СОДРУЖЕСТВО НАУК И ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА

КОМИССИЯ ПО ВЗАИМОСВЯЗЯМ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА
И НАУКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА
ПИСАТЕЛЕЙ РСФСР

СОДРУЖЕСТВО НАУК И ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА

Под редакцией
Б. С. Мейлаха

Издательство
«Искусство»
Москва
1968

8
C 57

1-5-6
4—67

ПРЕДИСЛОВИЕ

Тайны художественного творчества... Это словосочетание многим кажется непривычным, даже странным. Говорят о тайнах природы, растительного и животного мира, но тайны художественного творчества?.. Здесь все или почти все зачастую считают познанным, открытым. Есть, правда, теоретики, по мнению которых в искусстве, особенно в творческом процессе, если не все, то очень многое вообще непознаваемо и никогда не будет познано. Наш сборник объединяет авторов, считающих, что тайны искусства существуют и *в принципе* могут быть раскрыты.

Поэтому заглавие сборника (пусть простят его неакадемичность) нужно воспринимать как полемическое, а не как информацию о том, что он раскрывает тайны творчества.

Основная наша цель — *постановка* неизученных или малоизученных вопросов, основной замысел — показать, что генеральное направление общего развития всей современной науки — взаимодействие различных ее областей — необходимо, плодотворно также и для изучения художественного творчества.

Сборник состоит из четырех разделов.

В *первом* ставятся общие теоретические вопросы комплексного изучения творчества на стыках эстетики, литературоведения, искусствознания с другими общественными науками, а также науками естественно-математическими (в той мере, в какой они могут быть полезны некоторыми своими средствами в постижении сложных и неизученных сторон искусства).

Второй раздел содержит статьи, рассматривающие вопросы творчества в литературе, фольклоре, живописи, кино, архитектуре. В центре внимания авторов этих статей — проблемы психологии творчества, а также восприятия произведений искусства.

В *третьем* разделе рассматриваются возможности привлечения физиологии, павловского учения к изучению искусства.

Четвертый раздел посвящен обсуждению вопросов применения кибернетики и математических методов к изучению творчества.

Участники сборника, выходящего под девизом «содружества наук», представляют самые различные области науки и искусства — литературоведения, искусствоведения, философии, эстетики, истории, психологии, биологических и математических наук. Такой состав авторов позволил выдвинуть ряд вопросов изучения творчества на специальных уровнях и вместе с тем на общей методологической основе.

Авторский коллектив сборника, считая, что основополагающее значение в изучении художественного творчества принадле-

жит эстетике, литературоведению, искусствознанию, вместе с тем убежден в необходимости привлечения к этому делу и других наук, которые могут на основе диалектического и исторического материализма способствовать в той или иной мере познанию законов искусства.

Сложность и новизна рассматриваемых в сборнике проблем в значительной мере определили *постановочный* характер ряда статей и повлекли за собой дискуссионность высказываемых точек зрения.

Авторы и редактор будут благодарны всем, кто, заинтересовавшись проблемами, выдвинутыми в сборнике, выступит со своими предложениями и соображениями о дальнейшем развитии комплексного изучения художественного творчества.

Отклики и статьи просим посылать по адресу: Ленинград, ул. Воинова, 18, Комиссия по взаимосвязям литературы, искусства и науки ленинградского отделения Союза писателей РСФСР.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Б. Мейлах

ПУТИ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

1. ЧЕМ ВЫЗВАНА ПОСТАНОВКА ВОПРОСА?

В истории культуры, пожалуй, нет области, к которой на протяжении веков проявлялся бы столь неослабевающий интерес, как к художественному творчеству. Не будет преувеличением сказать, что на всех этапах существования общества люди бессознательно или сознательно испытывали необоримое стремление к искусству. Еще не понимая причин его воздействия, они чувствовали захватывающую, покоряющую, чудодейственную силу художественных образов. И в наши дни искусство не только не теряет свою власть над людьми, но и раздвигает свои границы: нет, пожалуй, ни одной стороны человеческой жизни, которую бы не затронуло художественное творчество. Правда, порой раздаются голоса скептиков, которые утверждают, что искусство теперь оттесняется успехами науки. Но факты опровергают скептицизм. Искусство продолжает выполнять свои извечные функции, оставаясь особым, ничем не заменимым источником познания и эстетического наслаждения. Знаменательным для нашего времени является и все возрастающий интерес читателей, зрителей, слушателей к истории искусства, к познанию законов и сущности художественного творчества, его перспектив.

Успехи нашего литературоведения и искусствознания бесспорны. Литературоведение может гордиться многим:

великолепными научными изданиями классиков; образцовыми публикациями большого числа ценнейших, ранее не известных материалов, по-новому раскрывших целые эпохи истории литературы и наследие многих писателей; оригинальными теоретическими и историко-литературными исследованиями, получившими широкое признание у нас и за рубежом. Выпускаются обширные коллективные труды по различным вопросам истории литературы и искусства.

Эстетика, в своем развитии освобождаясь от догматизма, перешла к освещению сложных, серьезных тем. Но следует признать, что результаты, достигнутые в изучении художественного творчества, еще мало используются для дальнейших поисков. Почти не разрабатывается методология. Нередко мы удовлетворяемся самыми общими ответами на вопросы о сущности и природе словесного искусства, его специфике, формах и законах, о путях его могущественного влияния на людей. Обычно литературоведы и искусствоведы берут только один (хотя и важный) аспект исследования — *что* изображено художником, *почему* его интересовали такие-то стороны жизни. Но *как* создается искусство, каковы закономерности его развития,— все это оказывается на втором или даже на третьем плане.

Литературоведением, искусствознанием накоплен огромный, поистине необозримый материал. Это само по себе большое научное завоевание. Но факты ждут своего теоретического осмысления.

Задачи на этом пути многообразны. В числе них *необходимость объединить изучение специфики творчества и истории его развития с исследованием законов творческого процесса художника, а также восприятия произведений искусства публикой.* Такой комплексный подход к изучению художественного творчества поможет глубже понять, как совершенствовались методы познания мира средствами искусства, вернее оценить его ничем не заменимую роль в процессе общественного развития и формирования эстетических взглядов и эмоций. Обозревая историю эстетической мысли, можно найти интереснейшие примеры синтетического подхода к явлениям литературы и искусства, их осмысления одновременно в эстетическом, историческом и других планах, в связях этих явлений с самыми различными формами общественной жизни, культуры, науки. А работы Плеханова! Взять

хотя бы его «Письма без адреса»,— сколько в них привлечено материала из самых различных областей знания, сколько неожиданных сопоставлений, блистательных экскурсов! Исключительной разносторонностью отличаются и работы Луначарского, в которых немало ценных методологических положений.

Необходимость расширения рамок литературоведения и искусствознания, обогащения их методологии и методики достижениями и средствами других дисциплин, комплексное изучение творчества — все это задачи не узкоакадемические: они диктуются новыми условиями, характерными для всего современного научного развития.

Одной из общих характерных особенностей этого развития является наряду с усиливающейся дифференциацией различных областей знаний их возрастающее взаимодействие. Прошло время, когда та или иная специальность развивалась «сепаратно», вне общения с соседними и тем более, казалось бы, «дальними», а на самом деле в какой-то степени близкими и ей областями. Взаимодействие разнообразных наук, объединение усилий ученых разных специальностей приводят к замечательным открытиям и к возникновению новых дисциплин на стыке наук.

В каждой из общественных наук вопрос о ее взаимодействии с другими науками должен решаться с учетом конкретных особенностей и задач различных областей знания. Однако несомненна важность этой общей проблемы современного научного развития и для литературоведения и искусствознания, где разобщенность с другими науками, пожалуй, большая, чем в других гуманитарных дисциплинах.

До самого последнего времени не было почти ничего сделано для установления контактов между представителями различных наук и обсуждения общих пограничных задач. Вот почему такой широкий резонанс у нас и за рубежом вызвал Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества, состоявшийся в Ленинграде в феврале 1963 года. На нем впервые встретились для совместного обсуждения проблем художественного творчества литературоведы, писатели, философы, социологи, историки, психологи, специалисты в области эстетики, искусствознания, физиологии, математики, кибернетики.

Как первая разведка в новом направлении симпозиум выполнил свои задачи, о чем свидетельствует большой

интерес, проявленный к нему общественностью, прессой [1]. Симпозиум подтвердил актуальность и своевременность объединения усилий ученых различных специальностей для изучения вопросов художественного творчества и выдвинул задачи методологии как первоочередные — в этом его основное значение.

В нашу эпоху в художественном творчестве и во взаимоотношениях художественного и научного методов происходят изменения весьма существенные. Художественное творчество охватывает ныне все больший круг явлений: здесь и проблемы общественной жизни, прошлое народа и современная история, сложнейшие процессы психической жизни человека, труд и быт, вопросы культуры и даже научные открытия. Разумеется, изображать развитие микроорганизмов или распад атомного ядра — не дело художника, но и научные открытия, и деятельность ученых, их психологический мир, их характеры, жизненно практическое значение их дела — все это является объектом искусства. Для того чтобы находиться на уровне современности, художник должен быть очень широко ориентирован в том, что происходит не только в общественной жизни, но и в различных областях науки. Расширение кругозора художника, объема его знаний увеличивает его возможности и вместе с тем создает дополнительные сложности для его труда.

Пересечение линий познания жизни наукой и искусством сказывается и в том, что, отражая жизнь, литература и искусство все более и более углубленно ее *анализируют*. Но, поскольку усиливается аналитический момент в искусстве, должны произойти и известные изменения в соотношениях методов науки и искусства. В чем эти изменения заключаются? По свидетельству самих писателей и деятелей искусств, сейчас им в большей степени, чем когда-либо, свойственно желание осознать и общие законы художественного творчества, и принципы

---

[1] Отчеты и отзывы о симпозиуме были опубликованы во многих газетах и журналах за 1963 год: «Известия» от 21 февраля; «Литературная газета» от 25 февраля и 7 марта; «Литературная Россия» от 15 февраля; «Неделя» от 24 февраля; «Ленинградская правда» от 22 февраля; «Знание — сила», № 4; «Вопросы психологии», № 3; «Известия отделения литературы и языка АН», вып. V; «Oevres et opinions», № 9, а также отклики и статьи о симпозиуме в зарубежной прессе: «Secocul 20», № 7 (Бухарест), «Философска мисл», № 4 (София), Nowa Kultura» (Варшава), «L'Europa litteraria», № 28 (Рим) и др.

своей собственной работы, исследовательски оценить ее процесс и результаты. Неизмеримо возрос удельный вес самоанализа художника в самом творческом процессе, самонаблюдений в ходе работы над произведением, над рукописью. Отсюда возникает, в частности, потребность совместной работы деятелей искусства и ученых над изучением законов творческой деятельности.

Таковы общие предпосылки возникновения идеи «содружества наук» в изучении художественного творчества.

2. ГРАНИЦЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ «СОДРУЖЕСТВА НАУК»

Для верного понимания идеи комплексного исследования творчества необходимо наметить возможные пути взаимодействия различных наук в процессе этого исследования.

Для комплексного изучения творчества прежде всего важны такие связи различных дисциплин, которые предоставляют литературоведению и искусствознанию новые средства и методы исследования, новые подходы, а не только те или иные фактические сведения, полезную информацию. Для того чтобы эти сложные связи были плодотворными, требуется осознание их целей, точное представление не только о том, *чем именно* та или иная дисциплина может быть полезна, но и в *каком отношении* она находится к объекту нашего изучения — художественному творчеству, отдельным его сторонам. Возможности наук, которые участвуют или могут участвовать в изучении художественного творчества, неодинаковы и неравноценны, особенно если сравнить науки общественные и естественные. Далее: некоторые из дисциплин важны для литературоведов и искусствоведов философско-теоретическими аспектами, другие — историческими, третьи — вспомогательными приемами изучения, новыми «методиками». Одни дисциплины обращаются к литературе для решения собственных проблем, другие — для исследования проблем «стыковых», находящихся на рубеже нашей и других наук. Кроме того, в «содружестве» наук важно не забывать о специфике художественного творчества и не подменять предмет одной науки предметом другой.

Попытаемся теперь обозначить научные области, наиболее существенные для комплексного изучения творчества.

Связь философии с литературоведением столь органична, что сама постановка важнейших методологических проблем последнего является своеобразным преломлением философской проблематики — с точки зрения теоретической это, казалось бы, очевидно. Но на деле разработка философских вопросов в применении к литературоведению, а также и к искусствознанию ведется еще слишком слабо — отсюда и невнимание к проблемам методологии, без которых невозможны широкие, масштабные концепционные построения. Все чаще у нас звучат требования повысить общий философский уровень этих дисциплин — без этого невозможен их дальнейший подъем, выдвижение новых, плодотворных идей. Для более успешного изучения общих и частных закономерностей развития искусства необходимо привлечение общих проблем и категорий логики научного познания, проблем синтеза «логического» и «исторического» способов познания[1].

Развитие философской проблематики применительно к исследованию творчества составляет специальную задачу и никак не может компенсироваться отчасти стихийным или эпизодическим обращением к философии в литературоведческих или искусствоведческих работах.

Одной из кардинальных проблем, которая может объединить специалистов по философии, эстетике, искусствознанию, литературоведению, является изучение гносеологических основ художественного освоения мира. Обобщающих, фундаментальных трудов о теории отражения в применении к искусству еще нет, хотя об этом написано немало. Между тем эта проблема теперь особенно актуальна: в современной идеалистической философии и эстетике учащаются попытки изолировать эстетику от гносеологии, доказать, что искусство не обладает познавательной функцией. Неправомерно, с другой стороны, сводить искусство только к познанию, игнорируя функции эстетические, воспитательные, коммуникативные и другие. Но и могучий познавательный потенциал искус-

[1] Для примера можно указать на ценность приемов индуктивной логики, в особенности при выяснении закономерностей ранних периодов искусства, фактические знания о которых у нас весьма ограниченны.

ства связан с его эстетической природой, с его спецификой, благодаря которой в художественном творчестве постигаются недоступные научному исследованию скрытые, сложнейшие процессы духовной жизни человека, его внутреннего мира.

Теория отражения в ее применении к искусству нуждается в дифференциации в двух, хотя и взаимосвязанных, планах: обоснования природы художественного творчества и методологии его исследования.

В первом из них диалектико-материалистическая трактовка ступеней, законов, форм отражения мира в человеческом сознании дает основу для исследования особенностей восприятия действительности средствами искусства. Необходим всесторонний анализ его диалектической связи с другими формами общественного сознания и вместе с тем взаимодействия содержания и способов его выражения, свойственных только искусству. Дальнейшего философского обоснования требует и принцип идейной целенаправленности художественного творчества, обусловленный объективными законами общественного развития и выражающий взгляды, позиции, настроения, эмоциональный мир художника. Этот принцип ждет своего развернутого освещения в связи с философской проблемой взаимоотношения «объективного» и «субъективного», роли индивидуальности, познающего субъекта в процессе отражения действительности.

Другой методологический аспект связи философии, литературоведения и искусствознания — социологический — требует от нас дальнейшей разработки принципов применения исторического материализма к исследованию художественного развития, его закономерностей и социальной детерминированности. Методологическая разработка этой проблемы в последние годы ослабла. Борьба с вульгарным социологизмом (рецидивы которого встречаются до сих пор) не означает, разумеется, отрицания или умаления в какой бы то ни было степени первостепенной важности марксистского социологического анализа явлений искусства. Между тем уже довольно давно не появлялись теоретические работы, затрагивающие общие проблемы зависимости развития искусства от исторических условий, классовой обусловленности мировоззрения художника, причинной зависимости возникновения тех или иных направлений искусства от изменений в общественной жизни. Не пренебрежением ли ко всем пе-

речисленным выше вопросам объясняются столь частые проявления теории «единого потока» в литературоведении, односторонние трактовки бесспорного тезиса об относительной самостоятельности литературного развития, обесцвеченные в социально-историческом отношении характеристики классиков, характеристики настолько однотипные, как будто их заготовляют машинным способом?

Проблема «философия и искусство» важна также и в другой связи. В творчестве каждого подлинного художника объективно выражена определенная философская позиция. Об этой позиции (даже в тех случаях, когда об интересе художника к философии мы ничего не знаем) судят по тому, как в самих произведениях проявляются его взгляды на возможность познания жизни. Впрочем, связь искусства с философией в определенные исторические периоды выдвигалась и в качестве программных положений. Вспомним эпоху Возрождения, когда Боккаччо, защищая роль поэта как носителя мудрости, проникающего в сущность жизни, утверждал, что поэтов следует относить к числу философов, или когда Леонардо да Винчи развивал свои взгляды на живопись как своеобразную философию природы; вспомним, например, связь классицизма XVII века с картезианством или немецкого романтизма XIX века с идеалистической философией, связь французского натурализма с позитивизмом, современного западного романа — с экзистенциализмом...

В последнее время усилилось взаимодействие между эстетикой, литературоведением, искусствознанием. Работы по эстетике основаны преимущественно на анализе материала художественной литературы и широко используют результаты литературоведческих исследований (хотя, к сожалению, этот материал чаще всего привлекается лишь в качестве иллюстраций тех или иных положений или категорий эстетики). С другой стороны, при изучении различных видов творчества исследователи обращаются и к собственно эстетическим проблемам, в особенности к таким, как «искусство и действительность». Но и здесь необходимо обсуждение и уточнение многих категорий и терминологии: достаточно указать на разноголосицу в определении таких понятий, как «эстетическое» или «художественный образ». Опыты построения истории литературы и искусства в ее целостности и сложности во многом остаются эмпирическими, поскольку в них не выражена четкая система эстетических представлений. От-

сюда противоречия в трактовках эволюции художественного развития, даже таких его этапов, как реализм, внимание к которому у нас особенно обострено.

Среди других общественных наук одной из самых близких литературоведению и искусствознанию является история. Освещение закономерностей общественно-экономических формаций, борьбы классов, революционных переворотов и роли народных масс открыло путь и к превращению истории литературы, искусства в подлинную науку. Тесная связь этих дисциплин с гражданской историей основана на объединяющем их принципе историзма в изучении общества. Близость литературоведения и гражданской истории практически подтверждена долгой традицией. Значение истории для анализа художественного творчества обусловлено уже тем, что степень достоверности, правдивости художественного произведения не может быть исследована без сопоставления его образного содержания с той или иной исторической обстановкой, событиями, фактами. Не может быть освещена без фундаментального исторического «оснащения» и проблема народности, поскольку в центре этой проблемы — степень отражения в искусстве народных стремлений, сути массовых движений, степень представительства народных интересов. Понятно поэтому, что в исследованиях о писателях, художниках мы встречаемся и с преломлением собственно исторических проблем.

При всем этом коллективная разработка вопросов, взаимно интересующих литературоведов, искусствоведов и историков, не практикуется. Такие важнейшие проблемы, как, например, периодизация истории русской и мировой литературы и искусства, требуют для своего успешного решения сотрудничества с историками. С другой стороны, и общие вопросы гражданской истории — о сущности различных общественно-экономических формаций, этапов развития отдельных наций и отдельных народов, политических и культурных связей между ними — вряд ли могут быть освещены с достаточной полнотой без участия специалистов по истории литературы и искусства. Обсуждения требует и вопрос о месте, которое должны занимать собственно исторические проблемы при изучении истории художественного развития. До сих пор чаще всего встречается такое построение учебников по литературе и искусству и даже монографий, при котором освещение того или иного художественного явления пред-

варяется особой «характеристикой исторического периода». Не преодолено еще и понимание художественной литературы лишь как образных иллюстраций к эпохам и событиям гражданской истории, а не как специфического отражения исторической действительности, имеющего свои законы. Конечно, при освещении истории той или иной страны (и особенно в практике преподавательской) использование литературы в качестве иллюстративного материала оправданно. Но в литературоведении, искусствознании защита иллюстративности как принципа неизбежно приводит к рецидивам методологии старой историко-культурной школы, к подмене задач одной науки объектом и задачами другой.

Границы между гражданской историей и историей искусства обозначаются с достаточной ясностью, если исходить из современного понимания предметов и целей каждой из этих дисциплин. Предмет гражданской истории — реальный процесс развития и смены общественных формаций. Задачи же истории литературы и искусства иные: исследовать закономерности художественного творчества как опосредствованного отражения исторической действительности, преломленного через специфику искусства и через мировоззрение, через субъективный мир, индивидуальное восприятие писателя. Поэтому, анализируя генетическую связь художественного произведения с породившей его действительностью, искусствовед не должен подменять при этом историка, для которого памятники литературы и искусства — материал для реконструкции картин прошлого.

Есть и, разумеется, будут возникать также другие проблемы на стыках истории, литературоведения, искусствознания. К ним, например, относится и разрабатываемый М. В. Нечкиной вопрос о функции художественного образа в историческом процессе.

Среди общественных наук, связанных с изучением художественного творчества, необходимо особо выделить психологию. Ее значение у нас долгое время недооценивалось (поворот наметился лишь в последние годы), хотя связи психологии с изучением художественного творчества основаны в значительной степени на общности объекта: в той степени, в какой художественное творчество является одним из проявлений психической деятельности в ее динамике, изучение литературы и искусства непосредственно соприкасается с психологией. Для пси-

хологов художественные произведения — один из главных объектов, исследование которых позволяет судить о законах мышления, о взаимодействиях «логической» и «эмоциональной» сфер, абстрактных и образных представлений и ассоциаций, воображения, интуиции и т. д. Для литературоведов и искусствоведов психологическая наука важна прежде всего требованием изучать духовную деятельность человека и его мышление как динамические процессы. Психология, взаимодействуя с литературоведением, искусствознанием и эстетикой, может значительно продвинуть изучение закономерностей сложных процессов творчества. Ведь именно в этой области сделано очень мало. Исследователям предстоит воссоздать целостную картину закономерностей творческого процесса в его различных вариациях, в зависимости от социальных устремлений, мировоззрения, творческого метода, индивидуальности художника. Изучение творческого процесса на всех этапах — от возникновения замысла, от первых проблесков образа до завершения произведения — не может быть успешным без привлечения теоретических достижений и некоторых методических принципов психологической науки. Психология творчества изучается давно, но ею занимались преимущественно сторонники идеалистических направлений. И старые идеалистические теории психологии творчества (идущие от фрейдистского учения о «психоанализе» или построений Бергсона об интуиции как главном, в противоположность разуму, орудии постижения жизни) и новейшие вариации этих теорий бесплодны в методологическом отношении (поскольку базируются не на объективном анализе творческого процесса, а на субъективных, случайных ассоциациях, возникающих у сторонников этих теорий при чтении художественных произведений).

Научная психология творчества, теоретической основой которой является диалектико-материалистическая теория познания, может помочь изучению многообразных связей между мировоззрением писателя и методом, между идеей и образом, жизненными наблюдениями и фантазией и т. д., раскрытию идейной целеустремленности писателя, ее проявления не только в завершенном произведении, но и во всех фазах творческого процесса. Совершенно новой проблемой, которая ранее не стояла перед наукой, является задача сравнительного изучения творческих процессов художников различных направле-

ний, то есть установление типологии творческих процессов. На этой основе можно также проследить кристаллизацию различных методов творчества в динамике, в самом ходе создания автором своих произведений (в то время как до сих пор метод изучался только на стадии результатов, итогов творческой деятельности). Наконец, без привлечения психологии нельзя изучить и законы восприятия художественного творчества. Постижение этих законов важно не только само по себе, но и для понимания его специфики в целом.

Исследование творчества лишь на базе средств и методов психологической науки ведет к односторонности, так как не принимает во внимание специфики искусства. Чисто психологический подход оправдан лишь с точки зрения предмета самой психологии. Но без учета теоретических и экспериментальных достижений психологии невозможно глубокое постижение процесса творчества, даже психологии героев художественных произведений. «Внедрение» психологического анализа в литературоведение оправданно как необходимый элемент, входящий в общую систему литературоведческой методологии.

За последнее время интерес к психологии литературного творчества несколько оживился. Переизданы книга П. Медведева «В творческой лаборатории писателя», работа А. Белецкого «В мастерской художника слова». Под заглавием «Труд писателя» напечатан курс лекций А. Цейтлина в Литературном институте. Выдающееся явление представляет опубликованная посмертно книга Л. Выготского «Психология искусства». Немало ценных наблюдений, связанных с психологией литературного творчества, накоплено в ряде книг и статей психологов, в работах литературоведов, анализирующих творчество отдельных писателей. Хотя фундаментальных монографий по психологии литературного творчества еще нет, но все же основы для дальнейшего движения здесь имеются. В значительно худшем положении находится у нас изучение творческих процессов в области живописи, музыки, кинематографии и других видов искусства. Отдельные работы, посвященные психологии восприятия произведений искусства, психологии исполнительского мастерства, психологии музыкальных и других способностей, содержат лишь популярные замечания о процессах создания художественных ценностей, о творческой лаборатории композитора, живописца. В этом плане не суммиро-

ваны и тем более не подвергнуты теоретическому анализу мысли по этому поводу, рассеянные в трудах выдающихся деятелей искусства, например Б. Асафьева или К. Станиславского. Особенно сложными являются вопросы творческого процесса в музыке: здесь предстоит еще разработать самые подходы к анализу фаз, этапов динамики деятельности композитора.

До сих пор мы говорили о тех общественных науках, связи которых с изучением творчества имеют первостепенное значение, не касаясь других, затрагивающих отдельные участки науки о литературе и искусстве (как, например, археология или этнография, в наше время больше всего связанная с фольклористикой). К общественным наукам, важным в этом отношении, относится и языкознание, затрагивающее пограничные с литературоведением общие проблемы (например, «язык и художественное мышление», «речевые стили писателя и литературные стили», «язык писателя и разговорный язык народа»), а также конкретные вопросы литературного языка в контексте истории литературы. Границы для этих двух дисциплин различимы с достаточной определенностью: для языкознания как такового художественная литература является прежде всего материалом, на основании которого можно судить о развитии общелитературного языка, его норм, словарного состава, грамматического строя и т. д. Для литературоведения изучение языка — составная часть слова и его законов. Отдельные разделы науки о языке существенны и для анализа других видов искусства, которые в той или иной степени соотносятся со словесно-художественным творчеством (например, театра и кино).

Комплексного исследования требуют и пограничные области различных видов искусства — словесно-художественного (литературы), музыки, живописи, кинематографа и других. Здесь возникает особый круг проблем. Прежде чем говорить о них, нужно хотя бы вкратце остановиться на теоретических предпосылках, позволяющих изучать эти виды искусства не только в их специфике, но и в их единстве и взаимодействии.

Обладая своими собственными выразительными и изобразительными средствами, словесные, звуковые, живописные, скульптурные и другие образы объединяются общностью закономерностей художественного мышления, единством цели: отражением многогранного, бесконеч-

но сложного мира человека, общества, природы. В произведениях литературы художественный анализ изображаемой действительности дан не только как результат, но и как процесс ви́дения мира: читатель как бы вместе с писателем наблюдает жизненные явления, переживает их, оценивает, приходит к определенным выводам. В живописи этот процесс скрыт от зрителя и предстает перед ним лишь как результат, воплощенный в непосредственной форме зрительного восприятия. Еще сложнее аналитический элемент отражения действительности в музыке, но и здесь возможность восприятия произведения слушателем основана на общих всем видам искусства законах познания. Сложная система звуковых художественных образов, использование специфических выразительных средств музыки — мелодии, гармонии, полифонии и др. — по-своему воспроизводит развитие явлений, логику мышления и тончайшие оттенки чувств, борьбу и оценку различных начал жизни. Особый характер восприятия музыки (основанный на синтезе конкретных звуковых образов и вызванных ими ассоциаций) не может служить основанием для противопоставления литературному творчеству музыкального, как якобы изолированной от жизни сферы субъективистски замкнутого самовыражения. В свое время Белинский писал по поводу стихотворения Пушкина «Ночной зефир»: «Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармонией и выражают разумную речь...» (16, т. 2, стр. 12) [1]. Чайковский, работая над оперой «Евгений Онегин», писал Н. фон Мекк о Пушкине (3 июля 1877 года), что он «силой гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это *что-то* и есть музыка».

Изучение сущности и законов литературы в единстве и соотношениях с другими видами искусства актуально не только для раскрытия основ художественного мышле-

[1] Здесь и далее первая цифра в скобках соответствует номеру, под которым цитируемое произведение значится в списке источников, помещенном в конце книги.

ния, но и для непосредственно творческой практики. В частности, возрастающее взаимодействие различных областей художественной культуры заставляет задуматься над вопросом: в какой степени оправданно вторжение в тот или иной вид искусства не свойственных ему изобразительных и выразительных средств из других областей. Десятилетиями идет спор об «экспансии» литературы в другие виды искусства (особенно в живопись и кино), но возможное его решение — лишь на путях анализа диалектической взаимосвязи и вместе с тем «уникальности», неповторимости каждого из видов художественного творчества. Или другой вопрос: всякое ли литературное произведение может быть переведено на язык другого искусства? Чайковский утверждал, что «Гамлет» Шекспира, его идея, вряд ли могут быть эквивалентно воспроизведены в музыке: как бы она ни была могущественна в передаче переживаний и настроений, ей недоступны язвительная ирония героя и «чисто рассудочные процессы» его ума (см. 330, стр. 103). И еще: вряд ли можно сомневаться в том, что не все жизненные явления одинаково доступны любому из видов искусства [1].

