоковедению, знанию других стран. Петербург и Москва являлись центрами грузинской и армянской культур, здесь также развивались арабистика, китаеведение, японистика, африканистика, финноугроведение, кавказоведение, индология, тюркология, были собраны богатейшие коллекции на Аляске, в Полинезии.

Многонациональный общечеловеческий характер русской культуры сказался на языке, му-

зыке, живописи, балете, литературе, и сейчас очень важно не дать ей ослабнуть, потерять цельность. Необходимо развивать нашу университетскую, академическую культуру, представленную в первую очередь Академией, делать все возможное, чтобы возродить культурные традиции России.