Так возникает задача изучения принципов, определяющих возможность «перевода» произведения одного вида искусства на язык другого. При этом необходимо параллельное исследование результатов такого транспонирования, конкретный сравнительный анализ, к примеру, трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» и многочисленных опер на этот же сюжет, одноименного балета Сергея Прокофьева, всемирно прославленной увертюры Чайковского и т. д.; оперы Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» и его литературного первоисточника — повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»; «Классической симфонии» Прокофьева и ее хореографической интерпретации в Ленинградском Малом оперном театре;

---

[1] Достаточно напомнить в этой связи о ставшем анекдотическим примере — балете «Родные поля», где хореографическими средствами балетмейстеры Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова пытались рассказать даже о защите диссертации. Но критика ошибок такого рода сдерживается опасениями упреков в попытках сузить тематический диапазон, скажем, балетного театра или музыки. Между тем непонимание границ отдельных искусств ведет на деле к их обеднению, к сужению действительных возможностей изображения тех или иных сторон жизни средствами, свойственными только определенному виду искусства.

многочисленных экранизаций классиков. К этому вопросу примыкает и другой, еще более сложный: чем можно объяснить, что явление, которое с наибольшей полнотой может быть передано именно литературными средствами, изображается другими, менее, казалось бы, подходящими средствами другого искусства? Один только пример: казалось бы, что тишина как состояние звукового покоя может быть описана с наибольшей полнотой литературными средствами, и это подтверждается превосходными описаниями в художественной прозе и в поэзии. Но немало превосходных произведений на эту тему и в музыке, что в некоторой степени парадоксально: тишина воспроизводится в сознании слушателя звуковыми средствами! Эта же тема выражена и средствами живописи, рассчитанными на восприятие зрительное (вспомним знаменитую «Тишину» Левитана). Далее: почему так впечатляет театр мимов, который из всего богатейшего арсенала театрального искусства сохраняет только жест и мимику, отказываясь от речи и имея дело только с существующими в воображении предметами? Мы или не задумываемся над этими вопросами, или же отделываемся самыми общими ответами, получаемыми не путем всестороннего анализа, или (тем более!) эксперимента, а чисто умозрительным, спекулятивным путем. Да и само понятие «эксперимент» все еще кажется неожиданным в области эстетики. А ведь давно назрела необходимость в опытах сравнительного анализа восприятия однородных мотивов и тем, развертываемых средствами различных искусств. Без комплексного исследования этих трудных вопросов на стыке наук не обойтись и здесь.

При исследовании взаимодействия литературы с другими искусствами предстоит решение еще одной проблемы — о слове как универсальном средстве описания результатов творческой деятельности во всех областях искусства. До сих пор продолжаются споры о правомерности таких описаний, особенно по отношению к музыке. Точка зрения наиболее крайних отрицателей подобных приемов восходит к формалистической теории Эдуарда Ганслика, считавшего музыку лишенной связей с действительностью и поэтому исключающей какую бы то ни было возможность словесной характеристики ее идейного и чувственного содержания. Несостоятельность этой теории вряд ли нуждается в доказательствах. Слово остается единственным средством научного анализа сущности и

содержания музыки в системе искусств. Но каковы границы адекватности слова и музыки? Разумеется, речь идет не об однотипно-бессодержательных «разъяснениях» смысла музыкальных произведений (например, симфоний), которыми до сих пор пестрят программы концертов и многие статьи[1]. Именно такого рода «анализ» заставил Шумана воскликнуть: «Лучший способ говорить о музыке — это молчать о ней...» Но ведь он же, умевший в своих статьях тонко раскрывать содержание музыкальных произведений, утверждал: «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен» (343, стр. 54, 273). По-видимому, нужно совершенствовать терминологию, которая позволила бы анализировать в общезначимых понятиях единство и своеобразие различных видов искусства, но в самой возможности такого анализа вряд ли могут быть сомнения. Методические принципы возникают в процессе сравнительного параллельного исследования способов развертывания идеи и конкретизации образов в различных видах художественного творчества. Некоторые подходы здесь наметились. Серьезным опытом исследований подобного рода является, например, книга Н. Дмитриевой «Изображение и слово» (см. 100).

Мы коснулись лишь некоторых проблем, для разработки которых необходимо сотрудничество деятелей и теоретиков литературы, театра, музыки, кинематографа, изобразительных искусств, широкие дискуссии с участием литературных, искусствоведческих и других институтов, Академии художеств, консерваторий, творческих союзов.

3. О МЕСТЕ И РОЛИ ЕСТЕСТВЕННЫХ НАУК В ИЗУЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Вопрос о путях участия естественно-математических наук в исследовании искусства является несравненно более сложным, чем аналогичный вопрос о месте и роли в этом процессе наук общественных. Трудность заключает-

[1] «Симфония воплощает идею рока в борьбе с могуществом и разумом человека. Мотив темных сил, как бы сплетаясь в борьбе с мотивом мужества, в дальнейшем подавляется победным финалом...» и т. д.; эту плоскую характеристику в разных вариантах, но с одинаковой убежденностью относят к сотням самых разных произведений.

ся прежде всего в необходимости четко определить границы и возможности применения методов физиологии, кибернетики и математики в нашей области, для того чтобы не требовать от этих дисциплин ответов на те вопросы, которые они не могут дать по самой своей природе.

Общая методологическая основа союза общественных и других наук базируется на положениях Маркса и Энгельса о том, что история людей и история природы «неразрывно связаны: до тех пор пока существуют люди, история природы и история людей взаимно обусловливают друг друга» (199, т. 3, стр. 16). Сущность, закономерности функции художественного творчества изучаются самостоятельными, призванными для решения именно этих вопросов науками — эстетикой, литературоведением, искусствознанием. Но вместе с тем для более полного постижения своего объекта науки, непосредственно изучающие творчество, используют, в пределах целесообразности, средства и методы других, в том числе и естественно-математических дисциплин (тем более что отдельные стороны и грани творческой деятельности человека и ее продуктов изучаются этими дисциплинами и в собственных целях).

Попытки применения физиологии к исследованию творчества относятся еще к XIX веку (краткий обзор их см. в статье Л. Салямона, стр. 288—291). Однако верное направление в поисках подобного рода, чуждое вульгаризации, наметились только в наше время. При обсуждении этой проблемы в ряде работ[1], в периодике (см. 54) и на симпозиуме по комплексному изучению художественного творчества[2] было с очевидностью установлено: материалистическая физиология, изучающая законы жизнедеятельности организма как целого в его единстве и взаимоотношении с окружающей средой, способствует раскрытию естественнонаучных основ художественного мышления, творческого процесса в применении к искус-

[1] Среди них нужно назвать книгу Б. Г. Кубланова «Гносеологические основы литературы и искусства» (см. 171). В ней впервые привлечен значительный материал для обоснования роли материалистической физиологии в понимании гносеологических основ искусства.

[2] Проблема применения физиологии к исследованию творчества затрагивалась в докладах П. К. Анохина, Н. А. Крыловой, Л. С. Салямона, А. А. Малиновского, Р. Л. Берг и общей дискуссии.

ству. Ни физиологическое, ни психологическое исследование мышления не исчерпывают проблемы мышления как средства познания мира. Тем не менее павловское учение являлось, как известно, дополнительным обоснованием марксистской теории отражения. Ленин говорил, что психология и физиология органов чувств относится к тем областям знания, «из коих должна сложиться теория познания и диалектика» (182, т. 29, стр. 314). Изучение субъективных психических процессов на физиологической основе может (при комплексном подходе) обогатить наши знания об основах этих процессов.

Критикуя отвлеченно-умозрительные рассуждения метафизика-психолога о душе, Ленин противопоставил им научный подход к психике, обязывающий к изучению «материального субстрата психических явлений — нервных процессов...» (182, т. 1, стр. 142). Поскольку истинное объяснение гносеологических основ искусства возможно только на основе марксистской теории познания, то, очевидно, нельзя игнорировать и области науки, на которые указал Ленин, говоря о теории познания и диалектике. Разумеется, при всех попытках применить физиологическое учение к исследованию некоторых вопросов искусства нельзя забывать об имевшем месте сведéнии социологии к биологии, «подмене» эстетики биологией, об упрощении — ошибках механистического, позитивистского характера. Но разве можно ссылками на опасности повторения таких ошибок отрицать возможность плодотворных результатов в разработке самой проблемы? К тому же речь идет о комплексном изучении творчества, при котором физиология, психология и другие дисциплины должны выступать в своеобразном синтезе, позволяющем раскрыть и все другие стороны творческих процессов (этот момент следует подчеркнуть, тем более что физиологические явления неоднозначны психическим).

Не раз уже цитировались слова Горького о том, что если бы критики заглядывали в работы И. П. Павлова, это помогло бы критикам более толково рассуждать о том, как создается искусство. Для того чтобы начать систематическую работу в этом направлении, необходимо прежде всего обобщить уже сделанное, не преувеличивая полученные результаты, трезво суммируя и плодотворные поиски и отклонения от верного пути. Дискуссия о павловском учении и слове, проведенная на страницах жур-

нала «Вопросы литературы» (1959, № 4) и на ленинградском симпозиуме 1963 года, помогли уяснить некоторые очередные задачи и понять суть упрощенного толкования этого учения. Ценные наблюдения, связанные с анализом творчества, имеются в работах И. П. Павлова, В. М. Бехтерева, а также Л. А. Орбели, П. К. Анохина и других ученых, однако эти наблюдения до сих пор специально не рассматривались и не обобщались.

На симпозиуме в Ленинграде предлагалось сосредоточить внимание на темах, наиболее актуальных и требующих координированной работы физиологов, философов, специалистов по эстетике, литературе и искусству. В числе таких тем малоизученная проблема взаимоотношения (в применении к художественному мышлению) сигнальных систем: первой (конкретных образов, вызванных прямым воздействием явлений на органы чувств) и второй (которая обусловливает способность абстрагировать и обобщать и представляет собою способ связи человека с окружающей его социальной средой, способ «межлюдской сигнализации»). Для понимания «механизма» некоторых сторон творчества и восприятия существенны трактовки слова, как «сигнала сигналов». Громадные возможности воздействия искусства во многом объясняются сигнальной способностью слов или других знаков оживлять в нашем сознании образы явлений с такой силой, как будто мы непосредственно видим их, возбуждать сильные эмоции при восприятии изображаемого переживания. Именно в этом плане истолковал Л. А. Орбели положения И. П. Павлова о второй сигнальной системе (см. 230, стр. 690—699). При этом ученый (вслед за Павловым) отнюдь не противопоставлял социальное биологическому, утверждая: «...сигнализация в форме литературы или музыкальных произведений могла возникнуть только благодаря тому, что установились определенные взаимоотношения между людьми, т. е. вмешался совершенно новый социальный фактор» (230, стр. 693). На физиологически-психологическом уровне раскрывается и механизм такой способности художественного мышления, как ассоциативность. Те временные связи, которые, по Павлову, столь много значат для приобретения новых знаний (см. 234, стр. 579), и представляют, в частности, естественнонаучную основу для понимания принципа метафоризации. Представляют интерес и известные положения Павлова об основных типах «мыс-

лителя» и «художника», то есть об относительном преобладании характерных особенностей первого и второго вида у конкретных индивидуальностей. Не следует ограничивать и попытки распространить изучение аналитической и синтетической деятельности коры головного мозга на объяснение определенных элементов художественного мышления (помня, однако, что даже простейшие из этих элементов не могут быть сведены только к физиологическим процессам, поскольку они связаны с общественно-обусловленным отражением действительности). Заслуживают внимания также вопросы физиологии эмоций, роли слуховых, зрительных и других анализаторов в связи с проблемой дифференциации и вместе с тем взаимосвязи разных видов искусств — словесного, изобразительного, музыки и т. д. Наконец, большое теоретическое и практическое значение имеет разработка на стыке физиологии, эстетики и психологии пробемы художественных способностей и их развития, «диагностики талантов». Вероятно, со временем возникнет и такая дисциплина, как физиология художественно-творческого труда (пока, как известно, существует физиология других видов трудовой деятельности).

Наметка этих тем, возникающих в дискуссиях, ориентировочная и предварительная. Не следует, однако, думать, что речь идет лишь о применении достигнутых физиологией общих результатов к изучению искусства. Сами же физиологи признают, что в учении о высшей нервной деятельности многие вопросы, связанные с процессами мышления, разработаны далеко не в такой степени, чтобы их можно было попросту применять на практике. Доктор биологических наук Э. Вацуро пишет: «Приходится с грустью констатировать, что такие актуальные проблемы, как проблемы нормального и патологического мышления, проблема интеллекта в ее физиологическом аспекте, проблемы эволюции физиологических предпосылок становления второй сигнальной системы и т. д., так интересовавшие И. П. Павлова, особенно в последние годы его жизни, пока еще не находятся в центре внимания физиологов высшей нервной деятельности... Я глубоко убежден, что законный интерес, проявляемый к этим проблемам со стороны представителей других дисциплин, будет способствовать перестройке работы в научно-исследовательских учреждениях, занимающихся изучением высшей нервной деятельности...» (цит. по 58).

Из этого следует, что взаимодействие наук является двусторонним процессом, одинаково полезным для дисциплин, вступающих в контакты.

Принципы применения физиологии к исследованию некоторых вопросов искусства требуют прежде всего основательной методологической разработки, установления точных границ этого применения, за пределами которых неизбежны вульгаризация и упрощение. В упомянутой выше книге Б. Г. Кубланова справедливо подчеркивается, что учение Павлова о высшей нервной деятельности может быть привлечено к изучению искусства только как «естественнонаучная основа раскрытия природы образного мышления». Именно «естественнонаучная основа», а не какой-то «ключ» к пониманию всех особенностей художественного творчества, не путь, отметающий все другие, и тем более никак не «замена» так называемого «традиционного» искусствознания! К сожалению, встречаются и вульгаризаторские трактовки ценных для изучения творчества и для эстетики положений И. П. Павлова. Так, некоторые критики склонны утверждать, что в деятельности писателя как художественной натуры проявляется, в отличие от «мыслительных» типов человека, действие только первой сигнальной системы, ибо писатель мыслит образами, а не «понятиями»...

Для того чтобы избежать всякого рода вульгаризации, следует иметь в виду, что, оставаясь только на почве физиологии, нельзя объяснить социальную обусловленность художественного мышления: физиология и не ставит себе задач такого объяснения. Лишь в результате анализа методами общественных наук можно определить, почему у различных писателей одни и те же явления вызывают противоположные по своему содержанию реакции, в которых проявляются различные взгляды, почему впечатления от одного и того же объекта вызывают бесконечно разнообразные ассоциации и т. д. Являясь естественнонаучной основой понимания природы мышления, понимания условий и «механизма» возникновения понятий и образов, физиология при этом не претендует на решение задач, выходящих за пределы ее компетенции. Ошибочность сведения закономерностей художественного мышления к чисто биологическим[1] доказывается всей ис-

[1] В этой связи следует напомнить о механистических ошибках В. М. Бехтерева, зачастую сводившего социальные явления и психические процессы к общебиологическим законам (см. 23).

торией духовной жизни человечества и в том числе историей искусства. Связь художественной жизни, периодов ее подъема и расцвета с крупными социальными переворотами и историческими сдвигами доказана многочисленными фактами (напомним хотя бы эпоху Возрождения или влияние революций на развитие философии, науки, искусства). Именно в периоды социальных переворотов, их подготовки, их завоеваний появились великие мыслители и художники, деятельность которых обозначила новые этапы духовной жизни человечества, открыла новые пути творчества, новые методы исследования природы и общества, новые методы отражения жизни в искусстве. Конечно, одной из предпосылок появления прогрессивных, новаторских произведений искусства является биологическая одаренность творца художественных ценностей. Но если бы все зависело (как полагают позитивисты) только от биологических данных, оставались бы необъяснимыми смена и возникновение различных фаз в истории искусства (например, классицизма, романтизма, реализма) в разных странах на определенных сходных этапах исторического развития. Художник, как личность, обладающая особой впечатлительностью и способностью с исключительным эмоциональным напряжением переживать события окружающей действительности, естественно, откликается на них с особой активностью. Но и такие специфические особенности художественного мышления, как сила идейно-эстетической оценки изображаемого, эмоциональность, мобилизация художником своих творческих сил и всех средств изобразительности для того, чтобы утвердить своими образами определенный идеал, убедить и взволновать читателя,— и эти особенности не являются, разумеется, социально-нейтральными. Эпохи социальных преобразований, эпохи резкого столкновения противоборствующих общественных сил на рубеже новых фаз общественного развития стимулируют способности художника, которые в иных условиях могут и не проявиться с достаточной полнотой или оставаться дремлющими. В эти бурные эпохи социальной борьбы, смены поколений усиливаются проявления свойственной каждому человеку внутренней заинтересованности в исходе происходящей борьбы. Если исходить только из биологической способности «художественно мыслить», то различие общественных позиций художников остается необъяснимым. Сама возможность мышления на базе взаимодействия пер-

вой и второй сигнальных систем обусловлена физиологически и в разной степени присуща всем. Но самый *характер преобразования* потока образных представлений в систему определенных обобщений и оценок (в том числе оценок эстетических) насквозь социален. Идейное содержание художественных образов, направленность и ход психологических ассоциаций, характер и окраска эмоциональных реакций — все это социально обусловлено, во всем этом выражается позиция художника.

Итак, применение физиологии как естественнонаучной основы понимания «механизма» художественного мышления и психологии творчества нисколько не противоречит трактовке искусства и творческого процесса в качестве социально-общественных явлений. Физиология, при верных методологических принципах, обогащает методику исследования сложных процессов творчества и подтверждает полезность взаимодействия различных областей знания.

Основа для такого взаимодействия подготовлена тем союзом физиологии и психологии, который сейчас укрепляется и о котором так много говорилось на Всесоюзном совещании по философским вопросам, физиологии высшей нервной деятельности и психологии (см. 315).

4. КИБЕРНЕТИКА И МАТЕМАТИКА В «СОДРУЖЕСТВЕ НАУК»

В последнее время в комплексном изучении творчества все больше выдвигаются вопросы применения кибернетики и математических методов. Постепенно рассеивается одностороннее, предвзятое отношение к ним. Препятствия, мешавшие до сих пор научной разработке проблемы, носят различный характер: среди них — предрассудки, еще связанные с канувшим в прошлое осмеянием кибернетики как лженауки; поверхностные суждения, выросшие на материале вульгаризаторских статеек, юморесок и карикатур, будто бы способных «заменить» человека, создавать полноценные художественные произведения; пугающие неосведомленных людей метафоры (вроде «думающая машина»).

Однако никакие заблуждения и ошибки первых попыток привлечь кибернетику и математику к комплексному

изучению творчества не должны использоваться для попыток «закрыть» самую проблему. Прав был В. В. Парин, писавший, что, «вторгаясь в литературу, математики делают это отнюдь не для того, чтобы создать писателям кибернетических конкурентов. Машина не будет писать книг. Математики не настолько бескорыстны. Они хотят опробовать кибернетику в разных областях для того, чтобы их устройства совершенствовались при освоении новых видов анализа. Кому это нужно? Людям!» (237). Нет сомнений в том, что крупнейший переворот в науке и технике, обозначенный возникновением кибернетики, скажется с пользой и для литературоведения. Дело здесь не только в технической стороне, вносящей так много нового в рациональную организацию умственного труда (этому вопросу посвящена статья Б. С. Мейлаха и В. П. Сочивко «Об использовании электронных информационно-логических машин в литературоведении и искусствознании», опубликованная в «Известиях Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1966, № 4). Кибернетика (наука сама по себе комплексная, объединяющая достижения физики, математики, психологии, физиологии, языкознания) выдвинула новые теоретические вопросы о целенаправленности, управляющих закономерностях, о «механизмах» различных процессов — и это главное.

На стыках кибернетики с философией, логикой научного познания, литературоведением и искусствознанием можно подойти к описанию закономерностей творчества не только в понятиях, специфических при изучении литературы и искусства (незыблемость такого подхода очевидна), но также и в других, общих для всех областей современной науки. Таковы понятия системности (как проявления динамической взаимосвязи и взаимодействия различных элементов явлений и объектов природы и общества), структуры и функций. Эти понятия вполне могут применяться с учетом своеобразия и потребностей наших дисциплин — социальных, идеологических, и тогда рассеются страхи, которые часто вызваны терминологической путаницей [1].

---

[1] Так, некоторые критики отождествляют структурализм как формалистическую методологию, развиваемую некоторыми учеными на Западе, с изучением структур и структурности на основе методологии диалектического материализма.

За последние годы в постановке проблемы применения кибернетики и математики к изучению искусства произошли заметные сдвиги. Они обусловлены прежде всего самим пониманием проблемы, освещением исходных методологических основ применения кибернетики и математики к объектам, изучаемым общественными науками: этой теме (после сессии Академии наук СССР 1962 года, где она подробно обсуждалась) посвящен ряд работ и выступлений Б. Бирюкова, А. Спиркина, Л. Когана, В. Лукьянина и других [1]. Еще недавно вызывавшие необоснованную критику попытки применения математики к изучению лексики писателей, языка художественных произведений вызывают теперь все больший интерес. Ведь при этом речь идет не о создании какого-то особого «математического искусствознания», призванного будто бы «заменить» так называемое традиционное» искусствознание или литературоведение, а о месте математических методов в общем ансамбле дисциплин, в той или иной степени участвующих в исследовании творчества. В отличие от школы формалистов, рассматривавших искусство как «сумму приемов», новейшие работы о языке писателей или о стихотворном ритме, в которых содержатся опыты использования математической статистики, вовсе не противопоставляются идейно-эстетическому анализу произведений. Нельзя, особенно на первых этапах таких опытов, требовать от авторов этих работ универсальности. Например, ценный материал для литературоведа дает применение методов вероятностно-статистического изучения стиха, математически точные данные, осмысление которых в общем контексте идейно-эстетиче-

---

[1] Если к этим статьям добавить выступления журналов «Вопросы истории» и «История СССР» о применении электронно-вычислительных машин в помощь исследователям, то можно с полным основанием говорить о начавшемся переломе в отношении использования средств кибернетики и математики в общественных науках. Стали появляться у нас и первые работы с освещением конкретных вопросов в интересующем нас аспекте (Ю. А. Филипьев, Творчество и кибернетика, М., Изд-во АН СССР, 1964; Ю. М. Лотман, Лекция по структуральной поэтике, вып. I, Тарту, Изд-во Тартуского университета, 1964, и др.). Вопросы о путях применения кибернетики к изучению искусства обсуждались также на ленинградских симпозиумах 1963 и 1966 годов, организованных Комиссией по взаимосвязям литературы, искусства и науки (см. брошюры: «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества», Л., 1963; «Творчество и современный научный прогресс», 1966).

ского исследования поэтического творчества является уже задачей специально литературоведческой. Разработка методики изучения ритма и метра при помощи математики (см. работы А. Н. Колмогорова и его школы) безусловно продвигает понимание законов стихосложения, тем более что в них содержится попытка установить координацию ритмических и семантических элементов.

Особенно сложными и дискуссионными являются в комплексном изучении аспекты, связанные с философскими проблемами кибернетики. Таковы, например, темы, которые соприкасаются с характеристиками не только количественных, но и еще не изученных качественных сторон информации. На пути исследования процессов творчества с применением методов кибернетики предстоит выработать определения «ценности информации» и объема содержательности художественного сообщения. Эти проблемы сейчас обсуждаются в философской литературе и, надо думать, будут решены в плане, существенном также и для совершенствования приемов и средств анализа познавательной сущности искусства и его восприятия. Вызывает споры вопрос о возможностях моделирования тех или иных элементов творческого процесса с целью их экспериментального изучения [1].

Итак, успешность взаимодействия литературоведения и кибернетики зависит прежде всего от дальнейшей разработки философских проблем кибернетики. Ряд посвященных этим проблемам работ опровергает узость взглядов на кибернетику только как на технически-прикладную область (см. 316). Впрочем, применение в литературоведении и искусствознании электронных машин в целях вспомогательных (информационно-поисковых, библиографических, а также в области текстологии) будет сопровождаться привнесением в эти дисциплины кибернетических методов, хотя и в ослабленной поначалу форме. Тем самым получат большее распространение кибернетические знания и расширятся возможности их применения.

---

[1] Необходимо рассеять и бытующее в некоторой части гуманитариев представление о том, что понятие модели обязательно предполагает техническое воплощение в машине: моделью является и описание действия, процесса (см. 341). Тем более моделирование не ставит своей задачей замену творческой личности машиной! Опыты моделирования преследуют вспомогательные цели выявления закономерностей творчества, изучаемых общественными науками с привлечением средств других наук.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОЧЕРЕДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ КООРДИНАЦИИ ИССЛЕДОВАНИЙ. ВАЖНЕЙШАЯ ЗАДАЧА: СОЗДАТЬ ОБЩУЮ ТЕОРИЮ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА И ВОСПРИЯТИЯ

Связи и взаимодействие литературоведения и искусствознания с другими науками развиваются разными путями: один из них — использование литературоведением данных, средств и методов различных наук; другой — помощь литературоведения наукам, изучающим художественную литературу в собственных, специальных аспектах (важных в конечном счете и для изучения художественного творчества в целом). Но есть и третий путь — комплексного изучения художественного творчества на основе литературоведения и искусствознания, с привлечением всех областей знаний, способных в той или иной степени участвовать в исследовании этой тончайшей и сложнейшей области человеческой деятельности. Несомненно, что и комплексное исследование литературы будет производиться на базе науки и литературы, но сотрудничество ученых различных специальностей значительно расширит наши возможности.

При развертывании нового направления в изучении творчества нужно избегать распыления по отдельным, иногда малосущественным темам. Как мы уже упоминали выше, основной задачей комплексного изучения является, с нашей точки зрения, разработка генеральной проблемы — исследования управляющих закономерностей процесса создания художественных произведений и восприятия их читателем, зрителем, слушателем. Иначе говоря, необходима общая, единая теория творческого процесса и восприятия, теория, разработка которой возможна только на стыке общественных наук с привлечением наук естественно-математических. Эта проблема включает в себя разные аспекты. Среди них: определяющие факторы происхождения и эволюции художественного мышления и образности на разных этапах социального развития; идейно-эмоциональная структура образности и взаимодействие логических и эмоционально-чувственных элементов отражения действительности; динамика творческого процесса художника, различные фазы процесса —

от начальных до завершающего; типы творческих процессов, их взаимосвязь с художественными методами; целенаправленность художественного замысла и координация различных элементов его развертывания; единство и разнообразие функций образа; естественнонаучный анализ «механизма» возникновения образа и его восприятия; вопрос о читательском «сотворчестве»; конкретно-социологическое изучение читателя, зрителя, слушателя; «диагностика» (необходимые предпосылки и качества) литературного таланта; функции и взаимосвязи словесно-логической, зрительной, моторной и эмоциональной памяти в процессе творчества и восприятия произведения; взаимодействия слуховых, зрительных и других анализаторов и природа образа в литературе; целеустремленность и стихийность в процессе творчества, «сознательное» и «бессознательное»; природа вдохновения в свете современного понимания эмоционально-активной деятельности человека.

Разумеется, многие из этих тем требуют детализации, разработка их может вестись на разных уровнях, которые в итоге ведут к общей задаче — познанию закономерностей творчества и восприятия в их целостности. Вероятно, комплексность исследования на первых порах будет выражаться прежде всего в параллельной разработке актуальных вопросов творчества представителями разных дисциплин под определенным специальным углом зрения. В дальнейшем можно ожидать, что философы, литературоведы, психологи, физиологи и другие ученые будут сообща разрабатывать взаимно интересующие их проблемы в межинститутских и межкафедральных коллективах. Но и разработка отдельных вопросов параллельными путями и на разных уровнях несомненно принесет свою пользу и в дальнейшем будет использована в каком-то высшем синтезе. Важно достигнуть взаимопонимания ученых различных областей и не требовать, скажем, от психологов или физиологов разработки тем, которые не входят в специфику их деятельности.

Особая группа тем объединяется задачей использования достижений кибернетики и математических методов в изучении литературы и искусства. Как уже отмечалось, первостепенной здесь является разработка того нового, что вносит кибернетика в представления о динамических процессах человеческой деятельности, ее целенаправленности, системности, а также понятий о структуре, функ-

ции — то есть тех категорий, без которых не может сейчас обходиться ни одна наука (но применение которых требует строгого учета специфики каждой области знаний, в особенности общественных наук). Разработки требуют проблемы применения теории информации в изучении искусства, функций сигнала, знака и образа. Очень важен при этом вопрос о границах формализации материала. Забвение этих границ отрицательно сказывается не только в изучении художественного творчества, как социально обусловленной, идеологической области, но и при выработке теории автоматического перевода (что привело к непомерному преувеличению сегодняшних его возможностей).

* * *

Таковы, как нам представляется, перспективы комплексного изучения художественного творчества — научного направления, которое только еще формируется, но от которого можно ожидать много ценного, полезного в развитии теории и практики искусства.

А. Иезуитов

СОЦИОЛОГИЯ И ИСКУССТВОЗНАНИЕ

В настоящее время проблемы социологии занимают многих ученых (философов, историков, экономистов и т. д.). Все чаще и чаще подчеркивается необходимость глубокого и широкого использования социологии в изучении самых различных явлений и процессов, выдвигаются новые темы и аспекты социологических исследований (см. 139, 280). Однако роль современной социологии в изучении искусства исследована еще недостаточно, несмотря на то, что искусствознание тесно связано с социологией и генетически, и гносеологически, и методологически. Кроме того, говоря о социологии искусства, имеют в виду лишь эстетику, понимая ее как теорию искусства (см. 285, 215, 139). Действительно, проблемы социальности искусства ставятся прежде всего в работах по философии и эстетике, где так или иначе рассматриваются природа искусства, отношения между искусством и обществом и т. д.[1] (см. 143, т. VI, кн. 1; 200, 112, 252, 245, 289, 249, 290, 134).

---

[1] Подход к социологии искусства лишь как к эстетике, философии искусства, видимо, в значительной мере объясняется самим аспектом исследования в этих работах. Но, думается, и в этом случае необходимо указать на то, что социология искусства отнюдь не сводится к собственно теории искусства.

Но в этих трудах нет разработки методологии социологического изучения искусства[1]. Конечно, нельзя требовать, чтобы теоретические работы ставили методологические проблемы — ведь теория не тождественна методологии. Но когда в обобщающих историко-философских трудах социологию в искусствознании сводят лишь к некоторым вопросам эстетики (теории), это создает одностороннее и слишком абстрактное представление о самой социологии искусства, об ее истории и характере применения в изучении художественного творчества. Это невольно затрудняет разработку методологических проблем социологии искусства[2]. Подобно тому как эстетика не исчерпывает весь круг вопросов, так и социология применительно к изучению искусства не сводится, конечно, к одной теории. Социология ставит и теоретические и методологические проблемы. Это важно иметь в виду для правильного понимания и оценки всего опыта современной социологии искусства, в том числе и буржуазной.

«Сейчас,— справедливо пишет Г. Недошивин,— трудно назвать какого-либо крупного буржуазного искусствоведа либо заметную искусствоведческую школу, которые были бы принципиально чужды социологическим аспектам изучения искусства. Внимание к общественному содержанию, значению художественного произведения, к историческим причинам развития искусства стало теперь правилом» (221, стр. 11). Интерес буржуазных ученых к социологическому анализу искусства может быть вызван самыми различными причинами. К нему приводит разочарование серьезных исследователей в интуитивистских, формалистических, иррационалистических, экзистенциалистских и многих других методах исследования, ибо наука в этом случае превращается в абсолютный субъективизм. К социологическому анализу искусства приводит и обострение идеологической борьбы. Буржуазные ученые не могут не считаться с марксистской социологией. Они пытаются опровергнуть ее, противопоставить

---

[1] Исключение составляют специальные работы, посвященные методологии социологического исследования (см. 144, 267, 19).

[2] Методология социологического исследования искусства опирается на эстетику, тесно связана с ней, но при всем этом социологический анализ искусства шире собственно эстетического. С другой стороны, и сама эстетика не сводится к социологии.

ей свою социологию. Стремясь затушевать глубокие противоречия в жизни буржуазного общества, они сводят социологию к сугубо эмпирической дисциплине.

В буржуазной науке дают себя знать и сравнительно давние традиции предшествующей буржуазной социологии (Конт, Спенсер, Тэн, Гюйо и другие). Некоторые ученые переходят на позиции социологического изучения искусства под влиянием самой логики исследования. Например, английский литературовед Д. Дейчис, отрицающий социологию, обращаясь к «более широким литературным и эстетическим проблемам, неизбежно оказывается под влиянием вполне определенных концепций развития общества и его культуры» (222, стр. 24). Фантастичность и антинаучность построений Фрейда сейчас настолько уже очевидны, что некоторые его последователи (Э. Фромм, К. Хорни, А. Кардинер и другие) стремятся соединить психоанализ с признанием роли социологических факторов (см. 112).

Советские ученые уже неоднократно подвергали серьезному критическому анализу буржуазную социологию (и в том числе социологию искусства) (см. 222, 347, 112, 9, 221). Но некоторые из них фактически отождествляли социологию искусства с эстетикой, что на практике приводило к несколько односторонней и недостаточно диалектичной оценке буржуазного искусствознания. Действительно, в понимании существа искусства буржуазная социология наиболее уязвима, потому что в ней особенно наглядно проявляются ее принципиальные недостатки и заблуждения: прагматизм, субъективизм и т. д. Но при всем этом сам социологический подход к искусству позволяет некоторым буржуазным ученым высказывать отдельные верные соображения о тех или иных сторонах художественного творчества и критически оценивать многие отрицательные явления в современном буржуазном искусстве (см. 45).

Те ученые, которые так или иначе придерживаются социологического подхода к искусству и взгляда на искусство как на общественное явление (например, Ш. Лало, М. Дессуар, Э. Утиц, Фр. Анталь, А. Гаузер, Г. Зедльмайер и другие) оказываются относительно более прогрессивными в своих трудах по сравнению с приверженцами других методологических направлений и школ, например, психоанализа (Э. Джоунз), «оперативного реа-

лизма» (Р. Байе), экзистенциализма (П. Тиллих), неотомизма (Ж. Маритэн) и т. д.

Конечно, есть социология и «социология». Для наиболее прогрессивных ученых Запада стремящихся познать действительную сущность искусства, применение социологических принципов открывает возможность перейти к истинно научной социологии искусства — к марксистско-ленинской социологии, которая позволяет раскрыть объективные закономерности развития и специфику искусства.

Но даже тот ограниченный и часто непоследовательный социологический принцип исследования искусства, который принят в буржуазном искусствознании, нередко помогает добиться ценных результатов. Все это лишний раз убеждает в том, что истинно научная марксистско-ленинская социология может достичь больших результатов, если ей будут предоставлены условия для самого полного и всестороннего развития, если всерьез возьмутся за систематическую и углубленную разработку ее теоретических основ!

Вопросы методологии социологического исследования искусства уже затрагивались в ряде работ (см. 206, 261, 344, 321, 302). Но в настоящее время необходимо специальное, систематическое и последовательное изучение этой методологии, особенно методологического наследия Маркса, Энгельса, Ленина.

Классики марксизма-ленинизма выдвинули и обосновали важнейшие методологические принципы в области искусствознания. Им принадлежит последовательно материалистическое истолкование искусства. Они раскрыли диалектику взаимоотношений между искусством и обществом, установили глубокую связь творчества писателя с общественной борьбой, показали сложный характер взаимоотношений между мировоззрением и художественным методом, исследовали вопрос о тенденциозности и партийности в искусстве. У них мы находим принципиально важные оценки отдельных художественных произведений, характеристики творчества писателей и т. д. Но при всем этом, естественно, в марксистско-ленинской методологии есть и менее разработанные принципы и положения. Среди них осталось и много сложных методологических вопросов (например, о конкретном построении истории

искусства в целом и его отдельных видов; метод целостного и всестороннего анализа художественных произведений, жанров; принципы исследования стиля и т. д.). Кроме того, сама жизнь постоянно выдвигает и ставит перед наукой новые, ранее неизвестные методологические проблемы. Предстоит также специально исследовать социологию искусства Плеханова, Луначарского, Меринга, Люксембург, Грамши. Необходима историография социологии искусства, которой почти нет.

Например, вот что можно прочесть о социологии искусства 20-х годов и, в частности, так называемом «вульгарном социологизме» в «Истории философии»: «Вульгарный социологизм как своеобразная реакция против игнорирования социальных закономерностей развития искусства получил распространение в советской эстетике и искусствоведении 20-х годов, особенно в работах В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и их учеников.

Борясь против буржуазной методологии в эстетике, вульгарные социологи впадали в другую крайность...» (143, т. VI, кн. I, стр. 450—451). О внутренне сложном и противоречивом явлении здесь говорится лишь мимоходом, и вся деятельность Фриче и других ученых фактически зачеркивается. Но если в «Истории философии» отмечается, что вульгарная социология явилась реакцией на буржуазную методологию, то в книге «Марксистско-ленинская философия и социология в СССР и европейских социалистических странах» (см. 200, стр. 146) нет никакого признания положительных моментов в работах социологов-искусствоведов 20-х годов. Эта критика не отличается точностью и в «Истории философии», где, например, утверждается: «Отвергая даже само понятие реализма, как якобы буржуазное, вульгарные социологи считали содержанием искусства не действительность, не жизнь как таковую, а проекцию классовой психологии» (143, т. VI, кн. I, стр. 451). Но ведь социологи 20-х годов не опровергали понятие реализма. Например, Фриче подробно рассматривал различные типы и виды реализма в живописи (см. 323, 322). О важности реалистических традиций в искусстве говорил и Переверзев, что отмечал еще Луначарский.

Наше отношение к вульгарному социологизму как определенной концепции ясно и определенно. Речь идет не о том, чтобы пересматривать его, реабилитировать в целом вредное принципиально-методологическое напра-

вление. Но научно-историографический подход требует признать, что в методологическом наследии ряда представителей этого направления были не только одни ошибки, заблуждения и извращения, но содержалось и нечто поучительное для науки тех лет и даже для современного искусствознания.

В социологии 20-х годов были разные тенденции и направления. В. Фриче, Ф. Шмит, П. Сакулин, В. Переверзев при общности ряда (в том числе грубо ошибочных) установок придерживались различных методологических концепций. Отдельные ученые-социологи вели полемику между собой и по-своему боролись с разного рода антимарксистскими методологическими направлениями.

Заметим также, что при анализе состояния социологии искусства 20-х годов обычно дается обедненная картина, упоминается лишь два-три имени. Между тем вопросы методологии социологического исследования искусства были тогда в центре внимания многих ученых (см. 264, 263, 117, 147, 313, 203, 196, 14).

В социологии 20-х годов надо различать вульгарную социологию пролеткультовско-рапповского толка и социологию Фриче или Сакулина. У первых можно найти многочисленные примеры грубого упрощения, даже политического извращения социологического принципа в искусствознании. Например, Б. Арватов в своей книге «Социологическая поэтика» (см. 6) пишет даже о «контрреволюции формы» применительно к поэзии В. Брюсова и «о буржуазном синтаксисе» поэмы В. Маяковского «Война и мир».

В последние годы все больше восстанавливается роль А. В. Луначарского как социолога искусства.

Луначарский безусловно самый крупный социолог-искусствовед 20-х — начала 30-х годов. Однако именно об этой стороне его деятельности в современных работах говорится очень скупо и односторонне (см. 143, т. VI, кн. I, стр. 448; 200, стр. 145—146). Методологическое наследие Луначарского, и в особенности его социология искусства, еще требует специального и тщательного изучения. Изучая наследие Луначарского, необходимо обратить внимание на необычайную широту и даже универсальность его социологии искусства.

Как обстоит дело с социологическим исследованием искусства в современной науке? С точки зрения методологии эти проблемы по сути дела не разрабатываются.

О социальной обусловленности искусства, об его функциях в общественной жизни и о прочих связанных с этим вопросах речь идет главным образом в теоретико-эстетических работах.

При непосредственном анализе искусства социология применяется лишь в самом общем виде, в лучшем случае для иллюстрирования давно известных истин. Чаще всего так рассматриваются взаимоотношения между искусством и обществом: искусство эпохи античности отличается от искусства средних веков, а искусство эпохи Возрождения — от искусства классицизма, потому что различными были сами общественно-исторические эпохи. Между тем даже такие буржуазные социологи, как, например, Гизо или Гюйо, шли гораздо дальше и изучали взаимоотношения искусства с обществом более конкретно, чем многие современные авторы!

Существует и, условно говоря, «выборочная социология», когда рассматривают только те вопросы, социологический подход к которым наиболее разработан (мировоззрение писателя, идейное содержание произведения и т. д.). Но и при этом социологические оценки чаще всего носят неконкретный характер.

В современном искусствознании дают еще себя знать, с одной стороны, пережитки вульгарного социологизма, с другой — недооценка социологии. Это вызвано недостаточной разработкой методологических проблем.

Вульгарный социологизм, не изжитый до конца еще и до сих пор,— свидетельство одностороннего, робкого применения социологии к изучению искусства. Если бы социологический принцип применялся значительно шире, разностороннее, последовательнее, то появление ряда примитивных и нелепых социологических построений было бы попросту невозможно.

Главный недостаток искусствознания наших дней заключается, как нам кажется, в явном недостатке социологизма. Возьмем, например, современные «Истории искусства», и в первую очередь «Всеобщую историю искусств» (см. 61). В этих томах немало ценного, в них обобщено колоссальное количество разнообразных фактов, сообщаются сведения о многих художниках и произведениях. Но тем разительнее методологическое несовершенство этого огромного труда. Дело здесь не столько в просчетах отдельных авторов, сколько в методологических недостатках всей нашей науки. Этим «Историям» недо-

стает внутренней цельности. Развитие искусства отдельных эпох и стран, эволюция различных видов искусства (живописи, архитектуры, скульптуры и т. д.) — все это связано между собой очень слабо. Социологический анализ концентрируется преимущественно в общем введении к каждому тому или в отдельных вводных главках внутри тома, где порой взаимоотношения между искусством и жизнью общества рассматриваются слишком прямолинейно. При этом слабо учитывается проявление социальной специфики различных искусств, их особая общественная обусловленность и своеобразие различных жанров. Мало уделено внимания исторической изменчивости характера взаимоотношений искусства и общества.

Недостатки социологического анализа в изучении художественных явлений ведут к приблизительности оценок, к субъективизму. Такие же методологические недостатки можно обнаружить и в некоторых трудах, посвященных истории музыки (см. 166, 254). В них тоже вначале дается общая характеристика эпохи, а затем рассказываются биографии авторов и излагаются сюжеты и предполагаемые идеи их произведений вне всякого социологического освещения.

В недавнем прошлом историю искусства нередко полностью отождествляли с историей общества. Например, в «Очерках истории русской советской литературы» на периодизацию советской литературы механически накладывалась периодизация партийно-политической истории советского общества. В результате оказывалось, что в период индустриализации преобладающее место занимали книги о гражданской войне, а в период коллективизации литература рассказывала главным образом о периоде индустриализации. Но ведь у советской литературы, которая всегда была тесно связана с историей советского общества, имелись в то же время свои специфические особенности развития, которые целиком не покрывались политической историей страны. Теперь периодизация советской литературы уже не носит характера такого жесткого схематизма. В ней выделяют 20-е годы, 30-е годы, период Великой Отечественной войны, послевоенные годы. Однако серьезного социолого-эстетического обоснования такой периодизации все еще нет. Думается, что и она недостаточно социологична и не совсем учитывает специфику развития самого искусства. И здесь разрешить споры и разногласия может помочь только гибкое и це-

лостное применение социологического принципа к исследованию литературы.

Одной из наиболее сложных проблем построения истории искусств является сочетание анализа общественно-исторических закономерностей развития искусства с освещением неповторимой индивидуальности художника. Например, в «Истории русской советской литературы» (см. 142) в начале каждого тома во введении концентрируется весь «обществоведческий» материал, а затем даны характеристики отдельных писателей, которые, по сути дела, изолированы от социально-эстетического процесса развития литературы. Для решения этой задачи необходимо творческое разностороннее применение социологического метода.

Самый перспективный и плодотворный путь исследования искусства — изучение его жанров как явлений, в которых отчетливо проявляется социально-историческая обусловленность, выражаются общие социально-эстетические закономерности развития искусства и одновременно выступает неповторимое творческое своеобразие художника. В изучении жанров есть определенные достижения (см. 140, 141). Но и здесь необходима дальнейшая разработка методологии исследования жанра как социально-эстетического явления, ибо до сих пор важность ее явно недооценивается. Отсюда и недостатки такого труда, как «История русского искусства». Возьмем, например, том XIII, вышедший в 1964 году, который посвящен истории искусства периода Великой Отечественной войны. В нем очень мало говорится о социально-исторической обусловленности отдельных жанров и художественных форм. В начале тома дана беглая и самая общая характеристика истории войны и истории искусства военных лет, а затем идет рассказ о жанрах (плакат, графика и т. д.), который ведется фактически вне освещения известной социально-исторически обусловленной их эволюции, вне раскрытия закономерностей смены и взаимодействия жанров. А ведь в годы войны эта социально-историческая обусловленность искусства в целом и его отдельных жанров проявлялась особенно отчетливо (см. 175).

Социологический подход к искусству требует концепционности, привлечения материалов из различных сфер общественной жизни, точности выводов и оценок. Это прежде всего выявление специфических, исторически обусловленных закономерностей развития художественного

творчества, раскрытие внутренних связей между развитием искусства и развитием общества, а не изобретение социологических схем, налагаемых на живой процесс созидания эстетических ценностей.

В самом общем виде социологию искусства можно определить как применение принципов исторического материализма к исследованию искусства. Но такого рода определение еще нуждается в расшифровке и конкретизации. Раскрыть содержание и специфику социологии искусства — значит решить вопрос о связи общей социологии и социологии в частных науках, вопрос, который занимает многих исследователей (см. 139, 280, 167). Хотя и существуют разные точки зрения, бесспорно одно: социология не может и не должна подменять собой науки, изучающие различные общественные явления (в том числе искусство), но она органически входит в них как общая методология, приобретающая особые черты в каждой из отдельных наук (включая искусствознание) в зависимости от предмета, способов, целей и задач исследования.

Социология искусства анализирует искусство, то есть явление социальное, но в то же время относительно самостоятельное и в целом и в отдельных своих элементах. В искусстве особенно велика роль традиций, предшествующего художественного опыта. Здесь постоянно дает себя знать активность художественной формы и ее известная устойчивость.

В работах последнего времени с особенной настойчивостью подчеркивается, что идеологические представления людей — вовсе не прямое порождение экономической жизни, не механическая производная от нее, а отражение их материальных условий (см. 280, т. 1, стр. 15). Это положение прежде всего следует отнести к искусству как художественному отражению жизни.

И общую социологию и социологию искусства интересует жизнь и деятельность отдельных классов, классовая борьба. Но если социология изучает классовую борьбу непосредственно, то социология искусства — опосредствованно: через художественное отражение ее в искусстве, в процессе творчества, в специфике образной системы.

В связи с этим предложенное Плехановым установление «социологического эквивалента» в явлениях искусства (см. 240, т. I, стр. 123—126) представляется методологически несостоятельным и неоправданным. Социология

как таковая имеет дело с реальной жизнью общества, социология искусства — с творчеством, то есть явлением производным по отношению к общественной жизни. Искусство по своей природе внутренне социально, но оно нетождественно социальной действительности. Задача исследования состоит поэтому не в поисках «эквивалента» искусству, а в раскрытии специфического характера отражения жизни искусством. «Критерий практики,— указывал Ленин,— никогда не может по самой сути дела подтвердить или опровергнуть *полностью* какого бы то ни было человеческого представления. Этот критерий тоже настолько «неопределенен», чтобы не позволять знаниям человека превратиться в «абсолют», и в то же время настолько определенен, чтобы вести беспощадную борьбу со всеми разновидностями идеализма и агностицизма» (182, т. 18, стр. 145—146).

В настоящее время происходит явное расширение и уточнение самого предмета социологии. Отмечается, что она изучает три момента, определяющие социальные изменения:

«1. Объективные условия, прежде всего экономические, являющиеся в конечном счете определяющими, хотя огромную роль играют политическая, правовая, идеологическая надстройка, общественные идеи, а также взгляды и традиции.

2. Особые жизненные обстоятельства, формирующие сознание и волю каждого отдельного персонажа «исторической драмы».

3. Активность личности в складывающейся социальной ситуации.

Марксистская социология не объявляет экономику единственной причиной исторического развития, а все остальное лишь пассивным следствием» (280, т. I, стр. 15—16). Эта конкретизация существенна и для социологии искусства. До недавнего времени считалось, что социология должна исследовать лишь закономерные и социально обусловленные явления. Личное, индивидуальное, все, что носит печать неповторимого своеобразия, как бы исключалось из нее, что очень сужало и обедняло социологию. Ведь особенно в искусстве так важны традиции, личный опыт, неповторимые обстоятельства жизни художника, его поведение в определенных социальных ситуациях. Социология искусства вовсе не исключает изучения

всех этих моментов. Она исследует, таким образом, и зависимость художника от общества, и относительную самостоятельность тех или иных сторон его творческой эволюции, и его активное воздействие на общественную жизнь.

Один из наиболее важных и сложных вопросов социологии искусства — вопрос о соотношении искусства и общественной формации. Он привлекал внимание Фриче и других социологов 20-х годов, но часто рассматривался схематично и односторонне. Как известно, решающий критерий определения общественной формации — способ производства материальных благ. Но общественная формация сейчас не сводится только к способу производства (см. 139, стр. 26, 44, 46, 49; 143, т. VI, стр. 238—239; 200, стр. 264, 280, т. I, стр. 16). В состав общественной формации включаются различные надстроечные и идеологические явления (см. 139, стр. 26, 68), следовательно, и искусство. Таким образом, искусство является хотя и весьма специфической, но органичной частью общественной формации. Отсюда связь искусства с общественной формацией внутренняя, а не внешняя. Причем эти отношения не сводятся лишь к непосредственной и фатальной зависимости искусства от способа производства.

Еще сравнительно недавно история общества сводилась к истории производства как такового. Но на самом деле, как подчеркивают современные исследователи, история общества — это прежде всего история людей, создающих и материальные и духовные ценности (см. 139, стр. 44, 249). Следовательно, и художник в своем творчестве зависит не от какого-то безличного экономического фатума, а от взаимоотношений с живыми людьми, участвующими в производстве материальных и духовных ценностей, причем он не менее необходимый и полноправный член общества, нежели непосредственный производитель материальных благ.

Глубокому и конкретному социологическому изучению искусства долгое время мешала неразработанность таких существенных терминов, как «эпоха», «этап» и т. д. Сейчас этот вопрос живо интересует многих ученых, что должно, вне всякого сомнения, благотворно сказаться и на социологическом исследовании искусства, особенно его истории.

С понятием «эпоха» тесно связано понятие «общественная формация».

Существует мнение, что общественная формация не определяется четкими хронологическими границами для всех стран мира, что в первую очередь для формации в целом характерно диалектически противоречивое развитие «в пространстве» и «во времени» (см. 139, стр. 46, 60—61).

Эпоха характеризуется как определенная ступень в развитии формации (см. 139, стр. 26, 199). Эпоха охватывает сумму разнообразных явлений, характерных для многих стран, а также свойственных каждой отдельной стране (см. 139, стр. 26—27). При этом само понятие «эпоха» имеет двоякий смысл: в применении к истории данной страны и с точки зрения общего процесса мировой истории (см. 139, стр. 201). Эпоха ограничена хронологически сравнительно четко (см. 139, стр. 46). Если попытаться применить эти понятия к искусству, то окажется, что искусство общественной формации может быть чрезвычайно разнородным и разнообразным по своему составу и идейно-эстетическому качеству. Определение искусства какой-либо общественной формации носит поэтому, как правило, очень общий, суммарный характер, при этом берутся лишь самые существенные его признаки, которые выясняются в результате изучения определенных эпох и этапов в истории художественного творчества.

Для искусствознания особенно важны понятия «эпоха» и «этап»: в этих пределах закономерности развития искусства вырисовываются отчетливее всего. Например, эпоха Возрождения, протекавшая во многих странах, хронологически охватывает XV—XVII века. В ней проявилось сочетание общих признаков развития мирового искусства со своеобразием, присущим творчеству каждой нации. При этом надо сказать, что эпохи для искусства отдельных стран можно определить гораздо точнее, чем эпохи, характерные для всего мирового художественного процесса.

В эпохе, как правило, различают отдельные этапы (см. 139, стр. 29). Понятие «этап» многозначно: этап в истории определенной страны, и этап — в развитии всего общества (см. 139, стр. 313). Однако этап рассматривается преимущественно как составная часть эпохи или в масштабе отдельной страны или ряда стран мира.

С изучением общественных формаций, эпох, этапов и т. д. тесно связана проблема повторяемости общест-

венных явлений. При повторяемости общественно-экономических формаций в разных странах искусство, возникающее в этих странах и соответствующее этим формациям, имеет между собой лишь самые общие сходные признаки. Искусство определенных эпох (и в масштабе всего мирового процесса и отдельной страны) фактически неповторимо в новых условиях. Примером может служить эпоха античности и эпоха Возрождения. Скорее, могут повторяться отдельные этапы. Например, когда в начале XX века началась эпоха социалистического реализма, литература в разных странах и в разное время проходила примерно одинаковые этапы.

Все эти вопросы очень сложны, они нуждаются в широком и тщательном исследовании. Особенно сложен вопрос о том, как соотносятся между собой эпохи и этапы в истории общества с эпохами и этапами в истории искусства.

Другая важнейшая проблема социологии искусства — проблема классовости. Однако в современных искусствоведческих работах она почти не затрагивается или же истолковывается неточно и односторонне. Нередко встречается и путаница в употреблении понятий «классовость» и «социальность». Считается, что для того чтобы можно было говорить о социальном качестве искусства, оно должно быть выражено прямо и непосредственно. При этом понятие социальности нередко отождествляется с понятием прогрессивности творчества. В частности, о социальном смысле и социальной обусловленности лирики говорят сейчас мало и редко. А если и заходит речь об этом, то с точки зрения их социальной обусловленности рассматриваются лишь такие стихи, как «Деревня» Пушкина. Между тем социальными качествами обладают разные виды лирики (ведь социальная обусловленность — родовой признак искусства вообще), хотя социальность в разных поэтических жанрах и даже в отдельных разновидностях жанра отличается существенным своеобразием.

Классовость чаще всего отождествляется с классовой ограниченностью, и говорится о ней главным образом в критическом плане (исключая, конечно, классовость пролетарскую). Если же какого-либо прогрессивного художника нельзя непосредственно отнести к пролетариату или крестьянству, тогда его классовая характеристика вовсе не дается и выдвигается понятие «народности», которое,

как правило, рассматривается вне конкретного социально-исторического и классового содержания. Но ведь народ, как известно, также состоит из классов. Народное — всегда классовое, хотя классовое далеко не всегда оказывается народным.

Классовое и социальное в искусстве могут обладать и положительным и отрицательным смыслом, обозначать и силу и слабость автора. Все зависит от внутреннего содержания этих понятий, конкретных условий и обстоятельств. Неверно видеть в социальности синоним прогрессивности, а в классовости — синоним ограниченности. Класс — это сложное явление, многогранное, противоречивое, исторически развивающееся и изменяющееся, с разными тенденциями внутри него. Даже такое определение, как передовой или отсталый представитель класса, еще нуждается в социально-исторической конкретизации и расшифровке.

И по своему содержанию и в методологическом плане социальное и классовое, разумеется, неадекватны друг другу.

Понятие социальной обусловленности искусства отличается внутренней сложностью. Оно предполагает выяснение генезиса, природы, характера какого-либо художественного явления, его положения в историческом, точнее, в духовно-историческом, процессе. Здесь в первую очередь имеется в виду связь этого явления с определенными формами, типами, видами сознания, идеологии. Классовая обусловленность искусства предполагает уяснение его роли и места в политической борьбе. Это главным образом зависимость идейно-политическая. Конечно, отмеченные различия весьма подвижны и относительны, но в целом понятие социальности шире понятия классовости. В искусстве, можно сказать, все так или иначе социально обусловлено и приобретает социальную значимость, однако далеко не все элементы творчества или отдельного произведения классово обусловлены и обладают классовым смыслом. Классовое, таким образом, особый, специфический вид социального. В свою очередь классовость — широкая, сложная, многогранная и целостная категория. В различных областях и сферах искусства она выражается по-разному и в разной степени.

Классово обусловленной является историко-социальная сущность целостной идейно-художественной системы, а не ее отдельные изобразительные элементы или средства.

Нет «классовой метафоры», «классового сюжета» и т. д., если изучать их вне целостного идейно-художественного контекста. В то же время если рассматривать, например, метафору как органичный элемент общей художественной системы, то можно сделать определенные выводы о связи метафоры и той или иной метафоричности с мировоззрением писателя. Но классовой определенностью обладает прежде всего целостная идейно-художественная система, присущая автору. Как показал Ленин, творчество Толстого, взятое как целое, отличалось совершенно определенным классовым характером.

Классовость в искусстве отнюдь не сводится только к идейности как таковой.

Чувства, настроения, представления, свойственные тому или иному классу, необходимо рассматривать в их совокупности, потому что именно совокупность чувств, настроений, эстетических оценок отличает один класс от другого. Классовые идеи и чувства в искусстве выражаются через групповую и индивидуальную психологию, настроения, переживания героев, через общий эмоционально-эстетический строй произведения, через всю его сложную художественную структуру.

Основоположники марксизма считали, что для того или иного класса характерно особое мироощущение, особый строй чувств, особое отношение к жизни, к важнейшим социальным явлениям эпохи. Изучая определенное мироощущение, определенные настроения и чувства, запечатленные в творчестве писателя, можно установить, какому именно классу они присущи и, следовательно, настроения, чувства, представления какого именного класса отразил автор в своем творчестве. «Толстой отразил,— писал Ленин,— накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого,— и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости» (182, т. 17, стр. 212). Эти настроения и чувства были в высшей степени свойственны русскому патриархальному крестьянству.

Говоря о классовости искусства, надо иметь в виду, что в обществе есть классы основные и неосновные (это вопрос конкретно-исторический: см. 281, стр. 366—367), что классовая структура общества исторически меняется (см. 139, стр. 262).

В самой жизни классовость проявляется в весьма разнообразных, глубоко индивидуальных явлениях. Ленин

писал: «...действия «живых личностей» в пределах каждой... общественно-экономической формации, действия, бесконечно разнообразные и, казалось, не поддающиеся никакой систематизации, были обобщены и сведены к действиям групп личностей, различавшихся между собой по роли, которую они играли в системе производственных отношений, по условиям производства, и, следовательно, по условиям их жизненной обстановки, по тем интересам, которые определялись этой обстановкой,— одним словом, к действиям *классов*, борьба которых определяла развитие общества» (182, т. 1, стр. 430). Таким образом, классовость есть признак, связывающий и объединяющий самых разных индивидуумов. Этот признак, сохраняя известное внутреннее единство, проявляется глубоко своеобразно и выступает как диалектическое единство общего и частного. Границы классовости подвижны и относительны. В каждой отдельно взятой личности ее классовая природа конкретна, оригинальна и по содержанию и по форме выражения. Это положение целиком применимо к искусству, с той лишь поправкой, что в художественном творчестве отмеченное диалектическое единство общего и особенного выражено еще более отчетливо, поскольку искусство всегда типизирует явления действительности.

Каждый класс обладает в зависимости от его места в системе общественного производства своей идеологией. Особенно это важно для искусства. Классовость в искусстве — категория идеологическая. Установить классовый характер творчества художника — отнюдь не значит свести его к непосредственной экономической и политической практике того или иного класса. Маркс указывал, что какие-либо писатели по своему образованию и индивидуальному положению могут быть далеки, к примеру, от лавочников, «как небо от земли. Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между *политическими* и *литературными представителями* класса и тем классом, который они представляют» (199, т. 8, стр. 148).

Классовость художника неадекватна его классовому происхождению. Автор может переходить с позиций од-

ного класса на позиции другого, проявлять активность в конкретной социально-исторической ситуации. В самом классе имеются разные тенденции, направления, течения и т. д. Классы надо рассматривать не статически, а в динамике (см. 139, стр. 66, 255—256, 261). Нужно учитывать и такое явление, как самокритика класса. То, что класс говорит о себе сам, каким он себя представляет, может не совпадать с тем, что он представляет собой в действительности. В классовом обществе классовый характер творчества художника — результат воздействия на него разных классовых явлений и сил. Необходимо иметь в виду разнообразие классовых влияний на художника. Его творчество может быть живым отражением классовых противоречий в обществе. Однако в современных работах классовый характер противоречий в творчестве того или иного автора часто не раскрывается. Классовость в искусстве — процесс, в котором нужно, всякий раз, обнаруживать главную, определяющую тенденцию, учитывая, что сама эта тенденция может быть исторически изменчивой.

Чрезвычайно сложен вопрос, связанный с выяснением взаимоотношений между классовым, народным, национальным и общечеловеческим в искусстве (см. 111, стр. 340—361; 139, стр. 11). Одним словом, в методологической разработке категории классовости применительно к социологическому исследованию искусства предстоит сделать еще очень много.

Наибольшей трудностью отличается социологический анализ художественной формы в искусстве. В. Гаузенштейн в книге «Опыт социологии изобразительного искусства» писал: «Социология искусства в конце концов только тогда заслуживает этого названия, когда она является социологией формы» (72, стр. 27).

Здесь особенно много еще нерешенных методологических вопросов. Прежде всего и сама художественная форма и ее социальная обусловленность до сих пор нередко рассматриваются абстрактно. Необходимо больше дифференцировать форму в целом и ее различные компоненты. Есть самые общие признаки формы (например, три единства в драматургии классицизма) и более частные (например, выразительные средства языка). Одни явления формы более устойчивы (жанр, ритм и т. п.), другие более изменчивы (стиль). Есть также компоненты искусства (образ, характер, сюжет, конфликт), которые могут рас-

сматриваться и как содержание, и как форма, в зависимости от угла зрения и цели исследования.

Художественная форма чрезвычайно изменчива и в то же время относительно устойчива, самостоятельна. При этом нужно иметь в виду разный социально-исторический характер как изменчивости, так и устойчивости у разных художественных форм. К примеру, не все жанры в одинаковой мере изменчивы или устойчивы. Одни жанры со временем совсем исчезают из искусства или в корне видоизменяются и как бы растворяются, синтезируются в сходных жанрах. Так, например, из современной советской поэзии фактически исчезли такие прежде самостоятельные и важные лирические жанры, как послание, элегия. Другие жанры остаются в искусстве и если меняются, то изнутри. Такие жанры, как баллада и новелла, продолжают жить новой жизнью в советской литературе. В основе и «умирания» жанров и их «новой жизни» лежат социально-исторические причины. «Умирают» прежде всего те жанры, которые в изменившихся социально-исторических условиях не могут решить новых задач, стоящих перед искусством, не соответствуют новым общественно-эстетическим потребностям. Под влиянием определенных социально-исторических условий существенно изменяется вся система жанров в искусстве нового времени, даже в том случае, если отдельные жанры и сохраняются в дальнейшем. И они начинают занимать совершенно иное положение. Кроме того, сами сохранившиеся жанры в новых социально-исторических условиях внутренне трансформируются вместе с новыми социальными целями и задачами искусства.

Социально-историческая изменчивость формы все же бывает не так явна, очевидна и заметна, сказывается не так быстро, как социально-историческая изменчивость содержания. Неодинакова и сама относительная самостоятельность различных элементов формы. Так, поэтические размеры особенно наглядно обнаруживают свою устойчивость по сравнению с развитием искусства в целом и с другими компонентами формы, например стилем. Но в живом конкретном творчестве в новую социально-историческую эпоху и поэтические размеры тоже внутренне видоизменяются, активно служат новым социальным целям.

Существуют разные типы и способы изменения формы: замена одного компонента другим, переосмысление формы, обновление ее изнутри и т. д. И в каждом случае

форма играет активную роль. Существуют широкие и многообразные процессы развития формы: при этом одни формы меняются в течение целых общественных формаций, другие — эпох, третьи — исторических этапов.

В устойчивости и относительной самостоятельности формы особенно значительная роль принадлежит традициям, личным пристрастиям автора. Поэтому социологическое исследование формы включает в себя не только выяснение социальной обусловленности формы, но и анализ ее относительной самостоятельности.

Социологическое исследование художественного творчества имеет разные грани и аспекты. Оно предполагает изучение современного состояния и генезиса искусства, его функций и закономерностей развития. При этом надо учитывать своеобразие социальной обусловленности и социального качества различных видов искусства (литературы, живописи, музыки и т. п.). Луначарский, например, подчеркивал необходимость при социологическом изучении музыки раскрывать социальное качество ее эмоционального содержания (см. 193, 194).

Не совсем верно, с нашей точки зрения, характеризуется иногда соотношение социологического и эстетического анализов искусства. Э. Сафронова в своей статье «О социологическом анализе в литературной критике» совершенно права, выступая против своеобразного «дуализма», против двух самостоятельных типов исследования искусства: социологического и эстетического (см. 267). Но в то же время с ней можно согласиться не во всем. По мнению Сафроновой, главное — познать эстетическую сущность искусства, а это достигается прежде всего с помощью социологического истолкования эстетической специфики искусства. Так выходит, что социология и эстетика едины. Но в действительности именно социологический подход к искусству как раз и соответствует природе, сущности самого искусства, а сущность эстетического в свою очередь социальна. Может быть, для того чтобы окончательно избавиться от «дуализма» и в анализе и в самой терминологии, целесообразнее пользоваться понятием социологического, а не социолого-эстетического исследования искусства. Ведь уже сам предмет исследования (искусство) накладывает на принципы его исследования существенный «эстетический» отпечаток.

Надо также заметить, что социологический анализ искусства шире эстетического анализа. Социологическое ис-

следование предполагает целостное, синтетическое изучение искусства (то есть эстетическое, философское, психологическое, этическое и т. д.). Оно вовсе не ставит своей единственной целью непосредственное выяснение социальной сущности искусства как таковой. Это исследование искусства в целом и всех его компонентов, всего процесса его возникновения, развития, изменения и функционирования. Оно включает в себя и непосредственное и опосредствованное изучение социального качества искусства. При этом собственно социологический угол зрения, хотя и важнейший, но далеко не единственный. Социология искусства — это исследование не только явной социальной обусловленности искусства, но и его относительной самостоятельности.

Разумеется, в одной статье нельзя исчерпать все аспекты социологического изучения искусства, осветить все возникающие и существующие методологические проблемы социологического анализа художественного творчества. Это задача науки в целом. Мы хотели остановиться на некоторых особенно актуальных вопросах, которые только возникают или существенным образом переосмысляются (например, вопросы характера и специфики социологии как таковой и социологии искусства в особенности, отношения к наследию в области социологии искусства, связи искусства и общественной формации и т. д.). Одной из совершенно новых проблем является проблема ускоренного развития искусства в изменившихся социально-исторических условиях в связи с ускоренным развитием самого общества. Эта проблема возникла главным образом в результате того, что в наше время многие отсталые страны уже встали или встают на путь социалистического развития, минуя капиталистическую формацию (см. 139, стр. 46, 139). Этот процесс, естественно, отражается и на характере развития искусства, когда пример и опыт одних — передовых — стран ускоряет и стимулирует общественно-эстетический процесс в других странах — прежде отсталых. Исследователей интересуют закономерности этого процесса и в прошлом и особенно в настоящем. Появляются специальные труды, рассматривающие указанный вопрос, например книга Г. Гачева «Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX в.)» (см. 70). Эта работа интересна и содержательна, однако в печати правильно отмечался существенный методологический

просчет автора. Гачев подразумевает под ускоренным развитием такое развитие, которое «превосходит по своим темпам сразу и свое собственное прежнее развитие и развитие всей мировой литературы». Ускоренное развитие — это «повторение старых литературных путей в несравненно более короткий срок (скажем, многие века — за полвека)», когда литература «недавно отсталой страны быстрым темпом пробегает путь литератур народов старой цивилизации» (38). В действительности ускоренное развитие искусства — процесс, связанный прежде всего с тем, что ряд стран в своем развитии минует некоторые общественно-исторические эпохи, этапы и т. д.: от феодализма они сразу переходят к социализму, минуя капитализм. Это обстоятельство, естественно, сказывается и на процессе развития искусства. Возникает вопрос, какие же эстетические явления в истории искусства оказываются в этом процессе несущественными и не обязательными для эволюции искусства отдельных стран, этапы, скажем, классицизма или романтизма? Может быть, искусство отсталых стран в новых общественных условиях в принципе сразу же вступает на путь реализма, хотя и носит на себе признаки, характерные для других эпох? Какие в таком случае эстетические эпохи закономерны для всего мирового искусства, а какие имеют более локальное значение? Все эти и многие другие вопросы неизбежно встают, когда мы обращаемся к социологическому анализу проблемы ускоренного развития искусства.

С социологической точки зрения требуют исследования и вопросы, связанные с возрастанием роли техники. Взаимодействие искусства и техники становится теснее и органичнее (кино, телевидение), и этот процесс требует исследования в первую очередь с социологической точки зрения. Телевидение — техническое изобретение, но как раз благодаря техническим особенностям оно и даст нам образец качественно нового проявления общественной функции искусства (см. 266). Телевидение (войдя сейчас почти в каждый дом, каждую квартиру) обладает необыкновенно интимным, доверительно личным и вместе с тем (поскольку воспринимают его в один и тот же день, час, даже миг миллионы индивидуальностей) истинно массовым идейно-эстетическим воздействием на человека. Все это: эстетическая природа телевидения, его особые общественные функции, внутренние закономерности развития, характер и результаты воздействия на аудиторию

и т.д.,— также нуждается именно в социологическом исследовании. Киноискусство тоже глубоко социально по своей эстетической природе, функциям, закономерностям развития. С. М. Эйзенштейн в «Программе преподавания теории и практики режиссуры» (1936), рассматривая образ актера и образ произведения в кино и характеризуя образ как единство содержания и формы, подчеркивал социальную обусловленность актера в образе и социальную обусловленность самого образа (см. 345, т. 2, стр. 146—147). Социология киноискусства — важная и еще недостаточно разработанная область социологии и искусствознания.

Социология имеет отношение не только к разным видам искусства. Она связывает искусствознание с другими науками: общественными и естественными. Для ее развития необходим теснейший союз собственно социологии искусства с философией, историей, эстетикой, психологией, этикой, то есть с науками социальными. Вместе с тем сейчас перед искусствознанием встают такие сложные вопросы (изучение психологии творчества, самого процесса возникновения и создания художественного произведения, особенностей и природы эстетического воздействия и эстетического наслаждения и т. д.), для успешного решения которых необходим союз науки об искусстве с естественными науками.

В настоящее время особое внимание уделяется изучению методологии и методики конкретных социологических исследований (см. 285, 215, 280, 167). Термин «конкретно-социологическое исследование» в современном его истолковании подразумевает прежде всего особый метод исследования, а именно: использование математико-статистического метода при анализе различных общественных явлений. Но конкретность изучения социального явления может достигаться разными путями: не только математико-статистическими, но и традиционными или, условно говоря, «описательными», когда явление исследуется аналитически-логическим методом без применения формул, графиков и математических выкладок. Использование конкретно-социологического метода, разумеется, важно и целесообразно и в искусствознании, но в определенных пределах. Математические и статистические методы позволяют описать количественную сторону явления. Но в искусстве первостепенное значение имеет качественное своеобразие. И здесь эти методы применимы огра-

ничённо: преимущественно при изучении отдельных функций искусства и его восприятия, а не его генезиса, сущности и внутренних закономерностей.

Конкретно-социологическое исследование репертуара, читаемых книг, просмотров пьес и фильмов, слушания музыки может дать ценный материал для более общих выводов об эстетических вкусах. Возьмем, например, статистические выкладки, показывающие, что теперь советские рабочие читают больше советскую литературу, чем русскую и зарубежную классику (см. 280, т. 2, стр. 153—188). Эти выкладки в какой-то мере показательны, и сами по себе позволяют сделать некоторые определенные заключения (налицо преобладающий интерес читателей к современности), но подобный материал еще недостаточен для окончательных выводов о духовном мире читателя. Ведь читать можно произведения разного качества, уровня, направленности. И наряду с интересом к советской классике имеются и другие факты. Известно, что среди недостаточно подготовленных читателей (а подобных читателей тоже немало) большим успехом пользуются такие книги мещанско-развлекательного толка, как «Елена» К. Львовой, «Замужество Татьяны Беловой» Н. Дементьева и т. д. В произведениях выдающихся читатели также могут обращать внимание на разные их стороны. Факт чтения «Тихого Дона» Шолохова сам по себе еще не свидетельствует об интеллекте читателей: есть люди, интересующиеся главным образом эротическими сценами в романе. Кроме того, и чтение Гоголя, Достоевского, Щедрина вряд ли само по себе может служить признаком «отсталости» по сравнению с теми, кто читает современных писателей. В свою очередь сам факт чтения русской и зарубежной классики тоже нуждается в конкретном анализе и осмыслении (что именно привлекает в этой литературе, по каким причинам и т. п.). Таким образом, математико-статистический метод еще недостаточен, чтобы глубоко и полно раскрыть духовный мир современного советского человека. Он должен служить социологическим обобщениям широкого теоретического плана.

Наиболее распространен при конкретно-социологических исследованиях метод анкетного опроса. Его значение безусловно велико, если есть уверенность в искренности и правдивости получаемых ответов, если спрашиваемые отвечают так, как действительно думают, а не «так, как надо». Не должно быть никакой подгонки полученных

данных под заранее составленные схемы («как надо», «как полагается») и заранее сделанные выводы. Предельная объективность в исследовании и будет в этом случае проявлением принципа истинно ленинской партийности в научной работе. Далее, при конкретно-социологическом изучении искусства необходимо ставить в анкетах тонко дифференцированные и четкие вопросы, ясные и понятные для читателя, слушателя, зрителя.

* * *

В этой статье мы пытались прежде всего привлечь внимание к методологии социологического изучения искусства. Суммируем кратко, что же до сих пор мешает разработке этой методологии.

Первая помеха — отождествление социологии искусства с его общей теорией. Между тем социология искусства как методология не адекватна теории. Она имеет свой собственный круг задач. Существует также, с нашей точки зрения, ошибочное мнение, что в процессе конкретно-практического изучения искусства и вырабатываются методологические принципы его исследования, поэтому практика искусствознания и есть его методология, а следовательно, нет никакой необходимости специально заниматься методологическими вопросами. Мы вовсе не хотим сказать, что методологические принципы вырабатываются вне связи с практическим искусствознанием, однако в интересах самой же практики нужна специальная и тщательная разработка методологических принципов анализа искусства. Методология вооружает практику, делает ее целенаправленной и глубоко осмысленной. В свою очередь научная практика является важнейшим критерием истинности и плодотворности тех или иных методологических решений и рекомендаций. Она способна существенным образом дополнять и корректировать их.

Отрицательно дает себя знать и недостаточная изученность методологического наследия в области социологии искусства, прежде всего классиков марксизма и крупнейших ученых-марксистов. Слабо изучается наследие советских социологов-искусствоведов 20—30-х годов и тем более ученых буржуазных. А без всесторонней историографии не может успешно развиваться и совершенствоваться ни одна научная дисциплина.

Наконец, необходимо преодолеть существующий разрыв между социологией и другими не только общественными, но и естественными и математическими науками. Социология вовсе не является антиподом точных наук, а точные науки отнюдь не противостоят задачам социологии. Именно на почве социологии возможно и необходимо комплексное изучение искусств.

М. Нечкина

ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Художественный образ не остается ли тайной, хотя целое море исследовательской литературы плещется в его берега? В раздумьях об этом можно застать не только литературоведа. Тут есть свое горе и у историка.

Начать с того, что налицо расхождение в объеме и направлении исследования художественных произведений у искусствоведа и у историка. Существует множество работ о художественных произведениях с позиций критика и литературоведа и самая малость — с позиций историка. Великое множество искусствоведческих работ занято анализом содержания и формы произведения. Вопрос, как оно сделано, в чем состоят приемы авторского творчества — в центре внимания исследователя. Изучаются стиль, характер образов, приемы их построения. Последние раздроблены на мелкие и мельчайшие единицы. Появились даже «стилемы» при изучении стиля, выявлены тончайшие оттенки троп — метафор, метонимий, изучены цветовые, звуковые и прочие эпитеты. В сфере исследования языка художника существуют писательские словари и точные подсчеты слов, употребленных писателем. Особая группа работ — весьма многочисленная — занята творческой историей произведения, выявлением процесса его создания, его черновыми вариантами, их последовательным расположением, постепенным возникновением образа

и всей ткани произведения. Изучаются прототипы героев, реальные зародыши сюжета. Но все это для историка — лишь первая половина проблемы. Вторая ее половина — функция произведения в читательской, в воспринимающей среде изучается куда меньше, даже, вернее сказать, почти совсем не изучается. Для историка же она самая главная.

Специфика изучения «формы» и «содержания», их соответствий и противоречий, исследования приемов построения образа и «значения» образа обособилась в исследовательские течения почти в полном отрыве от исторических задач. Высокая эстетическая ценность выдающегося произведения как-то замкнулась в себе самой как проблема и оторвалась от восприятия и современников и последующих поколений. Произведение лежит перед нами, развинченное на мелкие и мельчайшие винтики, пружинки, колесики, рычажки; каждый из них характеризован с той или иной степенью тонкости и проникновения. Но часы не тикают. Функция пружинок и колесиков в их совокупности (а действуют они лишь вместе, в живом целом!), действие их в исторической среде (а вне ее вообще нет их функции!), в сущности, не уясняется. Видимо, это целая уйма будущих исследований, методику которых еще предстоит завоевать.

Художественное творчество принадлежит явлениям культуры, а история культурного развития — неотъемлемая часть общего исторического процесса. Поэтому положение, что работа художественного образа в историческом развитии — обязательная для историка тема, представляется мне не требующим доказательств.

Конечно, литературоведы и специалисты по другим отраслям искусства — живописи, музыке, театру — своими изысканиями в области художественного образа оказывают историку неоценимую помощь. Уже имеющийся классический фонд марксистских выводов о существе художественного образа необходим историку. Очень существенны для него изыскания последних лет, когда особенно оживилась теоретическая работа литературоведов и шире — искусствоведов вообще. Однако было бы неискренним и неправильным по существу назвать этот нужный, уже завоеванный комплекс выводов вполне достаточным для отправных предпосылок в решении поставленной задачи. Он необходим, но недостаточен. Есть еще очень мало исследованные звенья, над которыми нужно

работать — в современной науке о художественном образе историку многого не хватает.

Тема, избранная мною, расположена на границе двух наук — литературоведения и истории. Для ее постановки нужны не только опорные данные, почерпнутые из обеих наук. Их, оказывается, недостаточно для решения вопроса. Как всегда, пограничный характер проблемы требует еще чего-то «третьего», порождаемого самой новизной предмета. Моя статья (я смотрю на нее, как на первую в ряду задуманных последующих) не преследует, разумеется, цели исчерпать тему и дать ее окончательное решение. Она ставит задачу лишь наметить постановку некоторых вопросов избранной проблемы и ограничивается отбором некоторых сторон, практически необходимых для историка. Начать придется с коренных вопросов, кажущихся давно решенными. Иначе никак нельзя.

Для простоты восприятия мы будем часто употреблять конкретный термин «писатель» взамен более общего художник», который вмещает и писателя, и музыканта, и живописца, и скульптора, и творческого деятеля театра, и архитектора,— в этом отношении термин «художник» был бы очень выгоден и удобен. Но — увы! — у него нет соотносящегося парного понятия, в то время как у писателя есть: это — читатель. Может быть, ни в чем не сказывается столь наглядно неразработанность проблемы, как в отсутствии «парного» термина к обобщенному слову «художник». Кто объект его функции? На кого он воздействует? На некоего «воспринимателя искусства»? На «воспринимающую искусство человеческую среду»? Громоздко. На «потребителя» искусства? Ужасно: снижает момент сотворчества. Поэтому придется преимущественно пользоваться близкими сердцу понятиями «писатель» и «читатель», органически связанными между собой и привычными для всех. Это оправданно и в силу преобладания в статье литературного материала. Но все же в ряде случаев мы будем понимать под этой «парой» более обобщенную: «художник» и «вориниматель его искусства».

Все множество взаимосвязанных вопросов нельзя решить сразу. Надо начать с узловых, решение которых повлияет на последующие, исходящие из них ряды. В числе узловых и находится вопрос об основных законах воздействия художественного образа на читателя. Естественно,

мы сначала должны иметь дело с Настоящим писателем и Настоящим читателем. Для простоты мы далее будем их именовать просто писателем и читателем. Писатель наш пишет, а не пописывает, читатель читает, а не почитывает. При этом возьмем самый основной, решающий по важности случай, когда читатель читает потому, что хочет прочесть,— случай, когда художественное произведение «употребляется» (ужасное слово!) по прямому его назначению.

Начиная работу, необходимо остановиться и на основном составе понятия художественного образа. Историку нужно прежде всего кардинальное соотношение, другая основная взаимосвязанная «пара»: структура и функция художественного образа.

Нельзя отождествлять эти термины с привычными и далеко не вполне с ними совпадающими понятиями «формы» и «содержания»: «форма» — это еще не структура! Структура немыслима без «содержания». Как термин для исторического освещения вопроса форма представляется мне вообще не очень выразительным и недостаточно определенным понятием — она «поверхностнее», несет в себе признак выделения «внешнего», «видимого» момента, лишена обязательности глубины, «внутреннего разреза»; термин «формы» не влечет за собой обязательного изучения момента смысловой взаимозависимости частей. Смысл произведения вообще обычно не относим к форме. Для понятия же «структуры» все это обязательно. «Форма» лишена динамизма и подчиненности какому-то действию, функционированию,— форма может и не функционировать, для нее это логически необязательно. Ведь нередко мы говорим о форме без содержания! «Структура» же не только сама по себе результат самостоятельного творческого процесса, но выявляет себя в своей функции и только в ней: она ею обусловлена. Функции не может быть без структуры, а структура обязательно предполагает функцию.

Сознаюсь, меня тревожит вопрос, нет ли на наших привычных понятиях «форма» и «содержание» устарелого налета гегельянской системы, определявшей красоту как адекватное выражение идеи в чувственной форме? Идея-содержание у нас соотнеслась с формой — чувственной формой. Нам привычно сопровождать эту пару клятвами о неразрывности того и другого. При всей их справедливости они мало помогают делу. В литературоведении нет

недостатка в определениях формы, но в сущности никто не занят определением понятия «содержание» — оно почему-то предполагается само собой понятным.

Все сказанное, разумеется, никак не посягает на священные для литературоведения понятия формы и содержания. Я просто мотивирую причину, почему в дальнейшем я буду пользоваться терминами структуры и функции. Историку они совершенно необходимы, без них невозможно даже первоначальное рассуждение о теме.

Конечно, история создания образа художником — факт важный для историка даже в том случае, если произведение осталось никому не известным, невоспринятым современником. И в этом случае оно является свидетельством чьей-то жизни, личного творчества, формирования чьего-то мировоззрения; оно — памятник какой-то реальной личности и с этой точки зрения сохраняет для историка свое значение. Но более всего историка интересуют читатели, зрители, слушатели, широкая, воспринимающая искусство общественная среда. Иначе говоря, для него особенно важна реальная функция художественного образа в живой, воспринимающей человеческой среде.

Разумеется, написанный но неизданный роман, ведомый лишь автору и оставшийся, скажем, навсегда в его архиве, имеет и форму и содержание. Но автор был его единственным читателем. Поэтому здесь не приходится в точном смысле слова говорить о функции произведения: для этого нужны живые люди — читатели, без которых произведение не функционирует.

В учебниках теории литературы привычно встретить определение художественной речи как речи особой, насыщенной образами, тропами — метафорами, метонимиями, гиперболами, специфически только ей присущими. Как историк, я никогда не знала, что мне делать с этим определением. Тропы не только не исчерпывают вопроса о характере художественного изложения, но даже не ставят его. Конечно, они существуют, эти метонимии и метафоры, и некоторые из них чудо как хороши, работая на замысел писателя. Но самая словесная ткань художественного образа состоит прежде всего из «простых» слов, отражающих реальные признаки жизненного явления в авторском понимании. «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки...». «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья

несчастлива по-своему». Тут нет никаких метафор, но с этих же первых дорогих вашему сердцу слов вы уже взяты в плен Н. В. Гоголем и Л. Толстым и функционируете как читатель «Мертвых душ» или «Анны Карениной». Вы уже в избранном их авторами русле и в ответ им добровольно звучите в их же музыкальном ключе. Художник сказал еще самую малость и самыми «простыми» словами о въехавшей во двор гостиницы бричке или поразил и сразу заинтересовал вас глубокой мыслью об общей разнице между счастливыми и несчастливыми семьями. Еще не было никаких метафор — и дальше их будет не так уж много и не в них главное дело. Главное дело в том, что в вас, в читателе, рождается отражение действительности через скупой отбор конкретных признаков и обобщенных понятий, рождающих в вашем сознании не скупой отбор, а богатое целое.

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие в рассеянности сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие...». Это — цепь «простых констатаций», первый аккорд «Пиковой дамы» Пушкина, введение в оживленный разговор и его обстановку, с веселой иронией подчеркивающее деление всех участников на выигравших и проигравших — необходимый мотив последующего сюжета.

Приведенные выше начальные фразы произведений, как и какие-либо другие, даны в определенном ритме, в них присутствует то, что можно назвать чуть слышной, ненавязчивой «музыкой прозы». Без этого внутреннего ритма художественного изложения в восприятии читателя вообще не существует. Мы вернемся к этому ниже. Замечу лишь, что по моей просьбе Г. Г. Нейгауз легко проигрывал «внутреннюю музыку» отдельных фраз пушкинской, гоголевской, толстовской прозы. В начальной фразе «Анны Карениной»

Все счастливые семьи
похожи друг на друга,
каждая несчастливая семья
несчастлива по-своему

было четыре музыкальных такта.

Художественный образ — отражение жизни, это общеизвестно. Но — удивительное дело — стоит образу попы-

таться вместить в себя «все» признаки жизненного явления, им отраженного, как — до предела отягощенный — он теряет полет, рушится, лишается силы.

Прежде всего — немыслимое дело вместить в себя все присущие жизненному явлению признаки. Попробуйте исчерпать их в описании чьего-либо лица, дивана, заката, леса — легко убедиться в невозможности этого. Всегда найдется что-либо «пропущенное». Структура художественного образа совсем иная. Он отражает, несет в себе, как правило, не только не все признаки, а даже просто немногие черты описываемого явления. Но волшебство их отбора состоит в том, что они, эти скупые, отображенные истинным художником признаки, вызывают в читателе все бесконечное, полножизненное богатство явления, отражают его в его сознании. Это богатство полножизненного восприятия сосредоточено в читателе, но ведает им полновластно — поэт, писатель. Он знает тайну такого отбора нескольких, а иной раз и одного признака, который влечет за собой — просто всё.

Мне уже случалось однажды по другому поводу приводить пример, без которого я и сейчас не могу обойтись. Мазепа похищает Марию ночью в «Полтаве» Пушкина — вы полножизненно воспринимаете эту ночь в волшебстве пушкинского слова. Но посмотрите, как мало признаков явления дал поэт и какое богатство восприятия возбудил он в вас, и именно такого, каким он его задумал. Пушкин упомянул лишь о рыбаке, слышавшем конский топот, о казачьей речи и женском шепоте, да о следе восьми подков на росистом лугу... Разговор двух людей да след восьми подков,— кажется, немного.

Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот,
И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Эти скупые признаки полножизненно воссоздали всю картину ночного бегства: и неупомянутый Пушкиным ветер на вашем лице от промелькнувших, мчащихся коней, и тихое журчанье реки, у которой сидел рыбак, и шум ракит на ее склоне, и свежесть росной темноты, и женское волнение, и согласие ее на бегство, и уверенность в себе казака, и быстроту бега, и тысячу других подвластных Пушкину, но не упомянутых им признаков, воскрешен-

ных им в вашей читательской душе. Они воскрешены не только магическим словом, но и всем ритмом стиха, его музыкой, пением звуков в слове, контекстом поэмы. Разумеется, личный опыт человека может расширить, ограничить, вообще видоизменить круг этих признаков. Одним будет созданный Пушкиным образ у человека, бывавшего на Украине и дышавшего благоуханием ее ночей, и несколько другим у того, кто там не был. Но тайна Пушкина в том, что при всех этих условиях любой вариант образа пребывает во власти поэта и остается пушкинским. Пушкин прикоснулся лишь к трем клавишам, а почему-то зазвучала многоголосая симфония — и не счесть инструментов в оркестре. В симфонии полножизненного образа тысячи звуков, отражающих подлинность жизни. «На холмах Грузии лежит ночная мгла, шумит Арагва предо мною...». И Грузия почему-то встает и перед глазами грузина и перед глазами человека, не бывавшего в Грузии.

Вот образ другогого плана — появление некрасовского «мужичка с ноготок» перед читателем. Студеная зимняя пора, сильный мороз, в гору медленно поднимается лошадка, везущая воз хворосту. Рядом шествует в чинном спокойствии мужичок... Собственно — налицо лишь «взрослое» понятие «мужичка» и чинного спокойствия, с теплым юмором противопоставленное образу ребенка. И налицо всего-навсего три конкретных признака в только что появившемся образе: большие сапоги (очевидно, валеные), овчинный полушубок и большие рукавицы. Вот, собственно, и все в момент появления. Но целый мир собственного опыта, собственных читательских представлений и чувств — в точном русле некрасовского образа (это очень важно!) поднят, вызван к жизни в читателе: и нежность к детству, и взволнованное уважение к труду, и понимание тяжелой трудовой жизни, не страшащей «мужичка». И весь «мужичок» с тысячью неупомянутых писателем конкретных признаков стоит перед вами. Вы видите старую отцовскую теплую шапку, наползающую «мужичку» на глаза? Некрасов не упоминает о ней. Но сотни раз воспроизведенный художниками в детских хрестоматиях облик мужичка с ноготок всегда содержит в своем составе эту бесспорную и обязательную шапку. Она — в русле некрасовского образа, она вызвана волею Некрасова в представлении читателя. И не нашлось еще такого критика, который, охуляя иллюстрации к некра-

совскому мужичку, глубокомысленно заметил бы, что отцовская шапка, спускающаяся мальчишке на глаза,— лишняя, ибо не упомянута в стихотворении Некрасова.

Вернемся к романтике. Вот мы несемся с вами вечером по синим волнам океана — лишь звезды блестят в небесах — на одиноком корабле к овеянной легендой могиле. Из гроба тогда император, проснувшись, является вдруг — на нем треугольная шляпа и серый походный сюртук... Только две конкретные приметы. Но вашему читательскому сознанию уже «видны» скрещенные на груди руки раньше, чем вы читаете о них в следующей строке. Вы уже ощущаете обстановку походной простоты (сюртук простой, походный) каждодневного появления вождя, за нею «сами собою» следуют и появление усачей гренадеров, и гвардии, и всего того, что — в контрасте со скромной простотой походного образа — окружено дальше трагическим одиночеством потерявшего и армию, и былую силу, и наследника — вождя, сына. Какие-то два штриха имеют силу воскресить множество других.

Можно привести немало образов, характеризованных только одним признаком, но ничуть от этого не проигравших. «У тетушки княжны Елены все тот же тюлевый чепец; все белится Лукерья Львовна, все то же лжет Любовь Петровна, Иван Петрович так же глуп, Семен Петрович так же скуп, у Пелагеи Николавны все тот же друг, мосье Финмуш, и тот же шпиц и тот же муж...». Как видим, лишь Пелагее Николавне Пушкин подарил целых три конкретных признака, правда, говорящих сразу об одном качестве. И самое главное — в сознании читателя рождено личное, читательское, но руководимое Пушкиным яркое художественное обобщение пустой московской дворянской застоявшейся среды, того старшего поколения «бабушек» и «скучных теток» дворянской Москвы (младшее следует далее), с которым придется иметь дело Татьяне Лариной, приехавшей с матерью в Москву из деревенской глуши. Существует рассказ о том, как один из друзей застал в слезах писателя Гаршина над раскрытой страницей «Евгения Онегина». Гаршин плакал, восхищенный строчкой: «Ведут на двор осьмнадцать кляч»: раньше он как-то не замечал ее, а теперь заметил.

Даже если Диккенс и Тургенев упоминают по пятнадцати признаков явления, а Маяковский всего два, то это ничего не меняет в принципе подхода, свидетельствуя

лишь об индивидуальных писательских манерах изложения. Принцип остается тем же, ибо при бесконечной множественности признаков явления пятнадцать, условно говоря, «равно» трем: принцип состоит в воссоздании богатейшей жизненной множественности через наименование малого числа ее признаков. Но писатель называет такие признаки — в этом-то и состоит его мастерство и даже волшебство,— какие именно и «ведают», управляют воскрешением бесконечной жизненной множественности, воссоздаваемой литературой. Бездарный же писатель, назови он два или двадцать два признака, почему-то ничего не воскрешает. Названное им болтается в одиночестве своих двух или двадцати двух упоминаний — оно не работает, и все.

Функция образа с особой ясностью видна на примерах тех художественных текстов, которые оставляют главное в образе в сфере невысказанного и рождаемого лишь в сознании читателя. Маяковский умел делать это.

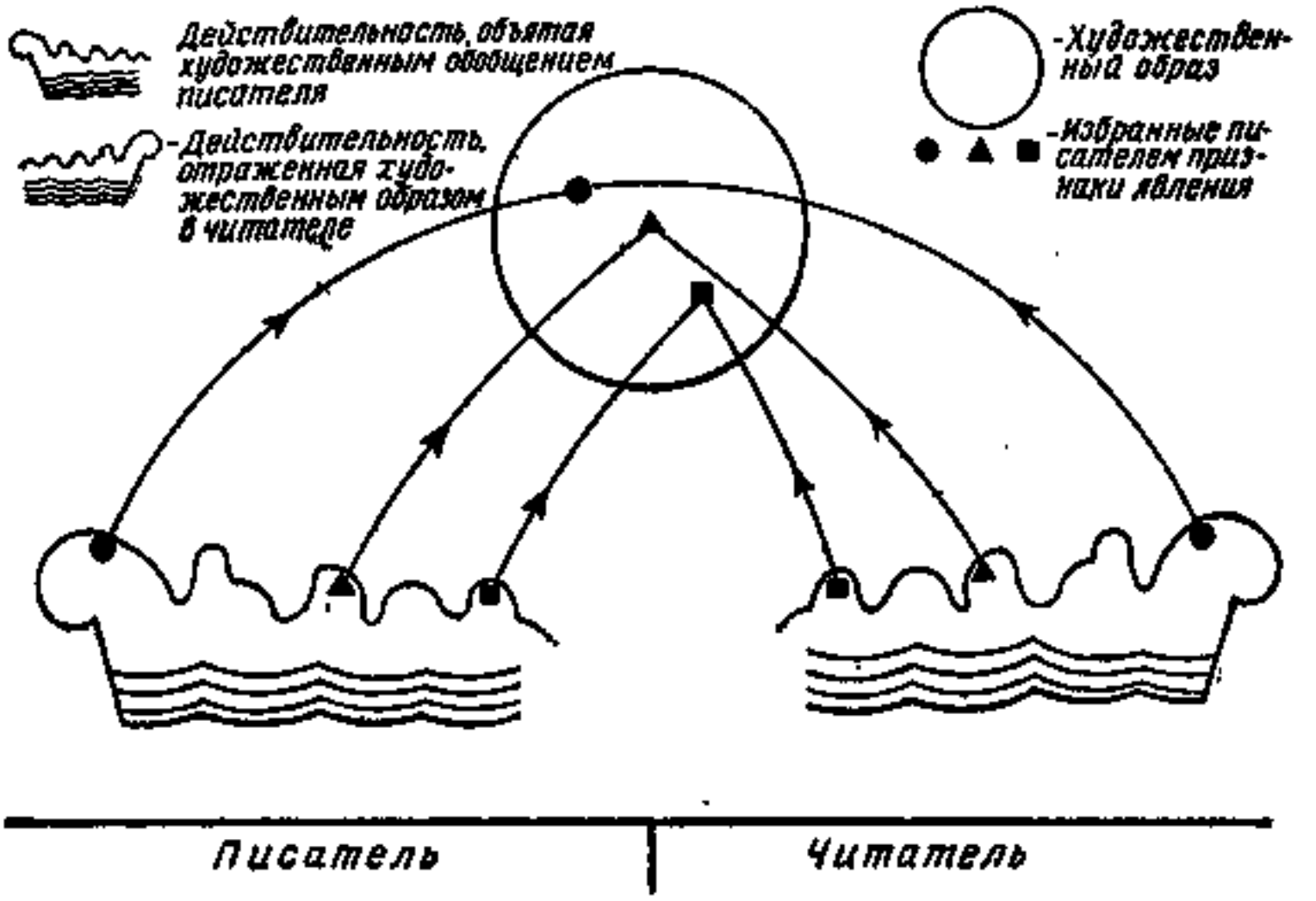
«Приду в четыре»,— сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Здесь не сказано, что она не пришла. Тут ни слова не произнесено о том, что пережил по этой причине любящий человек. Но тут сказано, что она не пришла. Тут с огромной силой доведено до сознания читателя, что пережил по этой причине любящий человек. И в этих с виду взаимоисключающих утверждениях нет ни малейшего противоречия. Тут с особой ясностью видны и значение авторской структуры образа и функция его в читательском сознании.

Разумеется, еще многое может воссоздаваться волею художника в читательском сознании. Но на этих и множестве других примеров ясно одно: избранный поэтом волшебный признак безошибочно избирает, мобилизует множество явлений, отражение которых хранится в вашем личном опыте. Из вашего личного опыта творится волею художника — совсем не ваша и ранее неведомая вам жизнь другого героя, другого социального слоя, другой страны, другого мира, вообще всего, что захочет художник. Это и есть волшебство художественного образа, это и есть тайна сложного, непростого отражения действительности художественным образом и способ ее

передачи от образа к читателю. Это и есть функция образа в читательском сознании.

Изобразим все это в условной схеме. Обозначим слева волнистой чертой действительность, объятую художественным обобщением писателя. Левая половина схемы



плюс центр (о нем позже) вообще будет «писательской», а правая половина (также плюс центр! — об этом позже) явится «читательской». Воспроизведение действительности в читательском сознании и есть цель писателя. Он не делает и не может это сделать прямым способом, «в лоб». Писатель создает образ. Как? Он извлекает из действительности ее ведущие, ее «волшебные» признаки — примем для схемы условно три признака. Они отмечены крошечными геометрическими фигурами на символической кривой, изображающей действительность, и соответствуют трем линиям слева, идущим от трех кульминаций волнистой кривой,— в образ, круг, находящийся в центре. Эти признаки и конструируют образ. В соответствии с этим три линии слева также восходят к созданному писателем образу, отграниченному на чертеже условной круговой линией. Она объемлет конструирующие образ признаки и вместе с тем напоминает как о завершенности образа, так и о том, что выше названо «руслом» писательского обобщения.

Образ воздействует на читателя. Чем? Только тем, что в нем заключено! Он воздействует «волшебными» признаками явления и «руслом» писательского обобщения, выраженного прямым образом или подразумеваемого. Вся «остальная» писательская работа происходит уже в читателе. Она совершается им самим. Писатель стоит вне его, но стоит у «пульта управления»! И вот по его писательской воле — нажим трех клавиш — и ток бежит сразу по трем проводам к вашему человеческому жизненному опыту.

И в ответ — вспыхивает симфония! Не три, а сто тридцать три «признака» — и не только «признака», а множество понятий. Это моральные, политические,— всякие! — принадлежащие вашему же личному опыту обобщения, скопленные вами в вашей жизни и вдруг в долю секунды вырастающие, обогащающие, новые! Лежало что-то в подвалах души, в кладовых сердца, лежало и не шевелилось, не работало. А тут волею писателя восстало из мертвых, воскресло, соотнеслось одно с другим, заиграло, стало активным, нашло свое место в вашем объяснении жизни, захватило вас. Вы и не подозревали, что в вас такое сокровище.

Лишь в результате этого сложного процесса и достигается основная цель писателя — в читательском сознании отражается вся охваченная писательским обобщением действительность. Реализуется познавательная и преображающая функция искусства.

Чтобы почувствовать существо процесса, представьте себе на одну минуту, что писатель передает читательскому сознанию только и исключительно то, о чем прямо и конкретно упоминает. Вы сразу ощущаете, что никакого образа не получится — он вообще не функционирует. Из треугольной шляпы и серого походного сюртука вы бессильны сложить Наполеона — это только сюртук и шляпа, больше ничего. Из больших рукавиц, полушубка и валеных сапог никак не получится мужичок с ноготок,— это просто рукавицы, валенки, овчинный полушубок — и только. Если в вас не вызван целый мир ваших личных впечатлений, вашего богатства — перед вами только рыбак, слышащий разговор мужчины с женщиной, и след двух лошадей на траве, а не ночь бегства Марии к Мазепе.

Но это еще далеко не все. Самое замечательное в том, что при помощи вашего же — малого и ограниченного —

жизненного опыта, при участии его клеточек и молекул, литература, искусство строят широчайший опыт человечества. Это — другое чудо искусства, вернее, другая его сторона. Что видел провинциальный гимназист XIX века в пятнадцатилетнем возрасте? Скорее всего свой переулок, узкий круг, скажем, чиновничьей семьи, родительские ссоры и примирения, школьных учителей, товарищей, городские окрестности? Конечно, он уже знал, что такое дружба, имел какое-то представление о любви, верности, измене, разочаровании, мечтах, столкновениях,— все в своем малом провинциально-ребячьем масштабе. Но каким чудом на основе этого запаса извлечен силою Пушкина весь мир «Евгения Онегина» — с его светской и деревенской жизнью дворянства начала XIX века, разочарованным героем и Ленским, Татьяной и Ольгой? И каким образом, сложив при участии молекул его полуребячьего опыта целый мир неведомых ранее человеческих отношений и минувшей эпохи, поэт *создает новый опыт*, запечатлевая в читателе образ никогда не виданного ранее мира? Писатель, оказывается, может сложить опыт своей действительности на базе клеточек и молекул вашего — совсем другого — опыта, извлечь из ваших — казалось бы, замкнутых и небогатых — эмоций мир ранее неведомых вам мыслей и чувств.

Итак, писатель, художник воссоздает в душе читателя больше, нежели непосредственно содержит даваемый им образ. Это «больше» у разных читателей несколько разнится, завися от их опыта, возраста, актуальности образа в их личной жизни, степени культурного развития, их принадлежности к эпохе автора или более поздней и от многих других причин. Однако, как правило,— и в этом прямая функция образа — настоящий писатель «ведает» этим «больше», держит все вновь возникающее в русле своих обобщений, на «пульте» своего управления. Ниже будет разобран ряд отклонений и исключений, но сейчас нам важен основной и типичный процесс, протекающий между Настоящим писателем и Настоящим читателем.

Теперь — другой случай, текст плохого писателя, творческая неудача. Та же в основном схема. Но писатель взял не те признаки, не попал в «точки», вовсе не выбрал или плохо выбрал конкретное, воспроизвел лишь обобщения,— может быть много типичных промахов. Образ не «работает», действительность не воспроизводится в читательском сознании,— так, какие-то ее обломки. Тут

может быть множество вариантов: воспроизводится, отражается не вся действительность, отражается совсем другая действительность, отражается не действительность, а бог знает что. Наконец, решительно ничего не отражается, не воспроизводится. Все это также можно изобразить в схемах, но не будем их множить — достаточно и одной для примера.

Проверить наличие функции образа можно только и единственно в читательской душе — нигде больше. Коль скоро поэт, писатель завершил работу, художественного образа вне читательского восприятия уже не существует. Читатель, его мозговая деятельность во время чтения — существенный и абсолютно необходимый элемент функции художественного образа. Обо всем этом можно было бы не писать, предполагая это само собой разумеющимся. Но мы уже уговорились входить в проблемы, практически необходимые для историка,— тут уж ничего не поделаешь.

У меня всегда был внутренний протест против того, что писатели-де«инженеры человеческих душ». Душа человека — она ведь не из кирпича, не из бетона. Ее не построишь и по заранее данному чертежу. Грубость этого образа противоречит существу воздействия художника на читателя и снимает важнейшую сторону — сотворчество, участие читателя в художественном процессе.

Из сказанного ясно — первая самая простая и естественная функция художественного образа в историческом процессе и есть восприятие его читателем. Это кажется очень простым и даже не заслуживающим внимания, но на поверку это оказывается чрезвычайно важным и сложным. Это имеет самое прямое отношение к историческому процессу, как органическая его часть. Ведь восприятие художественного образа читателем влечет за собой неимоверное расширение человеческого опыта. Это расширение охватывает и сферу настоящего, современность читателя, и сферу прошлого, иногда — и будущего. Жизненный опыт (в его особой форме!) не только расширяется, он еще и неимоверно обогащается, поднимается на новый уровень, углубляется. Могущественно ощущает человек свою связь с современниками и связь себя с прошлыми поколениями.

К этим выводам еще придется возвращаться в дальнейшем изложении.

Художественный образ действительно могущественно расширяет жизненный опыт человека — опыт в особой форме. Он не только обогащает его видением других жизней, широким представлением о своих современниках, познанием разных социальных слоев, но и других эпох, стран, не тех, в которых живет человек. Ясно, расширение такого опыта не заменимо ничем другим: ни научной книгой о чем-то новом, ни грудами цифр, ни кучей справочников. Опыт этот не только познание неведомого ранее, это восприятие целого потока глубоких чувств, нравственных проблем, продумывание с новых точек зрения жизненных решений — решений героев произведения или собственных жизненных поступков. Это, следовательно, богатейшее накопление и нового познавательного, эмоционального и этического опыта.

Но этого мало. Опыт этот создает связь поколений. Он соединяет прежде всего отцов и детей, дедов и внуков. Он их объединяет, даже в том случае, если они жестоко спорят об одном и том же: объединяет как раз единством темы. Спорят-то о чем-то обоюдно интересном, и хуже, когда уже не спорят.

Конечно, не одна литература и искусство содействуют этой исторической связи поколений, но и они участвуют тут — причем могущественно. Особенность их могущества: они незаменимы. Ничто и никогда не заместит именно этой функции искусства. Литература, музыка, живопись, скульптура, театр создают неизмеримое, совершенно изумительное расширение личного жизненного опыта. Если представить себе, что эта функция их выпала из исторического процесса, опыт одного человека ссыхается и суживается до границ его переулка. Если человек сохранит в голове даже решительно все почерпнутое из учебников политграмоты и географии, у него все равно не будет гигантского личного опыта — знакомства с сотнями и тысячами образов своих современников и людей предшествующих поколений. Из его души исчезнут сотни моральных проблем и высохнет море глубоких человеческих чувств. Разительно уменьшится то, что он может дать своей эпохе. Он, собственно, не будет в полном смысле слова функционировать как человек своего времени. Он потеряет право на вход в эпоху и будет мельтешить в ней, как сор, кружащийся на поверхности потока, лишь по той простой причине, что при входе в эпоху никто не спрашивает пропусков. В том, кто вошел зря, а кто — по пра-

ву, будет разбираться уже следующая эпоха. Следовательно, историческое действие современного человека глубоко обусловлено усвоением им культурных ценностей, накопленных человечеством.

По мере того как история классового общества все быстрее движется к бесклассовому, возрастает требовательность к работе сознания человека как творца истории. Тысячелетиями участвовал трудовой человек в историческом творчестве как создатель материальных ценностей — пахал, сеял, собирал урожай, ковал железо, строил дома, шил одежду, возводил мосты, прокладывал дороги. Развитие производительных сил было его живым делом. Тысячелетиями он, участвуя в классовой борьбе, двигал историю к бесклассовому обществу. Его понимание, его сознание, его культура действовали в этих великих процессах. Но в классовом обществе он еще не располагал всей полнотой воздействия на ход истории: руль управления еще не был в его руках, другие — эксплуататорские — классы стояли у власти. Впервые в истории он положил наконец руки на рулевое колесо.

Но взять власть — одно, а реализовать ее, стоять у власти и руководить жизнью многомиллионного народа — другое. Тут еще важнее не то, что́ читать, это, пожалуй, несколько поздно, а уже обладать результатами чтения Шекспира и Пушкина.

Неизмеримо ускорилось движение истории вперед, прямо пропорциональное численности человеческих масс, в ней участвующих, овладевающих всей полнотой исторического действия. Отсюда — великий динамизм нашей эпохи. Он немыслим без роста сознания. А работа сознания немыслима без освоения культурных ценностей, накопленных человечеством. Как это сделать — забота нашего времени. В рядах рабочего класса и восставших трудовых низов на штурм Зимнего дворца шли в Октябре 1917 года и читатели Шекспира и Пушкина. Да, их было еще очень мало. Но в рядах, штурмующих Ангару и строящих Братскую ГЭС, их в общей сложности уже куда больше. Предстоят такие дела, что их должно становиться все больше, иначе поколение — воспользуемся образом Н. Г. Чернышевского — не перенесет из будущего в настоящее столько, сколько может перенести. Ленин уже давно предупреждал о том, что нельзя стать коммунистом, если не обогатишь свою память знанием того культурного богатства, которое выработало человечество.

Продолжим, однако, разговор о работе читателя — еще сказано далеко не все.

Итак, самая ткань художественного изложения состоит, как правило, из ритмично построенной цепи конкретных констатаций, не часто перемежающихся обобщающими понятиями или даже отдельными фразами чистого рассуждения, сотканного из абстрактных понятий. Все конкретные слова лежат в русле авторского обобщения, нередко не высказанного автором прямо. Они ведут читателя к известному выводу, который делает он сам,— это его работа и его наслаждение. Писатель и писал для этого внутреннего, глубокого вйдения читателем его образа и для утоления его читательской печали, для возвышения и углубления его радости, а не для того, чтобы читатель мог пересказать словами свойства характера героя или свое о нем впечатление.

Мир не названных автором признаков, конечно, может быть для читателя не так ясен, смутен, вполне может даже вообще не поддаваться читательскому слову. Читатель может не быть в силах его воспроизвести, но отсюда не следует, что этого мира в нем нет. Собственно говоря, надо быть великим художником, чтобы воспроизвести процесс художественного впечатления от великого произведения. Писатель пишет не для этого. Относится к сути процесса то, что образ, воссозданный в читателе писательской и его личной читательской работой, и не требует дальнейшего обязательного выражения в слове. Слово писателя уже сработало. Сильнейшее впечатление осталось в читательской душе — непосредственная цель достигнута, ток прошел по кругу.

Но вы просите отзыва о новой книге. А читатель не может назвать словами, характеризовать все, вызванное в его душе волшебством писателя. Не в этом дело! И в ответ читатель говорит примелькавшееся: «Большое впечатление произвел на меня этот роман» — или что-либо в этом роде, и более ничего. За этими словами стоит целое море реального содержания. Иной раз читатель может и более детально характеризовать полученное впечатление. Но можно заранее точно сказать — он не сможет ни исчерпать вопроса о функции в нем писательских образов, ни предвидеть последующей жизни образа в своей душе. С него и спрашивать этого не надо.

Поэтому, кстати говоря, на чисто читательских откликах историку и нельзя построить полной теории функции

образа,— отклики эти по природе явления не могут быть ни полны, ни точны. Тысячи школьников пишут в своих «отзывах» (их во множестве собирают детские библиотеки и преподаватели литературы): «Мне очень понравилась эта книга». Во множестве случаев отзыв этот верен, но на нем ничего не построишь — он не несет в себе ключа к проблеме. Ее в значительной степени раскрыл Тютчев в своем «Silentium»: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь». Нам нужно вникнуть в самый факт существования богатейшего, неподдающегося слову, внутреннего мира читателя, мира, вызванного к жизни словом писателя. Этот мир — его, писателя, гордость и слава. Он (мир этот) непреложно есть, и пока нам достаточно этой констатации. Образ, уже созданный писателем, существует, как сказано, только в читательском восприятии — и нигде больше. Даже если поэт перечитывает собственное, только что написанное стихотворение, он наслаждается им (или проклинает его) как взыскательный читатель, он судит о нем по тем же «читательским» законам. Он сознательно или бессознательно спрашивает себя, воспроизводит ли избранное им слово тот мир отношений, который он хотел передать? Или не воспроизводит? Лежит мертвое в строке, не творя волшебства, ничего не воссоздавая?

Мировая литература несет в себе потрясающие примеры того, как кульминации сильнейшего напряжения сюжета доверяются поэтом творчеству читателя. Любовная линия Марии — Мазепы играет огромную сюжетную роль в «Полтаве». Множество переживаний Марии — ее волнений, страсти, горя, стыда, наслаждения, гнева — передал нам Пушкин в своем слове. Но вот трагическая кульминация действия: Мария с матерью — «утомлены, запылены» — вбегают на поле казни. Кто-то говорит: «Уж поздно» — и указывает — смотрите! И далее читатель чувствует взгляд женщин, глаза женщин, безумно устремленные в поле. И он сам смотрит по направлению поднятой, указывающей руки. Пушкин со страшной силой лаконизма, только в четырех строках, рисует то, что женщины там увидели, только это:

Там роковой помост ломали,
Молился в черных ризах поп,
И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб.

Все. Дальше не сказано ничего. Дальше сказано все. Дальше это все погружено в молчание. То, что пережито Марией, доверено читателю. Кульминация событий и вызванных ими сильнейших чувств — в читателе. По этой линии молчание длится до конца поэмы,— до последней встречи уже безумной Марии с Мазепой.

Представим себе, что читатель не справился и недосоздал образа (думаю, случай невозможный),— тогда полностью потеряна дальнейшая сюжетная нить. Поэма становится непонятной.

Отсюда видна вся подлинная огромность работы, приходящейся на долю читателя и оказывающейся (при талантливом тексте) наслаждением и духовной потребностью.

Отсюда следует, что читатель работает. И чем больше доля этой работы — а стало быть, и радости — успешно обеспечена ему писателем, тем более удовлетворен читатель. «Успешно» приходится подчеркивать — упоминалось уже, что можно возложить на читателя работу неудачно, не обеспечив ее радостью и успешностью выполнения. Понимание текста и есть сотворчество — задуманное писателем, ему необходимое, без чего литературный процесс не доведен до конца. Писательский текст как бы становится и «нашим», читательским, в высоком смысле «апроприируется» читателем. Узнав себя или возвысив свою мысль до высокого нового уровня, сделав писательские мысли своими, утешив себя «объективацией» своего горя (или своей радости) в слове, читатель завершает цикл, замыкает электрическую цепь творчества. Без этого нет творчества писателя,— в этом-то весь смысл проблемы.

В понятие функции художественного образа входит, естественно, и круг возбуждаемых им общественных и этических понятий, воспитательная роль воздействия образа на человека.

Яго, Ричард III и Шейлок могущественно содействовали созданию общественного идеала — высокого образа честного, справедливого, щедрого, подлинно гуманного человека! Читателю ясно, что я говорю не о прототипах Яго или Шейлока и не о людях, в реальности похожих на них. Нет, я говорю о функции художественного образа в историческом процессе. Никто так не боролся с клеветником, как образ Яго, никто так не разоблачал палача-властолюбца и прогнившего лицемера, как Ричард III, никто так не сокрушал низкого стяжателя и златолюбца, как Шейлок.

Театральная труппа, выехавшая в деревню, показала колхозникам «Отелло». После представления ни одна изба не приняла на ночлег актера, игравшего Яго. «Злодей ты, злодей,— кричала из-за забора бабка: — всему ты причина! Все через тебя! Зачем на нее напраслину возвел? Вешать вас надо!» Яго пришлось переночевать в конторе со счетами под головой. В ответе за случай — талант Шекспира, а бабка стала на правильную стезю понимания шекспировского образа. Она, правда, смешала искусство с жизнью, что со временем пройдет, но она — молодец, а актер, конечно, вдвое.

Домашний парикмахер влюбился в горничную. Он крутился, хитрил, острил, с виду успевал всем угождать, а в конце концов провел графа и все сделал по-своему. Подумаешь — история! Какая-то мелочь. Но зрители первых представлений пьесы Бомарше сокрушали стены театра аплодисментами и приветственными криками, от восторга ломали театральные скамейки и потребовали, чтобы «премьера» спектакля была подряд повторена сто раз. Никто не сосчитал, кто именно из них участвовал через пять лет во взятии Бастилии. Но новая эпоха вступила в их сознание «Женитьбой Фигаро». Рушился старый строй феодальной эксплуатации, свобода провозглашалась от имени нового мира. В пьесе, где то тут, то там мелькал веселый парикмахер, не сказано ни единого слова о крушении старого строя и о приходе нового. Никто не пел «Марсельезы» — она еще не была сочинена. И тем не менее пьеса славно сработала на революцию и провозгласила (в сознании зрителей, в их внутренней работе) именно эту свободу. Фигаро стал символом победителя над графским господством. «Севильский цирюльник» (1775) и «Свадьба Фигаро» (1784) сделали Бомарше любимейшим писателем передовой Франции. Вывод о том, что с «Женитьбой Фигаро» взвился занавес революционной драматургии, принадлежит не марксистскому литературоведению, а Наполеону Бонапарту.

Читатель хочет прочесть. Его цель — читать для сотворчества, полностью понять читаемое, сопережить его и тем удовлетворить свою жизненную потребность в художественном образе. Без чтения, без общения с искусством отсечется неповторимый и ничем не восполнимый живой корень, по которому притекает в читательскую

жизнь особого рода жизненный опыт, широчайший и крайне ему нужный. И не только опыт, а облегчение его горя, возвышение его радости. Перефразируя известные слова Л. Толстого о писателе, можно сказать о читателе: если можешь не читать художественную литературу — не читай. Но читатель, о котором идет речь, не может не читать.

Нельзя реализовать эту душевную потребность без особого рода доверия к писателю, особого вида связи с ним, без которой процесс восприятия не может осуществиться.

Нет, под «доверием к писателю» тут вовсе не понимается слепое согласие с его образами и обобщениями. Дело идет о другом. Настоящий писатель прежде всего человек, в искренности которого не сомневаешься, вне зависимости от того, соглашаешься с ним или нет. Это вовсе не то слепое доверие, которое канонизирует каждое писательское слово. Это — доверие к тому, что писатель не мог не написать вот это, что ему нужно было все это написать. Это толстовское: «если можешь не писать — не пиши». Тот писатель, которому веришь, не может не писать. Убежденность в жизненной, душевной необходимости для писателя написать вот это произведение — глубочайшая основа всего последующего художественного процесса. Десятки и десятки серых произведений серы потому и не читаются именно потому, что они в смысле душевном совершенно не нужны своим писателям, что они, эти писатели, отличнейшим образом обошлись бы без них, если бы... В общем, все это чувствуется с первых же строк произведения. На мой (субъективный) взгляд, это сказывается прежде всего не в словах, а в тоне. Внутренняя музыка прозы, ее ритм и мелодия каким-то удивительным образом показывают, нужно или не нужно произведение самому писателю. Начальные слова произведения не всегда доносят это, а тон произведения может поведать об этом с самого начала. Тут почему-то решает не слово само по себе, а то, как оно произнесено внутренним голосом писателя.

С юных лет у меня установилась привычка, с которой я не могу, да и не хочу расставаться. Раскрывая новый номер журнала, приступая к чтению нового художественного произведения, я медленно-медленно, с благоговейным вниманием, так, как я читала бы Шекспира или Пушкина, прочитываю первые абзацы, вслушиваясь в

музыку прозы. Мне надо уловить тон писателя — он скажет о том, нужно или не нужно произведение ему самому. Если не нужно, я не читаю дальше, вернее — не могу читать. У меня нет доверия к писателю. Сознаюсь, что это происходит не так редко.

Музыка прозы и подобна тону звучащего голоса, который сам, даже вне прямого смысла слов, выдает, правду или неправду говорит человек.

Собственно, литература и ориентирована на читателя, который испытывает жизненную потребность в общении с художественными образами, не может без этого существовать и поэтому хочет прочесть новую книгу или перечитать старую.

Заметим, что в этом смысле критик как таковой — не читатель. Он читает с другой целью. Он, разумеется, может выступить и в роли читателя, и тогда другой разговор. Но если говорить о чтении собственно критика, то у него значительная разница в установках с обычным читательским чтением. Критик тут отличается от читателя примерно, как полотер от танцора. И тот и другой ритмично движутся по паркету, совершая определенные, сменяющие друг друга в установленном порядке движения. Тем не менее в их деятельности — принципиальная разница. Критик, конечно, возразит, что он именно для реализации своей функции критика должен быть читателем. Разумеется. Но другим читателем. Читателем, который иначе ориентирует свое чтение, нежели читатель, читающий «для того, чтобы прочесть». Тут уж ничего не поделаешь.

Структура образа нормально функционирует лишь для «обычного» читателя. У критика же его специфическая цель нарушает нормальную функцию образа. В редчайших случаях, когда «истинный читатель» перевесит специфическую цель, может появиться второй Белинский или страстный, искренний, верящий в искусство Стасов. Но это случается крайне редко. Справедливости ради надо заметить, что Белинский, прикованный к тачке тяжелой, подневольной журнальной работы, нередко писал через силу множество рецензий на книги, которые ему не хотелось читать, и не всегда выступал в только что упомянутой роли.

На важнейший и сложный вопрос, типично ли воспроизведенное писателем явление, ответить могут только читатели. Они — наблюдающие жизнь миллионами глаз —

и являются судом типичного. Приговор отдельного критика о нетипичности явления можно обжаловать только в эту высшую инстанцию — к читателю поколения. Правда, дела в этой высшей инстанции вершатся медленно и окончательный вердикт выдают иной раз в следующей эпохе. Но в истории жив и действует именно этот вердикт.

В соответствии со всем сказанным в читателе должно быть бережное отношение к писателю. Нет ужаснее картины, когда критик топчет писателя, иной раз даже похваливая его. Один из видных руководителей РАПП, отлично игравший в пинг-понг, вечером спешил закончить партию и уйти к себе работать (дело было в санатории). «Сыграем еще»,— попросил партнер. «Не могу,— ответил тот,— юбилей Гейне! Надо написать статью, завтра утром она идет в набор. А ведь Гейне-то я еще не читал!» И он громко захохотал, удаляясь в свой номер, страшно довольный разинутым ртом эпатированного современника.

Сказанное позволяет еще раз вернуться к понятиям формы и содержания. В данном случае речь пойдет именно о последнем. Плохой писатель написал, скажем, роман о героях коммунистического строительства. Но герои вышли бумажные, ходульные, ненастоящие. Немало критиков скажут, что содержание у романа весьма хорошее (коммунистическое строительство), только вот форма не вышла. Но с позиций структуры и функции образа в этом случае налицо явное недоразумение. Структура образа оказалась такой, что функция его воспроизвела в сознании читателю именно скучные, безжизненные образы, решительно непохожие на живых людей. Следовательно, реальное содержание оказалось таково: нереальные люди. А как же насчет героев коммунистического строительства? Они, очевидно, остались у писателя в голове, они оказались благим намерением плохого писателя — и только. Ради бога, почему в реальном литературоведении это благое намерение (неосуществившееся!) называется почему-то «содержанием» романа? Но не будем трогать литературоведов — может быть, им так удобнее. Что касается историка, он может иметь дело лишь с реальной, действительно существующей функцией художественного образа.

В исследовательской литературе проведена большая работа над сутью творческого акта, вдохновения, особен-

ного в художественном писательском творчестве. Эти изыскания важны. Но историку нужно еще и другое — то, что не «разъединяет», а объединяет творца и, так сказать, «не творца», «простого человека», читателя. Он совсем не прост, этот простой человек, и, как указано выше, он вовсе не лишен творчества. Напротив, именно его непростота и связь с творчеством — единственное объяснение, почему он реально может быть читателем, а стало быть, «сотворцом» для самых высоких образов литературного творчества. Принцип «художественного мышления», на наш взгляд, один и тот же и у художника и у «простого человека». В этом-то и дело.

Выделение ведущего конкретного признака в воспринимаемом явлении (или признаков, но, как правило, немногих) — и воспроизведение целого от малого числа доминирующих признаков — закон повседневной жизни. Идя по улице на работу, вы вовсе не равномерно воспринимаете весь реальный, безмерный поток протекающих перед вашим сознанием впечатлений. Автобуса еще нет, и сейчас в центре внимания лишь место его остановки, зрительное впечатление наличия ждущих автобуса людей (важно, много их или мало), характер их расположения — небольшая неорганизованная кучка или вытянувшаяся очередь. Запечатлевается общий зрительный образ толпы, людей, погоды, привычных домов. Секунда — и критерии меняются. Вы уже влились в ожидающую очередь, волна ваших впечатлений теперь строится иначе: в центре внимания — перспектива улицы, даль, из которой появится долгожданный автобус. Эта даль уже мелькнула разок в первой системе, когда вы, подходя, констатировали, что автобуса еще нет. А теперь она — стабильно в центре внимания, и улица выглядит иначе, вытянувшись перед вами вдаль, получив глубину и большую динамичность, чем раньше, потому что вы его ждете. В фокусе внимания оказывается в силу этого все движущееся и особенно приближающееся к вам. Уже теперь вы иначе нарисовали бы это, чем при первом подходе,— нужна вторая картина, с другими критериями и центрами. Но вот он подошел! И хотя несколько секунд вы еще почти на том же самом месте, пока входит в него (как медленно!) очередь перед вами, даль улицы уже ушла из центра внимания, как бы совсем исчезла, в центре — темный зев распахнутой двери, замедленно поглощающий пассажиров; дома, магазины, изгибы уличных фонарей, автомат

для продажи воды исчезли совсем, хотя стоят на улице на своих прежних местах, толщина протискивающегося дядьки, стоящего перед вами в очереди и еле замеченная ранее при общем обзоре толпы, вдруг приобрела почти центральное значение, а угластый его чемодан выплыл как неожиданное и важнейшее осложнение. Вот она наконец ребристая ступенька входа. Всё. Сменились три концепции одного и того же, три точки зрения, три критерия отбора. Каждый раз вы воспринимали полножизненную реальность, которой центрировали цель вашего действия, которой придавали структуру несколько «ведущих» конкретных признаков.

Вы много лет поднимаетесь по лестнице своего учреждения, но не знаете, сколько у нее ступенек. Это вам, собственно, и не надо знать. Общий образ лестницы, ее длины и направления, ее качества и эмоциональной окраски (удобная, корявая, светлая, темная) входит в общий конкретный образ вашего прихода в учреждение. Но инженер, рассчитавший лестницу на чертеже, и каменщики, ее клавшие, знали число ступенек — оно было им необходимо с иных позиций, нежели вам. Их образ предмета иначе рисовался перед ними, с другими центральными опорами в конкретных признаках. Художник слова отразит все это в нескольких конкретных признаках, воссоздав тем самым реальный обобщающий образ множественности, богатства действительности.

Существо человеческого восприятия мира и воспроизведения его художником слова — едины. У них общий принцип, общая структура. Иначе человек и не мог бы существовать, задавленный страшным водопадом ненужной ему в данный момент информации. Она «структурна» для него: конкретика действительности расположена на разных планах, в разных «очередях» значимости, она перестраивается «на ходу» в потоке жизни. Разница между «простым человеком» и художником слова «только» в том, что последний владеет «обратной связью»: обычный человек «художественно» непосредственно воспринимает действительность, создает для себя ее образ, а писатель владеет волшебством «обратной связи» — через одну или несколько конкретных констатаций воссоздать ее второй сигнальной системой, словом, во всей ее полножизненности в сознании «обыкновенного человека» — своего читателя. Человек от действительности создал ее образ. Писатель совершил не только это. Переведя образ в сло-

во, он вновь воссоздал им действительность. Писатель — мастер «обратной связи».

Волшебство это, как уже отмечалось ранее, особо удивительно в том отношении, что конкретно воссоздает перед внутренним взором читателя такую действительность, которую он — реально — никогда раньше не видел. Он зримо воссоздает джунгли и прерии, экватор и Арктику, где читатель никогда не был. Читатель видит бал у Лариных, замок Эльсинор, каморку Оливера Твиста, Париж глазами Растиньяка и поле Бородинской битвы глазами Пьера Безухова. Не только замечательно расширяется поле его жизненного опыта, но и он вместе с этим растет как читатель. Если вы ночь провели с Бальзаком — Мопассан может быть ярче воспринят, и наоборот.

Таким образом, художественное изложение полностью соответствует глубоким психологическим законам: и в жизни человеку, чтобы распознать знакомый образ, нужно две-три черты — остальное влечется за ними. Мы в долю секунды узнаем знакомый почерк, написавший адрес на конверте, и чуть ли не в ту же самую малую долю секунды уже извлекаем из сознания целый (при этом нужный!) «синдром» ассоциаций, связанных и с автором письма и с возможной ситуацией — отсюда в ту же долю секунды — множество (или только одно!) предположений, о чем же в письме написано. И это все успеваем додумать даже до вскрытия конверта. Опечатки в тексте газеты, как правило, не замечаются. Печатная строка, закрытая в нижней половине, читается по верхней; вовсе не все буквы нужны для чтения слова. В любом слове есть «главные», опорные буквы, которые, собственно, и читаются, их обычно две-три. Следовательно, художник, создавая художественный образ малым числом признаков, влекущих за собой полножизненное целое, взятое в нужной ему установке, прочно стоит на базе основных законов человеческой психики. Он «только» знает, какие именно признаки назвать, чтобы реализовать «обратную связь» с действительностью, вызвать в душе читателя действительность своим художественным образом. Упомянутое «только» и есть талант писателя.

«Допонять» несказанное — наслаждение читателя, но этого мало. Наслаждение тут не самоцель, а сопутствующий элемент. «Допонять» — это и есть творчество читателя. Настоящий писатель не станет топтать этот процесс читательского творчества — залог понимания того, что пи-

сателем создано. Ветер вдохновения власы подъемлет на челе, когда писатель всем существом понимает: доходит! Единое, найденное поэтом слово вызывает в нем самом и вызовет в читателе целый мир — и именно тот, который он, поэт, хотел. И следующее слово — тоже! И следующее! Цепная реакция творческого счастья!..

Но есть еще одна очень важная сторона вопроса — момент времени. Не в смысле «эпохи», «периода», а в самом обычном смысле. Мало сказать, что литература гигантски расширяет жизненный опыт человека — позволяет ему прожить множество жизней в одну жизнь, побывать в разных эпохах и странах, попробовать себя в тысячах героев, продумать поведение сотен и сотен людей. Волшебство художественного образа совершается удивительно быстро, просто сказочно быстро. И только поэтому оно может так щедро обогащать одну короткую человеческую жизнь. Действие «Евгения Онегина» охватывает несколько лет, а на чтение поэмы потребно всего семь часов[1]. Для восприятия ночного бегства Марии в «Полтаве» достаточно двенадцати секунд. «Капитанскую дочку» можно прочесть в один вечер, а в юные годы кто из нас тратил более недели, чтобы проглотить «Войну и мир»? Мы удивляемся быстроте действия электронно-счетных машин, но быстрота волшебства в действии художественного образа не менее впечатляет, только она привычнее. Мы ее уже не замечаем, принимая как должное и само собой разумеющееся.

Каким-то удивительным образом работа читателя убыстряет восприятие образа. Может быть, потому так быстро, что творцов двое — писатель и читатель. Они работают вместе. Работа читателя сильно замедляется, если автор все делает «за него» — тычет ему вывод, мучительно долго перечисляет ненужные признаки, множит эпитеты. Текст, перегруженный этим, теряет художественность, проза лишается права на причастность к подлинной литературе.

Я уже слышу возмущенные возгласы педагогов и проповедь «медленного чтения». Да, я сама люблю читать медленно — это дает, особенно с возрастом, больше художественного наслаждения. Но, каюсь,— медленно я лишь перечитываю. А при первом чтении власть быстрого вол-

---

[1] Имею в виду чтение «про себя». Чтение вслух требует втрое больше времени.

шебства сама диктует темп и работает на славу. Упреки тут излишни. Живопись по природе своей воспринимается еще быстрее — «Блудный сын» Рембрандта потрясает вас в одну минуту, исполнение величайших музыкальных произведений занимает десять-двадцать минут. Чем больше накоплена вами культура чтения, слушания, зрительного восприятия произведений искусства, тем более отчетливо работает «структура» образа на реализацию его «функции». Только потому — не могу не повторить этого — короткая жизнь одного человека может через это волшебство вместить тысячи жизней, объять в своем опыте опыт эпох, поколений, столетий, пройти через горнило великих страданий и тайн человечества.

Этим самым искусство могущественно содействует единству развития человечества, приобщения людей одной нации к культуре другой, содействует возникновению личности, обогащенной достижением всего лучшего, что выработала человеческая культура.

* * *

Но все это так, если читатель настоящий, правильный. Давно пора подойти к проблеме «плохого читателя». Тема сложна и требует места и времени, которыми в достатке я не располагаю. Остановлюсь кратко лишь на отдельных сторонах вопроса.

Художественный образ может быть превосходен, но читатель плох. Никакой «обратной связи» тогда, конечно, не получится. Мощный Днепрогэс при всем своем великолепии не осветит вашей скромной комнаты, если ваша лампочка перегорела или если у вас ее вообще нет.

Конечно, восприятие любого образа не однозначно в каждом читательском сознании и не одинаково на разных этапах жизненного пути и в разных ситуациях одного и того же читателя,— об этом говорилось выше. Но до сих пор мы рассматривали случаи, которые в общем, в чем-то основном и главном, несли в себе адекватное писательскому замыслу восприятие. Читательское творчество при всех его вариантах не отклоняло понимания образа от русла, избранного писателем. Теперь перед нами другие случаи — далеко неадекватного восприятия, в чем-то основном и решающем отклоняющегося от замысла писателя или в корне от него отличного.

Первый, очень частый и требующий внимания случай — это невежество, темнота читателя. Случай, когда он не подготовлен к чтению.

Опыт читателя должен иметь какую-то необходимую протяженность во времени, какое-то минимальное наполнение. Без этих условий не получится чуда — образ не получит функции в сознании читателя в силу ничтожного запаса читательских сведений, неподготовленности читателя. Строить-то не из чего. Что-то уже надо знать о предмете, чтобы обогатить свой опыт через чтение, чтобы образ писателя сработал в читателе.

Позволю себе сослаться здесь на личный пример.

В ребяческом возрасте мне раньше, чем нужно, попался в руки пушкинский «Пророк». Обычно за чтением надзирала мать, пресекавшая то, что было рано или не нужно, по ее мнению, но к Пушкину она была полна либерализма. «Пушкин? Пожалуйста!» — такова была лаконическая формула разрешения. Лежа в соответствии с возрастом в детской на крашеном полу, я читала без малейших стеснений. Пророк! По условиям воспитания и некоторой первичной осведомленности (закон божий) я могла понять сюжет и внешний ход событий, даже известную условность, символичность образа. Слова «персты», «виджь», «внемли», «зеницы» не затрудняли меня и были мне понятны, а шестикрылый серафим оказался не только знакомым (по церковному изображению), но даже еще раньше обдуманным: шесть крыл казались мне, правда, излишеством — достаточно бы и двух, как птицам, — но мне нравился этот мощный шелестящий шум сразу шести крыл, шум, которого не было больше ни у кого. Поэтому к шестикрылому серафиму я относилась с симпатией. Уже завороженная первым мрачным аккордом и глубиной торжественной музыки начальных пушкинских слов, я с верой в правоту поэта впервые стала узнавать — строка за строкой,— что же делает с бедным пророком шестикрылый серафим. Мне сначала понравились персты, легкие как сон, и еще можно было как-то принять первую замену: вместо человеческих глаз — глаза «испуганной орлицы». Конечно, орлица видит дальше человека. Но почему испуганной? И что ей высматривать? Добычу? (орлов я видела и на Кавказе и в зоопарке). Слабая тревога все же зарождалась в сердце. Вот персты касаются ушей — что же услышал пророк, кроме шума и звона? Он теперь слышит неба содроганье (но ведь он

и раньше слышал гром, видел грозу, содрогание неба — это каждый и так слышит!), и горний ангелов полет — это хорошо. Но слышать гад морских подземный ход было отвратительно и никому не нужно, а дольней лозы прозябанье всякий и без серафима мог заметить на берегу любой речки. Это все и так видели. Но самое худшее, против чего восставала вся душа, было трепетное сердце, замененное — чем же? — углем! Да, он пылал огнем. Я хорошо знала уголь, я уже имела с ним дело в разных обстоятельствах — и в костре, и в самоваре, и в печке. Но разве можно сравнить уголь и трепетное сердце?! Невозможно! Трепетное сердце лучше. Ужас и возмущение росли вместе с жалостью к пророку, который отдал лучшее за худшее. Дальше — язык. Да, конечно, старый был «празднословный и лукавый» — это плохо. Но жало мудрыя змеи! Жало змеи? Жалить — кого? Людей? Ведь пророк идет к людям! Идет без трепетного сердца и с жалом змеи. Все внутри спорило с Пушкиным, кричало, протестовало... Но за Пушкина было органное, эпическое гуденье торжественного ритма, объемлющей весь образ музыки, и страшная сила его убежденности в своей правоте. Я понимала, что не понимаю чего-то самого важного. И как вырвали его язык — с кровью! Бедный пророк! От него отняли хорошее, а дали такое плохое! И он весь в крови. Как несправедливо, как жалко. Слезы подступали к горлу. Бесспорность моей правды сминалась, таяла перед властной музыкой стиха и величием образов, и вновь возникала, чтобы опять поколебаться — как бы понять? Мир всколыхнувшихся конкретных образов и понятий незрелого сознания никак не ложился в русло пушкинского образа. Но оставался как дар Пушкина конфликт, зарожденный в смятенной душе, вопросы, им рожденные.

Если в этом случае понимание образа не легло в авторское русло по причине неподготовленности читателя, — другое непонимание может быть более опасным. Оно возникает из социальной замкнутости опыта и самоуверенной подмены понятий. Современную девицу, кончавшую школу, в семье просили и умоляли прочесть наконец «Анну Каренину». С трудом прочла. Мнение? «Мелодрама!» Не столько в засохшей на корню, сколько в омещанившейся душе, хотя и молодой, во-первых, не было потребности прочесть. Во-вторых, можно допустить нарочитое желание сказать нечто дерзкое «в пику» матери и ба-

бушке. Но может быть, тут причиной и чтение в спешке, с топорной подстановкой современного содержания под исторические, но одинаково звучащие понятия: «развод», «семья». Может быть, тут непонимание исторических условий драмы. Душевный мир Анны Карениной и все богатство этических проблем романа осталось для девушки за семью печатями.

Более ярок близкий к этому тип читательского непонимания, связанный также с грубой подменой понятий. Известно требование некоего читателя об общественной реабилитации сенатора Каренина, мужа Анны. Зачем его осуждать? Занимался серьезной государственной деятельностью, стоял на страже крепкой семьи, даже согласился воспитывать ребенка от другого человека... Чем не положительный тип?

Л. Толстой не ответствен за все это. Такое непонимание — личный случай читателя, который, как хорошо известно, может быть разный. Один не понимает по низкому культурному развитию, необразованности, неподготовленности, другой от задавленности классовой спесью или бюрократическим чванством. Третий просто врет, что не понимает.

Но личная беда непонимающего превратится в общественное бедствие, если он не оставляет свое непонимание при себе (так очень редко бывает). Она становится социальным несчастьем, если такой читатель входит в класс как преподаватель, возвышается на университетской кафедре, занимает кресло цензора или — особо страшно — руководит литературой или иным видом искусства. Конечно, в этом странном и тяжелом единоборстве победит в конечном счете настоящий читатель, будь он даже школьник, студент или писатель. Но победит дорогой ценой и затратит на победу уйму времени.

Недавно в газете какой-то критик, недовольный публикацией произведений автора, показавшегося ему блудным сыном, вернувшимся в отчий дом, сатирически описал этого автора в «рембрандтовской» трактовке: вернулся-де, стоит на коленях, и с левой ноги спала стоптанная туфля. Образ подхватил «Крокодил» (1965, № 9) для другой — внешнеполитической — темы: к американскому генералу в роли слепого отца приник сайгонский марионеточный диктатор Кхань, потерявший туфлю с левой ноги. Расположение фигур и общие контуры пародируют Рембрандта. Этот прием использования рембрандтовского

образа, на мой взгляд, кощунствен. При чем тут Рембрандт? Он неприкосновенен для таких тем — не лучше ли выбрать другие способы передачи собственных мыслей? Картина Рембрандта — произведение глубочайшего гуманизма, любви к человеку. Евангельская притча о блудном сыне понята великим художником как проявление глубокого отцовского чувства радости, что раскаявшийся, ошибавшийся сын сам понял заблуждение и вернулся в отчий дом. Картина глубоко человечна. В ней есть и отрицательный герой — жадный брат, глодаемый завистью,— вот еще явился наследник, придется с ним делить добро! Мне вот не дали зарезать козленка для пирушки с приятелями, а в честь обтрепанного нищего со стоптанной бахилой, упавшей с левой ноги,— смотрите — и козленка отцу не жалко. Что ж, завистников теперь более одного. Но страшно подумать, что кто-то стоял перед Рембрандтом и, сочувствуя не отцу и возвратившемуся сыну, а брату-жадюге, злобно смотрел на упавший с левой ноги знаменитый и дорогой человечеству стоптанный башмак.

В первые годы революции ходил едкий анекдотик о культуре победителя—пролетария: какая-то пролетарская комиссия принимала-де некий музей и в его составе скульптурную копию Венеры Милосской. Рабочие люди, входившие в комиссию, составили акт на завхоза по случаю плохой сохранности статуи: руки-то почему обломаны? Недосмотрел! Сопоставьте описанное выше отношение к Рембрандту и этот случай с Венерой Милосской, — какая потрясающая разница! Да, рабочие, оказалось, не были тогда в курсе вопроса о руках прекрасной богини и зря возложили ответственность на завхоза. Но за светлое и уважительное отношение к произведению искусства, за основное его понимание — низкий им поклон. Одна бы фраза, несколько добрых слов сведущего человека — и все бы разъяснилось. А в первом случае слова, по-видимому, уже бессильны.

Несколько лет тому назад также попытались в карикатуре, в пародии использовать Мону Лизу Леонардо да Винчи. Все это — примеры понимания образа не в авторском, а в своем—искажающем художественную правду—разрезе. Русло не то! Не выходит карикатуры, получается лишь расписка в кощунстве.

Поскольку есть понятие друга-читателя, логически должно быть, очевидно, понятие и врага-читателя. Он, ко-

нечно, есть. Сознательно смягчим выражение, будем говорить хотя бы о недруге-читателе.

Актуальнейшая историческая проблема современности — освоит ли родившееся поколение опыт минувшего, культурное сокровище, скопленное предшествующими эпохами труда и борьбы? В их составе — величайшие ценности, сохраненные в художественной литературе мира. Разорвется связь поколений и обеднеет человечество, если этого не произойдет. Это было бы катастрофой.

Отсюда — и одна из важнейших проблем времени: учить молодое поколение читать художественную литературу, растить в подростке потребность в ней, влюбить юношество в русскую литературу, в литературу народов СССР, в лучшие образы литературы всемирной. Учить читать, а не перечислять «понаслышке» положительные и отрицательные черты героя или его шаблонной социальной характеристики.

* * *

Ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре чаще цитируется, нежели реально применяется и раскрывается в исследовании. Из каких компонентов слагалась национальная культура российской реакции в исходе XIX века? Из Победоносцева, Леонтьева, Каткова? Из религиозного дурмана, науки духовных академий? Из кучи низкопробных писак — авторов романов, оплевывающих революцию? Не только! далеко не только. Подождите возражать — она состояла также из Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Но каких? Они были отпрепарированы на нужный лад, вывернуты и перелицованы. Чтобы узнать, как именно, можно взять старые школьные учебники и прочесть в них и о том, что Пушкин совершил увеселительную поездку на юг в 1820 году, и о том, что Николай I был покровителем поэта. У российской реакции был «свой» Пушкин, и вопрос о нем стоит исследования. Поэтому напрасно некоторые спорщики пасуют перед «неотразимым» аргументом: «Ха! Что, думаете, Победоносцев не читал вашего Шекспира и Пушкина? Читал, да еще как! И что же?» Тут приходится, собственно, устанавливать, какого Пушкина он читал. И ничто не меняется в положении о великой важности овладения культурным наследством.

Ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре тут, как никогда, приходит на помощь.

Да, многие реакционеры читали Пушкина. Но вот именно этого последнего. Важно, какого Пушкина пропустить через свою душу — Пушкина подлинного или неподлинного.

Малое число пушкинских читателей — всего тридцать строевых офицеров — стало во главе трех тысяч восставших солдат, пошедших за ними на Сенатскую площадь. В день 14 декабря 1825 года их окружила густыми толпами петербургская «чернь», которую современники исчислили как десятки тысяч людей. Да, они не победили, тому были многие причины, но в основном они поняли друг друга, несмотря на все преграды. Это тоже «радиус» пушкинского действия.

Создавалась невидимая и как бы неуловимая в смысле «точных» измерителей температура эпохи. Она была в уровне культурного, морального понимания ею себя самой. Существовал в эпохе властный, негласно принятый критерий оценки поступков. Его превосходно знает Чацкий, это — критерий его поведения. Но его самым прекрасным образом знает и Фамусов, ожесточенно с ним спорящий. Что же делает Фамусов в пьесе, как не спорит с ним денно и нощно, схваткой с ним определяя все свои поступки? Общественная среда времени уже захвачена, дифференцирована этим критерием.

Вдумываясь в эпоху, приходится внести поправки: нельзя, конечно, сказать, никак нельзя, что петербургская «чернь», двумя кольцами окружившая восставшие войска (в промежутке были зажаты правительственные войска, стянутые Николаем I на площадь, потому-то император и поспешил дать приказ стрелять картечью), состояла сплошь из пушкинских не-читателей! Нет, там их было немало. Пушкина читали и разночинцы и грамотные дворовые. Среди тех тысяч человек, которые добровольно пришли к его гробу, их было множество — ученики, простолюдины, иные в тулупах, даже в лохмотьях. Историк никогда не сможет точно учесть число пушкинских читателей в толпе «простонародья», но они были.

Н. М. Карамзин что-то правильно почуял, когда писал свою «Историю» для «русских, для купцов ростовских, для владельцев калмыцких, для крестьян Шереметевых». Кстати, все экземпляры его первого издания — невиданное дело! — разошлись в двадцать пять дней. И. А. Крылов предпочитал форму басен, потому что их читают «и слуги и дети». Копий вольных сочинений Пуш-

кина — свидетельствовали декабристы — было в армии столько, «что это нас самих удивляло».

В тот самый день, как над декабристами-моряками исполняли сентенцию, унтер-офицер морской артиллерии сказывал Бестужевым наизусть все запрещенные стихи и песни Рылеева, утверждая, что нет у них канонира, который, умея грамоте, не имел бы переписанных этого рода сочинений.

Московские студенты декламировали целые сцены из «Горя от ума», которое не было еще тогда напечатано. Оно разошлось по России в тысячах списков — современники говорили о сорока тысячах копий, достигнувших самых глухих углов России.

«Любопытнее всего, — писал Гоголь Пушкину 21 августа 1831 года, — было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. Это меня несколько удивило. Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений, наконец, сказал, что: *штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, оченно до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву*. Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни».

Пушкин отлично понимал все это. Поэт читает свои стихи «в златом кругу вельмож» — «меж тем за тяжкими дверями, теснясь у черного крыльца, народ, толкаемый слугами, поодаль слушает певца».

О самых разных общественных слоях зрителей в театре и о пестрой толпе на первых художественных выставках России существует множество свидетельств. Барин был поражен тем, что его кучер насвистывает модную арию из вчера прозвучавшей итальянской оперы. В чем дело? Ждавший его милость кучер вчера пробрался на галерку. «Бывало из оперы «Cosa rara» певали в Петербурге извозчики»,— свидетельствует А. П. Ермолов. Лакей декабриста Николая Тургенева, сопровождавший барина за границу, имел свое мнение об итальянской живописи. Да, миллионные массы России тех лет были темны, забиты, неграмотны. Но влияние Пушкина все-таки не исчерпывалось простым подсчетом его непосредственных «образованных» читателей.

Дух времени сказывался еще и в том, что забитая и неграмотная Россия не умела читать, но уже в огромной массе своей хотела уметь читать.

Могущественно участие читателя в творчестве. Оно продолжено читателем в активной работе над обобщением поэта, и тут лежит для историка особо важная сфера действия читателя в истории. Тут особо и специфично выражается работа художественного образа в сфере активности человека и в формировании его мировоззрения. И то и другое соединено, и лучше бы говорить не о том, как человек «зрит» мир (мировоззрение!), и даже не только о том, как он понимает его (миропонимание!), а сразу о совокупности, о синтезе, и понимания мира и действия человека, участия его в историческом процессе.

Если жизненной потребностью поколения — даже не всего поколения, а лишь основного его живого ядра — явится чтение художественной литературы, овладение ее образами как своим богатством, то это окажется большою силой в историческом процессе. Общение в труде и социальной жизни с нечитавшими родит у них желание прочесть, чтобы идти вместе, понимать время, не быть хуже, занять точку зрения в споре. Это окажется большой культурной силой, властью в событиях времени. Ядро это станет и распространителем лучей, пронизывающих историческую атмосферу эпохи.

Но воздействие художественного образа не ограничивается кругом читателей — я даже хотела написать «в этом-то все дело», но воздержалась. В этом лишь часть дела, но огромная. Да, Пушкина по неграмотности и темноте не прочли в пушкинское время миллионные массы людей в крепостной России. Его прочли лишь многие тысячи людей. И тем не менее Пушкин воспитал поколение, которое положило печать на эпоху. Рождался общественный критерий суждения о событиях и человеческих поступках — масса наблюдала и чувствовала на себе неуловимый тон эпохи, им созданный. Солдаты Семеновского полка в малой доле читали Пушкина — в 1817—1820 годах еще такого молодого и мало написавшего. Но Семеновский полк понял, кто отменил в полку телесные наказания и кто стал обращаться с солдатами на «вы».

Простой, тысячеустно повторяемый вывод, что время «уже не то», что сдвинулось что-то и «нельзя жить по-старому», создается работой сознания миллионов людей. Художественная литература причастна к этому процессу.

Встречные мужики толково и с сочувствием рассказали беглецу Кюхельбекеру о том, что произошло на Сенатской площади. Сотни простых людей с сердечной теп-

лотой встречали декабристов на пути в Сибирь — откуда это взялось? Убеждение в правоте их дела волнами шло по эпохе, передаваясь от человека к человеку. Первые десять, образно говоря, были пушкинскими читателями, а следующие сто — нет. Но ведь передавали же они настрой века! Петр Вяземский, рухнувший на церковный пол перед гробом Пушкина, был виден малому числу людей. Но об этом, наверно, говорили не только в великосветском обществе — толковали о похоронах и церковные причетники, и господские дворовые на облучках привилегированных карет, и из третьих уст — случайные прохожие. Существует какой-то молекулярный процесс движущихся и как бы не исторических событий. Он несомненно участвует в отложении годичного круга в стволе исторического древа. Молва расходилась по кругам культурной эстафеты века — читателей было, скажем, пятьсот, а разносителей духа времени почему-то пятьсот раз пятьсот. Все это были живые «клеточки» событий, слагавшие историческое время.

Приближая микроскоп к этому молекулярному срезу, мы поражены удивительной картиной. В имении Анненковых не одна деревня обсуждала вопрос, за что сослали в Сибирь молодого барина. В церквах горели бесчисленные свечи за упокой души повешенных. В женское сознание ударилась внезапно налетевшим прибойным валом весть о декабристских женах, поехавших в Сибирь за каторжными мужьями.

Учтем, что все это больше обдумывалось, нежели обсуждалось, — обсуждать было много опаснее. Но что же может быть ценнее обдумывания? Да, толпа теснилась поотдаль у Кронверкской куртины в страшное утро 13 июля 1826 года, а вот то, что она думала и о чем шепталась, вихрем разнеслось по всей России и приложило свою силу, когда заколебался и рухнул через девяносто лет престол Романовых.

Читатель стихов Н. А. Некрасова и М. И. Михайлова шел «в народ», в тот народ, который не читал стихов ни того, ни другого. Но сотни и тысячи людей, так и не узнавших, что собеседники их были читателями Некрасова и Михайлова, восприняли и их воздействие через активность их читателей.

Стало быть, распространение влияния передовой культуры, в том числе произведений искусства, рожденных духом времени, никак не исчерпывается вопросом о чис-

ле читателей, как бы ни было велико его значение. Читатели — посредники между литературным произведением и не-читателями. От них широкими кругами, через целую вереницу посредствующих и сменяющих друг друга звеньев идет по исторической эстафете воздействие художественного образа на эпоху. Оно участвует в образовании огромной силы — духа времени, формирует передовой моральный критерий эпохи, вершит суд над еще господствующими, но внутренне отмирающими явлениями, создавая понятие уровня и нормы в столкновениях и спорах о больших и малых событиях, участвует в образовании и ведущего потока века и его подземных ручьев, формирующих исторический процесс.

Таким образом, вопрос, поднятый в статье, вливается в проблему творчества народных масс в истории. Повышение роли человеческого сознания в исторической деятельности поставлено эпохой. Обогащение и возвышение эмоциональной сферы человека — одна из сторон строительства коммунистического общества. Прямое отношение ко всему этому имеет великая функция художественного образа в историческом процессе.

1965.

«Узкое».

Б. Кубланов

ЭСТЕТИКА И ПСИХОЛОГИЯ

К числу бесспорных проблем, изучаемых эстетикой, относятся: *эстетическое чувство* как специфическое переживание человеком воздействий действительности — природной и социальной среды; *эстетические оценки* как результат специфических суждений о природе, обществе, продуктах человеческого труда и произведениях искусства; *эстетический вкус* как выработанная норма эстетических требований к действительности; *эстетический идеал* как представление об эстетическом совершенстве объективной действительности, человека и его отношений к окружающему миру; *эстетические взгляды* как совокупность теорий и идей о сущности эстетического в действительности и искусстве, о месте эстетического отношения человека к действительности в его практической деятельности.

При анализе этих проблем ясно прослеживается объективная связь эстетики с психологией, которая изучает мыслительную деятельность индивида, процесс мышления в причинной зависимости его результатов от условий, в которых он совершается (255, стр. 24).

Психология, изучая эмоциональную жизнь в причинной зависимости от условий, в которых совершается процесс отражения действительности, исследует со своих позиций и эстетическое чувство, поскольку оно является

ответной реакцией человека на чувственно воспринимаемые признаки и свойства предметов и явлений действительности или их изображения в искусстве и подчинено общей закономерности возникновения и функционирования человеческих чувств.

Сознательное или стихийное стремление связать эстетику с психологией имеет длительную историю. Еще в античной эстетике мы находим психологические построения, связанные с размышлениями об откликах человека на явления прекрасного, о степени соответствия эмоций, выраженных в произведениях искусства, с аналогичными чувствами в нас самих, о характере чувств, рождаемых трагедией, и т. п.

Такого рода проблемы, по существу, находящиеся на стыке эстетики и психологии, отразились в дальнейшем в учениях многочисленных представителей материалистического и идеалистического лагеря, получая принципиально различную интерпретацию.

Связь проблем эстетики и психологии особенно отчетливо проявилась в построениях Томаса Гоббса, получивших в трудах некоторых историков эстетики наименование «эстетической психологии», и в теориях Берка и Адиссона, иногда именуемых «психологической эстетикой». Психологическое направление в эстетике выразилось позднее в теориях Фехнера и Вундта, представляющих интерес своими экспериментами, имеющими известную ценность конкретными наблюдениями, но в целом основанными на идеалистическом понимании природы сознания. В дальнейшем кризис буржуазной психологии и буржуазной эстетики сказался, как известно, в работах фрейдистов и бергсонианцев, а также в новейших теориях, эклектически соединяющих субъективно-идеалистические взгляды на художественное творчество и восприятие искусства с новейшим позитивизмом.

На совершенно иной методологической базе основан союз эстетики и психологии в советской науке. Он опирается на традиции материалистической эстетики и психологии и солидный (но, к сожалению, почти не изученный) фонд самонаблюдений деятелей литературы и искусства над процессом возникновения и развития эстетических представлений, над процессами творчества и восприятия произведений искусства и отдельными элементами этих процессов, а также соответствующих им психических проявлений.

Согласно материалистической психологии вся отражательная деятельность, в том числе психические процессы, детерминированы объективной действительностью. Их возникновение и протекание зависят от ряда условий, в которых совершается процесс отражения, — от мировоззрения, от соответствия воздействия объекта потребностям воспринимающего человека. Эстетическое чувство рождается только в ходе непосредственного воздействия объекта познания на субъект. Будучи с естественнонаучной точки зрения зависимым от «энергии внешнего раздражения», оно определяется и мировоззрением, царящим в данном обществе: эстетическими идеалами, взглядами, вкусами, оценками, выработанными в данную эпоху, данным классом или социальной группой — *эстетическим отношением к действительности.*

Центральное место в эстетической науке занимает вопрос о закономерностях возникновения, формирования эстетического отношения человека к действительности, его месте во всей практической деятельности людей, в производстве материальных благ и в художественном творчестве. Именно эстетика специально изучает эти проблемы, хотя другие науки и дают некоторые общие отправные положения и принципы для их изучения. Только эстетика сделала своим предметом изучение этой особой формы «освоения действительности».

Проблема эстетического отношения человека к действительности так или иначе связана со всей сферой деятельности человека: человек реагирует на мир также и своими эстетическими чувствами, производит материальные блага не только в соответствии с утилитарными требованиями, но и со своим эстетическим вкусом, ведет борьбу за осуществление своего эстетического идеала в различнейших проявлениях своей личной и общественной жизни. Эстетическое отношение к действительности является *универсальным отношением,* так как оно имеет *универсальный* объект — всю природную и социальную среду. Поэтому так важно выяснить, как же возникает и формируется эстетическое отношение человека к действительности, каковы его социальное значение, естественнонаучная основа, психологические мотивы. Решение этих вопросов может быть материалистическим или идеалистическим.

Идеалистическая эстетика признает, что эстетическое отношение человека к действительности ничем объектив-

но не обусловлено, оно якобы является «чистым порождением субъекта», «отрешено от жизненных потребностей и условий существования человека», является «самоцелью» и т. п. В противоположность этим утверждениям марксистская эстетика учит, что эстетическое отношение человека к действительности имеет под собой объективную основу, оно органически связано с практической деятельностью человека. К. Маркс отметил, что человек сначала становится к предметам и явлениям действительности в практическом отношении и лишь затем в теоретическом. Из этого положения К. Маркса исходил Г. В. Плеханов, который много десятков лет тому назад установил на основе изучения огромного материала этнографии и первобытного искусства, что «эстетическое» надстраивается над «практическим», что «человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения» (239, стр. 108). Поэтому задача эстетической науки состоит в том, чтобы изучать закономерности перехода от утилитарного отношения к эстетическому и роль эстетического отношения в утверждении человека в окружающей его действительности. Решение этого вопроса весьма важно как для борьбы против идеалистической эстетики, так и против плоско-механического понимания «эстетического» как отражения «эстетических качеств» самой действительности.

Как для эстетики, так и для психологии представляет интерес точка зрения Плеханова, согласно которой переход от утилитарного отношения к эстетическому совершается по ассоциации. «Я считаю себя вправе утверждать, — писал он, — что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации» (239, стр. 49). Плеханов привел неоспоримые факты, доказывающие, что ассоциации по смежности и контрасту обусловили переход от утилитарного отношения к эстетическому в области косметики, искусства, одежды, орудий труда, в военной сфере, в сфере быта, религии и т. п. Хотя этот переход не ограничивается только ассоциациями, но их роль в данном процессе бесспорно очень велика.

Есть много научно обоснованных данных экспериментальной психологии, физиологии высшей нервной деятельности, исследований по вопросу эстетического воспитания человека и особенно детей, которые свидетельствуют о том, что эстетические чувства, вкусы, суждения, оценки, идеалы возникают в результате психологических ассоциаций, нейрофизиологическим механизмом которых является механизм условного рефлекса, рождаемого условиями социальной жизни. Чувства, рождаемые в ходе удовлетворения практических потребностей, переносятся на все то, что не только способствовало, обеспечивало, но и просто сопровождало процесс их удовлетворения. В этом процессе (в нем участвуют, разумеется, и другие факторы) рождаются эстетические чувства, вкусы, оценки и идеалы, то есть эстетическое отношение человека к действительности (см. 172).

Марксизм, признавая, что эстетическое отношение человека к действительности возникает в силу определенных материальных причин и исторических условий, подчеркивал его роль для духовного развития человечества и его влияния на материально-производственную деятельность. Общеизвестны слова Маркса о том, что человек формирует материю не только в силу физических потребностей, но и «по законам красоты».

Производство «по законам красоты» является материальным воплощением выработанного эстетического отношения к действительности, так как в созданных трудом человека предметах и вещах он «удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире» (198, стр. 158). Неоспоримо, что материальное производство представляет собой воспроизведение материальными средствами знаний, представлений человека о действительности, его суждений, оценок, желаний и потребностей, его отношения, в том числе и эстетического отношения к окружающему миру. Марксизм учит, что предметное бытие того, что создано человеком в процессе его трудовой деятельности, является *«раскрытой* книгой *человеческих сущностных сил,* чувственно представшей перед нами человеческой *психологией»* (198, стр. 139).

Таким образом, становится ясно, что эстетика, изучающая все сложные проявления эстетического отношения человека к действительности, диалектику перехода от

утилитарного отношения к эстетическому и от последнего к первому, опирается на психологические законы, которые, по мнению Г. В. Плеханова, должны быть приняты во внимание при объяснении истории идеологии вообще и истории искусства в частности (см. 239, стр. 59) [1].

Психологические законы лежат и в основе художественного творчества и восприятия произведений искусства. На эту тему можно было бы привести суждения ряда мыслителей и деятелей искусства, но особенно энергично отстаивал подобную точку зрения Иван Франко [2]. Он считал, что эстетика, и особенно та ее часть, которая связана с искусством, обязательно должна использовать данные психологии для изучения процесса творчества и характера воздействия произведений искусства на человека. Он придерживался того мнения, что существуют «общепсихологические основы, которые имеют решающее влияние на процесс поэтического творчества». Восприятие произведений искусства, по его мнению, также протекает по общепсихологическим законам, так как произведение искусства создается согласно этим же законам. «Новая индуктивная эстетика, — писал Франко, — должна при помощи психологии проанализировать это чувство (эстетическое чувство. — *Б. К.*) и, далее, должна в сфере каждого отдельного искусства, разбором его технических приемов и его образцовых творений, достигнуть понимания того, — *какими способами каждое искусство в своей области вызывает в нашей душе чувство эстетического наслаждения»* (курсив мой. — *Б. К.*) (319, т. V, стр. 118). Как видим, Франко признавал, что проникновение психологии в эстетику происходит в сфере творчества и восприятия произведений искусства человеком, обретая новую качественную особенность, и в таком качестве является составной частью эстетики.

На стыке эстетики, гносеологии и психологии может быть прояснен и ряд существеннейших моментов процесса создания художественных произведений.

Художественное творчество в самой своей основе подчинено общим закономерностям познавательной деятель-

---

[1] Нужно заметить, что мнение Плеханова о значении психологических законов для объяснения истории всей идеологи касается и вопроса возникновения, развития и изменения характера эстетического отношения человека к действительности.

[2] Его работы по теории творчества еще до сих пор не оценены по достоинству.

ности и законам психики. Художник в процессе творчества познает жизнь, накапливает живые впечатления, анализирует их, делает обобщения, отбирает наиболее существенное в явлениях жизни, то есть проделывает то, что присуще в той или иной степени человеческому мышлению вообще. И в то же время художник благодаря творческой фантазии по-своему представляет связи между явлениями действительности, воспроизводит и эстетически оценивает отражаемый мир в свете своих симпатий и антипатий, своих взглядов, своих чувств и переживаний, вкусов и идеалов.

Рассматривая искусство как «особую форму эстетического отражения мира», следовало бы определить, в чем состоит эта особая форма отражения. К сожалению, этот вопрос запутан и потому, что некоторые эстетики сводят «эстетическое отражение» к «художественному отражению», то есть не видят различия между эстетикой и искусствоведческими дисциплинами. Читая учебную и научно-критическую литературу по эстетике, по литературоведению и искусствознанию, трудно отделаться от впечатления, что предметы этих разных наук, хотя и связанные между собою, полностью отождествляются. Не поэтому ли в эстетике так редко рассматривают художественное творчество со стороны того, как художник изображает действительность в свете своего эстетического отношения к жизни? Это вопрос о том, как проявляется эстетический вкус художника при изображении им предметов и явлений, какие эстетические чувства и оценки определяют его выбор, какими эстетическими идеалами он руководствуется, зачастую смещая пропорции и связи отражаемых явлений жизни, иногда выдавая желаемое, за действительное, и т. д. И поскольку в искусстве этическое, политическое, философское передается через эстетическое, то подход к творчеству с позиций эстетики обязательно требует раскрытия также и психологических побуждений художника — его чувств и ассоциаций, фантазии, влечений и интересов, обусловивших переход от одного отношения к другому.

Исследование творческого процесса должно вестись не только с позиций методологии, общей для психологии и для эстетики, но и с привлечением частных методик, выработанных этими науками и рядом наук о литературе и искусстве. Одной из задач эстетики, требующей выработки специфической методики исследования, является

изучение источников, путей и условий рождения эстетических чувств, эстетических оценок, вкусов и идеалов и их влияния на практическую деятельность человека.

Естественно, что общей методологией как для марксистской эстетики и психологии, так и для наук об искусстве и литературе является диалектический и исторический материализм с его материалистическим решением вопроса об отношении мышления к бытию, о зависимости духовной жизни общества от экономического строя и об обратном воздействии всех форм общественного сознания на материальную жизнь общества и на борьбу классов. Но марксистско-ленинская эстетика имеет и свою собственную методологию, которая является специфическим проявлением общей методологии диалектического и исторического материализма. Признавая, что эстетическому отношению предшествует практическое отношение человека к окружающему миру, что первое надстраивается над последним, марксистско-ленинская эстетика не может обойтись без частных методик определения путей перехода от практического к эстетическому и от эстетического к практическому.

Методики собственно эстетической науки основаны на использовании данных ряда наук: экспериментальной и теоретической психологии, которые в свою очередь связаны с исследованиями по физиологии высшей нервной деятельности, кимографии и энцефалографии. Так, проблема эстетических чувств связана с общими проблемами психологии — природы чувств, характера их проявления, их приспособительной роли и т. д. Эстетика, основываясь на общем учении психологии о чувствах, изучает закономерности связей эстетических чувств с моральными, практическими и т. п. чувствами и особые способности искусства вызывать эстетические чувства. Она изучает переход от эстетических чувств к мыслительной деятельности, к формированию идеалов, взглядов, вкусов, являющихся составной частью мировоззрения, и обратное воздействие мировоззрения на возбуждение эстетических чувств.

Как было отмечено выше, эстетическое отношение человека к действительности, проявляющееся в эстетических суждениях, оценках, вкусах, взглядах, идеалах и реакциях в виде эстетических чувств, появляется по ассоциации идей и образов. Изучение ассоциаций является одной из задач психологической науки. Исследование нейрофизиологических основ ассоциации стало возмож-

ным благодаря объективным методам физиологии высшей нервной деятельности, разработанным И. П. Павловым, который установил, что условный рефлекс является физиологическим механизмом психологической ассоциации. Положение П. К. Анохина о рефлексе, как опережающем отражении действительности, и его применение в изучении поведения человека дает естественнонаучную основу для исследования на ином, собственно психологическом уровне всей сложной совокупности проявлений эстетического отношения человека к действительности. Теоретические и экспериментальные достижения психологии, физиологии высшей нервной деятельности помогают, следовательно, постигнуть некоторые аспекты процесса художественного творчества, раскрыть механизм сложного взаимодействия некоторых сторон познавательного процесса в творческой деятельности художника.

Природа художественного творчества представляет собой весьма сложный комплекс вопросов, изучаемых рядом специальных литературоведческих и искусствоведческих наук. Теория литературы, живописи, музыки, история всех видов искусства и другие науки об искусстве не могут не касаться вопросов психологии творчества, теснейшим образом связанных с эстетикой. Например, троп в поэзии — это проблема, изучаемая теорией литературы. Но природу тропа нельзя понять вне достижений психологии в исследовании сущности и механизма ассоциации. Так и природа специфических средств живописи, музыки и других видов искусства не может с достаточной полнотой изучаться в отрыве от психических процессов ощущения, восприятия и представления. Но, разумеется, было бы глубоко ошибочно сводить освещение различных проблем искусства только к выяснению их «психофизиологического механизма». Нельзя решать ни одного вопроса о природе, свойствах, способностях воздействия словесного, музыкального и иного образа не только без общего решения вопроса об их теоретико-познавательной природе, но и без раскрытия эстетической сущности художественного образа, о единстве его познавательной, воспитательной и эстетической функций, которыми обусловлено социальное значение искусства.

Необходимость связи эстетики и психологии диктуется также задачами изучения художественного восприятия. Закономерность воздействия искусства на человека представляет собой одну из важнейших проблем эстети-

ки. Исходя из материалистического понимания сущности познания как взаимодействия между субъектом и объектом, «углубления субъекта в объект», эстетика рассматривает произведение искусства как объект познания для публики.

Восприятие публикой произведений искусства представляет собой творческий акт, ее «сотворчество», — это не пассивное усвоение того, что создано художником, а активная деятельность воображения, рождение гаммы ассоциаций, возникновение новых эмоций. Произведение искусства рассчитано на весьма сложную переработку воспринимаемого в сознании человека. Оно мобилизует его интеллектуальный и психологический багаж, и только в этом случае оно выполняет свою познавательную и эстетическую функции.

Игнорирование или недооценка «сотворчества» публики приводит к печальным результатам, так как обрекает искусство на роль фотографии, восприятие которой не требует от публики особых усилий. Известно, что для непосредственного восприятия художественного образа не нужны специальные мыслительные приемы, которые отличались бы принципиально от повседневного познавательного опыта человека. Но осмысление воспринятых образов, раскрытие их значений требует сложной мыслительной деятельности воспринимающего произведение искусства, требует определенной подготовки и довольно длительной тренировки. Например, изображенное художником на полотне явление действительности дается непосредственно органам чувств зрителя, оно действует как обычная «энергия внешнего раздражения». Но идейно-эстетический смысл изображенного доходит до зрителя в результате весьма сложной умственной, рациональной и психологической переработки полученных им впечатлений от картины и порожденных ею чувств и переживаний.

Недооценка активной роли публики в процессе восприятия произведений искусства — ее активной мыслительной и психической деятельности в ходе освоения художественных произведений — безусловно ведет к снижению «коэффициента полезного действия» искусства. Печально известные факты примитивного понимания искусства, странных, иногда парадоксальных реакций на произведения искусства со стороны некоторых читателей, зрителей, слушателей объясняются, в частности, тем, что

восприятие ими художественных произведений ограничивается сюжетом. Приведу один лишь пример. В свое время были некоторыми критиками резчайшим образом осуждены произведения покойного Э. Казакевича «Двое в степи» и «Сердце друга», причем их осуждение было основано на неприятии некоторых деталей сюжета. Эти критики и не пытались обнаружить глубокий смысл, скажем, повести «Двое в степи», пронизывающей ее идеи, согласно которой свойственные советским людям патриотические взгляды и чувства оказываются более сильными, чем личные обиды, даже сильнее заботы о сохранении собственной жизни. Критическая слепота не позволила по-настоящему понять даже сюжет повести: ведь Казакевич изобразил ситуацию, которая давала возможность осужденному на смерть лейтенанту избавиться от нее, скрыться, но его совесть, его убеждения подсказали ему решение, выражавшее беззаветную преданность социалистической родине.

«Сотворчество» в процессе восприятия публикой произведений искусства многогранно и должно быть рассмотрено в разных аспектах. В этом процессе публика осмысливает произведение, переживает его, сопоставляет изображенные факты, явления и процессы жизни со своим жизненным опытом, сопоставляет их со своими понятиями и представлениями о действительности, начинает жить жизнью героев произведения, проникается их мыслями и чувствами. Эстетика, изучая пути освоения произведений искусства, не может пройти также мимо необходимости раскрывать психологические побуждения, заставляющие читателя или зрителя подражать мыслям и чувствам, воплощенным художником в своих творениях.

Иногда нападки на искусство со стороны некоторых «физиков» мотивируются тем, что искусство якобы не идет в ногу с веком, что выразительные средства искусства не отвечают усложнившимся познавательным способностям человека. Так, например, В. Клименко пишет: «Объем знаний, что гораздо более важно, способности к их анализу и усвоению возросли у человека очень сильно. Это объясняется в значительной мере резким увеличением емкости наших понятий, их обобщением... Наши понятия несут все больше информации, их емкость продолжает повышаться. Причем для идентификации понятий требуется все меньше признаков» (151). Конечно, он прав, утверждая, что «мышление меняется у всего че-

ловечества одновременно, а не по профессиям». Но не только мышление художника, но и мышление воспринимающего художественное произведение не должно остаться в стороне от этого прогресса.

Многие считают, что мыслительный прогресс в искусстве сказывается в том, что изображаемые в искусстве предметы и явления действительности содержат «все меньше признаков» (см. 103), то есть что детализация описаний вытесняется концентрированной выразительностью образных обобщений, в лаконической форме воспроизводящей суть явления. Но если художественное изображение содержит все меньшее количество признаков, то естественно, что мыслительная и психическая деятельность воспринимающей произведение искусства публики неизбежно должна все более активизироваться.

В связи с этим заслуживает разработки в аспекте искусства проблема знаков, которая приобрела особое значение в связи с проникновением математики во все поры научного знания и появлением кибернетики. Родилась специальная наука — «семиотика», которая изучает знаковые системы, используемые в человеческом обществе с целью передачи информации о предметах и явлениях реального мира.

Знак, являясь носителем кодированной информации, может выполнить свою гносеологическую функцию, стать средством ориентации человека в окружающем мире только при условии его дешифрования, при подстановке значения употребляемого знака. Наука, пользующаяся знаками, не может обойтись без выработанных правил возвращения к значениям этих знаков, иначе она была бы бесплодной затратой человеческой энергии. Известно, что наука имеет значение для жизни человека постольку, поскольку ее идеи, теории, формулы «овеществляются» в практике, а последняя имеет дело не со знаками, а с их значениями, которыми являются предметы и явления действительности.

Искусство нельзя сводить к знаковым системам — тем самым была бы искажена его сложная социально-эстетическая природа. Но бесспорно, что искусство как специфическая форма познания действительности также выработало систему знаков, которыми оно широко пользуется и которые способствуют усилению его познавательной роли в жизни общества. Нужно заметить, что до сих пор не появилось фундаментальных исследований о системе

знаков искусства, о художественном образе как носителе кодированной информации, хотя эта проблема, по существу, была поставлена еще в прошлом веке А. Потебней. Как мы полагаем, проблема знаков искусства является одной из новых кардинальных проблем литературоведения, искусствознания, эстетики, психологии творчества, художественной и литературной критики, а также преподавания литературы и искусства.

Не вдаваясь в подробное рассмотрение и в полемику по вопросу о причинах разделения искусства на разные виды и различия их «языка» (вернее, изобразительных и выразительных средств), ограничимся констатацией того, что «язык» каждого вида искусства содержит в себе специфические знаки, а искусство в целом пользуется весьма сложной системой знаков, которые являются носителями кодированной информации. Говоря о системе знаков искусства в целом и каждого из его видов в отдельности, следует помнить, что одна из функций знака — изображение объекта через его «сокращенный признак». «Сокращение признаков» в искусстве находит свое проявление также в широком пользовании разнообразными и весьма сложными приемами передачи целого через какую-либо часть, показа следствия вместо причины.

Живописи, как известно, недоступно изображение некоторых явлений действительности, но она изображает их опосредствованно, как следствия, не показывая причины, которая их вызвала. Нельзя, например, непосредственно изобразить ветер на картине, но можно показать деревья с согнутыми вершинами, нельзя изобразить холод, но можно показать закутанного и съежившегося человека, и т. д.

Скульптор не может непосредственно изобразить мысль и чувство человека, но он может заменить непосредственный показ внутреннего мира людей через пластику их тела, так как конечным результатом психического состояния является мускульное движение, о чем говорил и И. М. Сеченов. Эта закономерность передачи внутреннего мира человека через пластику его тела положена и в основу танца.

Художественная литература, как вид искусства, пользуется всем арсеналом знаков, которые выработаны на протяжении всей истории мыслительной деятельности человека и художественного творчества. В ней, как и в му-

зыке, живописи, скульптуре, танце, причина может быть заменена следствием или следствие причиной, целое — частью и т. д., что нашло свое отражение в широком использовании метонимий, символов, аллегорий, метафор и т. п. Но литература пользуется и системой знаков, которые обусловлены ее специфической особенностью словесного искусства. Слово является знаком и как знак имеет своим значением предмет или явление, названные данным словом. Слово требует подстановки его значения — «расшифровки», которая осуществляется путем возбуждения в голове человека образа предмета, названного данным словом. Физиологический механизм действия слова в общении между людьми раскрыт в учении И. П. Павлова о двух сигнальных системах.

Благодаря единству связей творчества и восприятия произведение литературы способно иногда даже в нескольких словах глубоко раскрывать явления действительности, охарактеризовать внутренний мир человека, показать эпизоды социальной жизни. Об этом немало написано в монографических исследованиях и критических статьях на темы художественного мастерства писателей. К сожалению, в такого рода работах не затрагивается вопрос об ассоциациях в читательском восприятии, благодаря которым расширяются значения слов, рождающих образы, названных данными словами явлений.

Изображение действительности при помощи «сокращенных признаков» осуществляется в ходе ассоциативного мышления художников. Восполнение публикой в процессе восприятия ею художественных образов того, что было «урезано» и сокращено художником, также происходит по ассоциации перехода от части к целому, от следствия к причине, и наоборот. Зритель видит, например, на портрете, нарисованном художником, глубокие складки возле губ, и отсюда возникает заключение о тяжелой жизни изображенного человека, то есть по следствию умозаключает о причине. Ассоциации возбуждают деятельность воображения, и у впечатлительного зрителя может возникнуть широкая картина жизни изображенного на портрете персонажа. И как следствие этого — сочувствие тому, на долю которого выпали жизненные невзгоды, размышления о судьбах людей и т. д. Иначе говоря, восприятие художественных произведений совершается по «общепсихологическим законам». Поэтому эстетика, имея своим предметом изучение закономерно-

стей воздействия и восприятия произведений искусства, не может не опираться на психологию и не быть тесно связанной с ней. Но следует подчеркнуть, что эстетика не элементарно «соседствует» с психологией, а взаимодействует с ней и как бы растворяет ее в своей собственной проблематике.

Ряд весьма важных явлений отражательного процесса, изучение которых составляет предмет психологии, рассматривается эстетикой в их особых качественно своеобразных аспектах, связанных с эстетическим освоением действительности. Мы коснулись лишь некоторых из этих аспектов, но и они свидетельствуют о том, что плодотворное изучение всего комплекса вопросов эстетики как науки, а особенно той части, которая связана с изучением познавательной, психологической природы художественного творчества и восприятия произведений искусства, требует объединенных усилий представителей различных научных дисциплин, в числе которых сотрудничество специалистов по эстетике с психологами имеет особое значение.

Устанавливающаяся в наше время тенденция к взаимодействию различных общественных и естественных наук закономерна и для эстетики. Возникла необходимость привлечения ряда естественных наук и их объективных методов для исследований в области эстетики: физиологии высшей нервной деятельности, цветоведения и звуковедения, экспериментальной психологии, которая широко использует кимографию, энцефалографию и т. п. Некоторые методы кибернетики, связанные с психологией, могут дать ценные данные для изучения процессов художественного творчества и восприятия произведений искусства. Дальнейшая разработка объективных методов изучения ряда вопросов эстетики, основанная на марксистско-ленинской методологии, позволит избежать в опытах нового подхода к изучению этих вопросов всякого рода вульгаризаций и вместе с тем будет способствовать смелым, новаторским экспериментам, боязнь которых противоречит самому духу марксизма.

Б. Рунин

ЛОГИКА НАУКИ И ЛОГИКА ИСКУССТВА

Сопоставление средств и путей развития науки и искусства стало в последнее время одной из самых насущных проблем интеллектуальной жизни человечества. Оно подсказано самим ходом вещей и выдвигает множество аспектов, плодотворных для дальнейшего развития и совершенствования всей человеческой культуры.

К сожалению, наша исследовательская мысль до недавнего времени занималась рассмотрением этой проблемы преимущественно лишь под одним углом зрения. Наука и искусство сопоставлялись только как различные формы общественного сознания. Все остальные аспекты (историко-культурный, философско-познавательный, социально-психологический, конкретно-практический и др.) за редким исключением не принимались в расчет.

Искусству при этом отказывали в самом главном, в том, что определяет его природу и функцию — в самостоятельных познавательных целях и возможностях. Считалось, что оно как бы происходит от науки в качестве ее вспомогательного эстетического производного, в виде некоей образной интерпретации объективного знания. Утверждалось, что творение художника должно отличаться от разработок ученого, посвященных тому же объекту, лишь по форме. Идентичность искомого в обоих случаях содержания рассматривалась как аксиома. При-

знавалось, что художественный образ получается из научного обобщения путем его последующей индивидуализации; было принято думать, что художественный образ — это научное понятие, которому придана конкретно-чувственная форма.

* * *

У науки и искусства действительно много общего, даже если говорить о творческом процессе. По словам М. Горького, «и там, и тут основную роль играют наблюдение, сравнение, изучение; художнику, так же как ученому, необходимо обладать воображением и догадкой — «интуицией» (88, стр. 40).

Чтобы уяснить логику этого явления, необходимо углубиться в его историю. Начнем с того, что в первобытные времена подобного деления вообще не было, да и не могло быть. Тогда человек познавал мир слитно, и все его знания были в такой же мере наукой, в какой и искусством. Так что оба вида познавательно-творческой деятельности произошли от одного корня. Не удивительно, что некоторые черты их генетической общности сохранились и по сей день в виде общности структурной.

И наука и искусство возникли и сформировались как объективно необходимые разновидности активной приспособительной деятельности человека, в конечном счете направленной на преобразование окружающей действительности и совершенствование собственного образа жизни, очеловечивание собственной психики. На дочеловеческой стадии эволюции полезная для вида приспособительная информация, вырабатываемая во взаимодействии со средой обитания, накапливалась только пассивно. С одной стороны — в пределах индивидуального рефлекторного опыта данного организма, а с другой — как видовой опыт генетических изменений, закреплявшийся естественным отбором, то есть чрезвычайно медленно.

На социальном уровне жизни возникла объективная необходимость в новых, ускоренных формах переработки, закрепления и передачи последующим поколениям накопленного опыта. Причем не только видового, но уже и индивидуального. Социальная жизнь «потребовала», чтобы в дополнение к генетической эволюции, а отчасти и на смену ей пришла эволюция культурная. Бессознательное приучение стало вытесняться целеустремленным научением.

С переходом к организованному труду, к социальной жизни, а следовательно — к самосознанию, из вида выделяется индивид, для которого приспособительная деятельность становится уже активной и во многом сознательной, то есть — творческой.

Так, с неизбежностью возникли наука и искусство — две объективно необходимые для существования человеческого рода формы познавательно-приспособительной, или, говоря терминами кибернетики, антиэнтропийной деятельности, две свойственные только людям формы переработки и передачи информации[1]. В обоих видах творчества люди концентрируют свою волю и способность осмысливать и преобразовывать жизнь, свое стремление познать ее, чтобы упорядочить, сделать совершеннее и гармоничнее.

Человек науки и человек искусства, говорит американский физик Р. Оппенгеймер, постоянно должны приводить в гармонию новое и уже известное, «бороться за то, чтобы установить некий порядок во всеобщем хаосе» (257, стр. 107). «Высшее назначение математики как раз и состоит в том, чтобы находить скрытый порядок в хаосе, который нас окружает»,— свидетельствует «отец кибернетики» Норберт Винер (47, стр. 27). Об этом же говорил применительно к художественному творчеству и Александр Блок. Он считал, что поэт — носитель гармонии и одно из его предназначений — «внести эту гармонию во внешний мир» (27, т. 6, стр. 162). «Воображать,— писал М. Горький Б. Пастернаку,— значит внести в хаос форму, образ» (89, стр. 308).

Генетическая общность обоих видов интеллектуальной деятельности человека подтверждается единством исходного материала. Как научное, так и художественное творчество является мыслительной переработкой тех субъективных образов объективного мира, которые откладываются в нашем сознании в виде представлений. В обоих случаях переработка представлений требует их отбора и материализации.

---

[1] Обе они объективно продиктованы человеку постоянной необходимостью преодоления царящей в мире тенденции к равновесности, уравнительности, стереотипности, к беспорядку и хаосу, противоречащим самому принципу жизни. Тенденция эта носит вероятностный характер, и мера ее проявления называется энтропией. Человек противопоставляет ей высшие формы активного приспособления к окружающим условиям — науку и искусство.

Таковы главные черты гносеологической общности науки и искусства как двух форм познавательно-творческой деятельности.

Переходя к различиям между ними, прежде всего следует подчеркнуть заведомо разное соотношение объективного и субъективного начал в деятельности ученого и художника. Чем это явление обусловлено?

Когда человек только что выделил себя из природы и стал, с одной стороны, сознательно приспосабливать ее к своим потребностям, а с другой — сознательно приспосабливаться к ней, перед ним не могли не возникнуть два вопроса. Поскольку он уже перестал быть только природой, для него естественно было «удивиться»: с одной стороны, тому, что его окружает, и с другой — тому, что в этом окружении существует и он сам.

Эти два «удивления», два вопроса и были зачатками науки и искусства. Поначалу их трудно было расчленить, но по мере того как человек в своей общественной практике все больше противопоставлял себя природе, эти два «удивления» расходились все дальше и обозначались все четче, каждое в своем генезисе и в своей структуре.

Процесс разделения труда резко обособил в сознании человека постижение природы, а затем и общества (проникновение в естественноисторические процессы — науку) от познания себя в природе и обществе (выяснения своих взаимосвязей с действительностью — искусства). В первом случае человек наблюдал познаваемые явления со стороны, и ему ничего другого не оставалось, как *извлекать выводы* из накапливаемых представлений. Так человек пришел к логике исследования. Во втором случае он пытался связать эти явления с собой и осмыслить свое положение среди них. Для этого он невольно стал составлять из непосредственно получаемых представлений и из прежних, подсказанных ему всем опытом жизни, какие-то новые их комбинации. Он сам стал создавать образы, то есть *воображать*.

«Воображение тоже, в сущности своей, мышление о мире, но мышление по преимуществу образами, «художественное»; можно сказать, что воображение — это способность придавать стихийным явлениям природы и вещам человеческие качества, чувствования, даже намерения»,— писал М. Горький (88, стр. 41).

Но воображение, будучи основой формирования художественных образов, обязательно присутствует и в науч-

ной деятельности. Оно движет вперед творческую мысль ученого и с необходимостью входит в процесс любого научного исследования. Являясь исконно художественным началом, воображение неотъемлемо от теоретического мышления, ибо ученый направляет и развивает свой поиск истины, опираясь не только на логику, но и на фантазию.

С другой стороны, исследовательская мысль, имеющая дело с отвлеченными понятиями, олицетворяющая собой рациональное, абстрактное, логическое познание, непременно участвует в процессе создания произведения искусства. Она сопутствует художественному творчеству в качестве корректирующего начала.

Без художественного мышления, оперирующего художественными образами, не могло бы развиться и научное мышление, оперирующее научными понятиями. И наоборот. Ибо каждое из них несет в себе конструктивный принцип, жизненно необходимый другому. Благодаря этому они исторически сформировали друг друга и сформировались сами.

* * *

Каждое из этих двух творческих начал соответствует своим специфическим познавательным целям.

Объект науки — все сущее, включая людей, но безотносительно к личности самого познающего человека. Это — специализированное познание. Ученый ведет исследование, каждый раз решая один какой-нибудь вопрос, каждый раз добиваясь однозначного результата.

Объект искусства — тоже все сущее, включая людей, но уже в прямой и тесной соотнесенности с личностью самого познающего человека, со всем его опытом. Художник стремится охватить действительность разносторонне и многозначно.

Вопрос, который сознательно ставит перед собой ученый, можно сформулировать так: каково объективное «надчеловеческое», сверхчувственное (абсолютное, выходящее за пределы непосредственного человеческого опыта) содержание окружающих нас явлений и предметов; какова взаимосвязь этих явлений и предметов, независимо от моих восприятий, моих желаний, моей воли и вообще от моего существования? Словом, что такое окружающий мир как таковой?

Вопрос, который осознанно или неосознанно побуждает к деятельности художника, формулируется иначе: каково конкретно-чувственное, чисто человеческое содержание окружающих меня явлений и предметов; какова их взаимосвязь со мной, каким я воспринимаю мир и чего от него хочу? Словом, кто такие мы, люди, в природе и обществе?

Наука познает объективную действительность в единстве и взаимосвязи ее проявлений. Тем самым люди создают для себя и для своих потомков целостную, но вечно движущуюся, совершенствующуюся научную картину мира, в которой они обретают его систему, независимую от их воли.

Искусство познает «человеческую действительность». Каждый раз оно выявляет объективное содержание взаимосвязи окружающего мира с данным человеком в их единстве и взаимопроникновении. Тем самым люди создают многообразную, многомерную, рельефную, постоянно ширящуюся картину человеческого опыта жизни, художественную картину бытия, в которой они обретают гармонию с миром.

Короче говоря, наука познает все, даже человека, применительно к мирозданию. Искусство познает все, даже мироздание, применительно к человеку. Ученый стремится открыть абсолютную, всеобщую, космически-универсальную сущность явлений. При этом он опирается на весь специальный опыт, накопленный в обществе. Художник открывает относительное, неповторимо земное, специально человеческое, но зато в идеале — общечеловеческое содержание явлений. При этом он опирается на весь личный биологический и социальный опыт.

Отсюда — различная устремленность творческой мысли. Ученый во имя объективной истины стремится к максимальному обособлению себя как личности от объекта исследования, а объекта исследования — от своих привычных биологических и социальных реакций. В ходе научного поиска он вдохновляется общими высшими целями служения науке и обществу. Но как бы ни желал он достигнуть искомого результата (который далеко не всегда достигается), его непосредственная цель так организовать взаимодействие объектов, чтобы они сами, помимо его вмешательства, независимо от его субъективных пристрастий, дали ему истинный ответ. В этом отношении для него познание, творчество — процесс мак-

симального личного самоустранения, самоотчуждения. На это время он должен отрешиться от своего «я» [1].

«Исключение человеческой оценки информации — это как раз путь к ее научному обсуждению»,— говорит известный физик и математик Леон Бриллюэн (35, стр. 16). По словам одного из величайших современных естествоиспытателей, Луи де Бройля, каждый ученый должен в отношении исследуемых им проблем прежде всего «избавиться от «персонажа», которого он воплощает» (36, стр. 344). Современная наука, говорит знаменитый физик Макс Борн, «является чистым продуктом борьбы за освобождение от субъекта, за избавление от ощущений и восприятий» (34, стр. 14).

Художник, наоборот, добивается не взаимообособления, а взаимопроявления с объектом, слияния с ним в некоем единстве. Поэтому там, где ученому нужно максимальное личное самоустранение, художник жаждет максимального самораскрытия своей личности навстречу познаваемому объекту [2].

Процесс художественного познания в том и заключается, что художник проецирует познаваемый объект на себя, а себя, содержание своей личности — на объект, стараясь привести его в единство со всем своим человеческим опытом. Значит, художнику необходимо как можно полнее выразить и свое восприятие объекта и — применительно к нему — все накопления своего прежнего опыта жизни. Иначе говоря, обнаружиться во всей полноте своего характера, своего «я», проявиться в творимом произведении в качестве «персонажа, которого он воплощает», то есть субъекта познания.

Эти положения до сих пор пугают некоторых критиков. А между тем еще Белинский говорил: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторенной, как

---

[1] Речь идет, разумеется, о науках естественных, причем я намеренно не касаюсь здесь философских проблем и методологических принципов естествознания, где социальный опыт и социальная принадлежность ученого, его идейные симпатии и антипатии проявляются с достаточной ясностью. Что же касается общественных наук, то в этой сфере познания научность исследования во многом зависит от того, насколько идейные позиции ученого соответствуют объективному ходу общественного развития, непреложным законам истории.

[2] Разумеется, в самом характере такого самовыражения проявляется социально обусловленная позиция автора.

бы вновь созданный мир... Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура,— словом, как личность!» (16, т. 3, стр. 680).

Главная мыслительная закономерность научного творчества — самоустранение человека в процессе исследования во имя самопроявления познаваемых объектов. Отсюда же главная мыслительная закономерность художественного творчества — самопроявление познающего человека навстречу познаваемым вещам во имя взаимораскрытия с ними.

Для ученого единственная возможность объективного познания заключается в создании модели познаваемого объекта. Речь идет не только о предметной модели, которая далеко не всегда обязательна. Моделью можно считать научное понятие или систему научных понятий, выражающих сущность познаваемого объекта, его теорию. Например, любая открытая ученым закономерность, выраженная словесно, или в виде математической зависимости, или в виде химической формулы, может рассматриваться в качестве мысленной модели реальных вещей и процессов.

Для художника единственная возможность познать человеческое содержание объекта, то есть добиться взаимоотражения, взаимораскрытия с ним — это воссоздать его в виде художественного образа или их системы.

Отсюда логическая и структурная разница между научным понятием и художественным образом, между обобщением и типизацией. Научное понятие — это некий искусственно созданный человеком словесный или знаковый эквивалент всех известных ему вариантов или стадий познаваемого явления, отражающий то общее, что свойственно им всем, то есть их инвариантное содержание, их отвлеченную сущность. Художественный образ — это искусственно созданное человеком новое целостное материализованное представление, отражающее собой как содержание познаваемого явления, так и содержание личности художника в их единстве, в их взаимоотражении.

Тут возникает особая для каждого случая структура материально выраженных представлений, имевшихся в опыте художника и так или иначе связанных для него с этим явлением. Их синтез и порождает «прибавочное знание», то есть новое и притом художественное содержание.

Научное понятие можно уподобить такому химическому элементу, который не существует в природе свободно, но может быть добыт из руды аналитически. Художественный образ, если продолжить это сравнение, следует уподобить органическому соединению, которого не было в природе, но которое человек научился искусственно для себя создавать.

При этом ученый исходит из представлений относительно множества особенных явлений и охватывает их все научным понятием, извлеченным из них же. Художник же исходит из представления о каком-то единичном явлении и окружает, охватывает его другими представлениями, выращивая на его основе новый, уже типизированный образ.

Генетически познание мира наукой и искусством восходит к общности. И если взглянуть на художественный образ в единстве его генезиса и структуры, средств и цели, то выяснится, что он возник и существует не после научного понятия, не благодаря ему, не вместо него и не через него, а рядом и одновременно с ним, как единственно целесообразный, объективно необходимый и структурно неизбежный познавательный инструмент художественного мышления. Самостоятельность его определяется тем обстоятельством, что наука возникает на основе абстрагирования и дифференциации запаса наших представлений, а искусство — на основе их конкретизации и сгущения.

В этой связи требуют уточнения такие понятия, как научное обобщение и художественная типизация. Между обобщением и художественной типизацией существует принципиальное различие, о котором часто забывают. Обобщение и есть процесс кристаллизации такого понятия, в котором познаваемый предмет неизбежно должен быть отражен в форме абстрактной сущности. Типизацию соответственно можно охарактеризовать как процесс вызревания художественного образа, в котором познаваемый предмет должен быть воссоздан в форме конкретного явления.

Обобщение — это выяснение содержания объекта путем абстрагирования от него того общего, что роднит его с другими, подобными ему объектами. Иначе говоря — это установление повторяемости свойств или структурных качеств, или особенностей развития и поведения, прослеженных в одном каком-либо аспекте.

Художественная типизация — это выяснение человеческого содержания объекта путем мысленного приведения его в связь и отношение с другими объектами, не только подобными ему, но и с теми, которые ассоциативно подсказывает познающему субъекту весь его человеческий опыт.

Обобщение — это одностороннее, специальное, безличное опосредование объекта. Типизация — непосредственное, личное и всестороннее проникновение в объект. Типическое достигается в результате взаимодействия всех привлеченных для этого художником представлений, всех компонентов, составляющих в итоге художественный образ. Типическое возникает благодаря их тесному соучастию, содружеству в создании целостного образа, благодаря развитой системе связей и отношений между ними, благодаря их динамической соподчиненности и единству, в котором все элементы оттеняют и корректируют каждый, а каждый в свою очередь проявляет и поверяет все остальные.

Обобщение представляет собой выжимку, экстракцию, словесное выражение, формулирование того общего содержания, которое присутствует в наших представлениях, связанных с разновидностями какого-нибудь явления.

В основе типизации лежит противоположное действие — насыщение, обогащение содержания какого-то одного исходного представления содержанием других, привлеченных ассоциативно на основе реальных впечатлений художника. Этот процесс тоже связан с материальным воплощением всех представлений, однако вовсе не обязательно в словесной форме, но и в форме живописной, музыкальной и т. п.

Обобщая, ученый стремится ИЗыскать, ИЗъять, ИСследовать, ИЗучить, ИЗобрести, то есть обрести ИЗ своих представлений, ИЗвлечь из них то общее, что характеризует их сущность, мысленно охватить их понятием, формулой, термином, знаком. Это новое, добытое понятие будет тем более существенно, чем больше явлений оно сможет собой охватить.

Типизируя, художник стремится ВОплотить, ВОбрать привлеченные на основе личного опыта представления в материально создаваемый им искусственный образ. Тем самым, познавая действительность, он стремится ВОобразить эти представления, ВОплотить их материально, СОчинить, СОтворить, СОздать из них новое многогранное

целостное представление. Художественный образ в той мере типичен, в какой каждая составляющая его частица обусловлена всеми остальными, а все остальные — ею.

Процесс обобщения, процесс формирования научных понятий может быть осмыслен как естественно сложившаяся логика и единственно возможная форма познавательного самоотчуждения человека во имя объективного постижения им объективной действительности.

Процесс типизации, процесс формирования художественных образов, начиная от простейшего тропа и кончая произведением искусства в целом, может быть осмыслен как неизбежная логика и единственно возможная форма *познавательного взаимораскрытия субъекта и объекта*, взаимопроявления человека и действительности в некоем материально созданном для этого единстве.

* * *

В науке познающий человек невольно преодолевает свою природную организацию и общественную принадлежность, поднимается над своими восприятиями, чувствами и навыками, то есть стремится выйти за рамки своего биологического и социального естества. Повинуясь «исследовательскому рефлексу», он идет на преодоление своих непосредственных человеческих реакций.

В искусстве познающий человек, наоборот, утверждается в своих родовых и социальных особенностях, в своей принадлежности к породившей его природе и сформировавшему его сознание обществу. Ведь, следуя «художественному рефлексу», он опирается на свои непосредственные реакции и свои навыки социальной жизни.

Очевидно, в этом содружестве двух познавательных аспектов есть какая-то объективная необходимость. Видимо, если бы мы ограничились только одним научным освоением мира и отказались бы от художественного, вся картина действительности резко сместилась бы в нашем сознании.

Вполне вероятно, что соседство двух противоположных начал, присущих человеческому освоению мира, является проявлением открытого выдающимся датским физиком Нильсом Бором принципа дополнительности. Суть его заключается в следующем. Человеческое знание не может базироваться на единичном наблюдении и не может быть выведено из отдельного эксперимента. В сов-

ременной физике, например, для этого необходимы аспекты, в каком-то отношении исключающие друг друга, но в каком-то — взаимно дополнительные. Ибо наше познание отражает содержание вещей наиболее полно, наиболее достоверно, наиболее стереоскопично через совокупность полученных таким путем данных.

«Факт существования в такой точной науке, как физика, взаимоисключающих и дополняющих ситуаций, которые не могут быть описаны в одних и тех же понятиях, а требуют для себя двойственного способа выражения, должен иметь влияние, и, я думаю, благотворное влияние на другие области человеческой деятельности и мысли»,— считает Макс Борн. «Даже в ограниченных областях описание всей системы в единственной картине невозможно,— говорит он.— Существуют дополнительные образы, которые одновременно не могут применяться, но которые тем не менее друг другу не противоречат и которые только совместно исчерпывают целое. Это весьма плодотворное учение, и при правильном применении оно может сделать излишним многие острые споры не только в философии, но и во всех областях жизни» (34, стр. 207—208).

Очевидно, научное освоение мира и художественное освоение мира именно потому и не могут быть сведены одно к другому или выведены одно из другого, что они находятся между собой в отношении дополнительности.

В науке чем содержательнее обобщение, тем больше оно «обезличено», а в искусстве степень типизации явлений жизни и степень личной выраженности автора — взаимозависимы, взаимно обусловлены.

В художественном творчестве автор, его личность — не только субъект познания, но, наряду с познаваемым явлением действительности, и объект отражения. Художник выступает в творческом акте не только как его исполнитель, но и как органическое порождение познаваемой действительности.

Ученый извлекает из предметов и явлений окружающего мира только то содержание, которое им объективно присуще. Художник, познавая действительность, создает новое, «третье» содержание, которого раньше не только не было, но вне творчества этого художника и не могло быть. Это — содержание познаваемого явления, как бы помноженное на содержание личности данного познающего человека, то есть их произведение, а тем самым, и

лишь тем самым,— произведение искусств. Поэтому, в отличие от результата научного познания, одно и то же явление, став объектом творчества разных художников, породит заведомо разное содержание, а не только разную форму.

Процесс художественного творчества представляет собой материальное выращивание «третьего» содержания, рождающегося из двух исходных[1]. Взаимопроникновение, взаимоотражение обоих исходных начал в этом процессе становится возможным благодаря форме, которая призвана охватить и выразить их в единстве. И потому-то художнику так трудно обрести нужную форму. Ведь она должна отвечать обоим исходным содержаниям, способствуя их взаимному проявлению.

Содержание научного открытия, после того как оно сделано, может быть облечено в ту или иную форму. Художественное открытие не может быть выражено в другой форме без того, чтобы не стать другим содержанием.

Создание художника не может быть только открытием или только изобретением, как это бывает в науке и технике. «Истинное произведение искусства,— как заметил однажды Леонид Леонов,— произведение слова — в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию» (184).

* * *

В каких же соотношениях находятся научная истина и художественная правда? Научное понятие остается инструментом познания в руках каждого, кто воспользуется им и разумно применит в своих собственных поисках. Его не надо каждый раз добывать заново. Ученый

---

[1] Я столь настойчиво подчеркиваю эти свойства художественного мышления именно потому, что на этот счет существует весьма распространенное заблуждение: якобы творчество в искусстве протекает чисто умозрительно и лишь потом закрепляется в материале. Тут важно понять, что художественный образ, который и есть чувственная конкретность мысли, реально создается, лепится и возникает только в процессе практического мышления. Формирование художественного образа и есть формирование мысли. До конкретного сочетания слов, красок, линий, звуков, объемных форм и т. д. художественного образа нет и быть не может, а есть лишь примерный набор представлений, еще не сведенных воедино.

Художник либо мыслит, созидая, либо он мыслит не как художник.

может начать свое исследование с готовых понятий, с чужих результатов или привлекать их по мере надобности для своих целей.

В искусстве продолжение и творческое развитие предшествующего художественного опыта, накопленных традиций играет огромную роль. Тем не менее художественный образ как таковой прочно и навсегда прикреплен к своему автору. Здесь прямое использование или заимствование готового не только обесценивает поиск, но и не сулит удовлетворения самому посягателю на чужое. Художник, как бы он ни чтил традиции и ни преклонялся перед достижениями других, для того чтобы мыслить творчески, должен каждый раз на протяжении всей работы, с начала и до конца, заниматься созданием своих художественных образов, максимально ассимилируя и те представления, которые возникли у него под влиянием чужих воздействий.

Научная истина не зависит от того, кто ее познал. Она определяется тем, насколько ученому удалось проникнуть в статистическую необходимость открытой им закономерности. Иначе говоря, насколько он сумел установить повторяющееся, инвариантное содержание того или иного предмета или явления, в идеальных случаях истинное при любых мыслимых состояниях и системах отсчета, независимое от личности и положения наблюдателя.

Художественная правда определяется тем, насколько художнику удалось раскрыть типичность познаваемого объекта через себя, а типичность своей личности через этот объект. Иначе говоря, в какой степени он достиг (в созданном именно ради этой цели произведении) единства объекта познания и субъекта познания, которое и являет собой феномен художественности.

Мы вправе рассматривать такую форму отношений между художником и познаваемой им действительности как систему прямых и обратных связей. В процессе творчества воздействие объекта (прямая связь) и весь прежний опыт художника (обратная связь) порождают новое содержание.

В данном случае речь идет об обратной связи «высокого порядка», когда, как говорит Н. Винер в книге «Кибернетика и общество», «прошлый опыт используется не только для регулирования специфических движений, но также всей линии поведения». Эта обратная связь,

по его словам, «может представлять — и часто действительно представляет — то, что, с одной стороны, известно как условный рефлекс, с другой — как познание».

Ученый, основываясь на фактах действительности, перерабатывает свои эмпирические представления и извлекает из них научную истину, которая всегда является еще одним шагом на пути к вечно манящей цели — к абсолютной истине.

Художник, основываясь на фактах действительности, пересоздает свои представления и побивается художественной правды, которая не знает никакого абсолюта, ибо искусство «вариантно» по своей природе. Одно и то же явление природы, например то или иное время года — осень, весна,— приобретают бесконечное количество интерпретаций не только у разных поэтов, но и у одного и того же поэта.

Так определяются контуры, с одной стороны, научно-теоретического, статистического, а с другой — художественно-образного, эстетического подхода к вещам и явлениям.

* * *

Научная истина может быть открыта несколькими исследователями, каждым независимо от других. В искусстве это невозможно. Отношение к тем или иным явлениям в произведениях разных художников может в основных чертах совпадать, но при всем том соотношение повторимого и уникального в науке и искусстве различно.

Всякое художественное открытие единично, незаменимо и неповторимо. Оно всегда — частный случай интеграции двух «комплексных переменных», двух «множеств» — данной личности и данного явления на данном этапе их развития. Это — всегда уникальное единство человека и мира. Почему-либо не состоявшись однажды, оно уже не состоится никогда. Здесь всякая потеря абсолютно невосполнима для человечества, в то время как исследовательская мысль рано или поздно выведает у природы всякий секрет, однажды уже открытый, но по каким-то причинам не обнародованный. Наука все равно, рано или поздно, придет к постижению почему-либо похороненной истины, созреет для этого. Искусство уже никогда не возместит своих неведомых, но бесконечно многочисленных потерь.

Научное мышление оказывает воздействие на мир своим завершающим выводом. Его практический смысл — в результате, в сформулированной закономерности. Нам достаточно располагать верным итогом исследования, а каким путем он достигнут, мы можем даже не знать. В своей повседневной жизни мы пользуемся огромным количеством научных открытий, вовсе не вникая в ход мысли, результатом которого они явились.

Что же касается искусства, то оно, воздействуя на человеческое общество, выполняя свою идейно-преобразующую (и в этом смысле практическую) роль, содержательно самим ходом познания, динамикой авторского мышления. Истина всегда процесс. Но художественная правда открывается нам лишь в том случае, если этот процесс развернут перед нами в виде картины движения образной мысли. Содержание художественного произведения представляет собой наглядно выраженный в своих главных посылках путь художника к единству с познаваемой действительностью, к постижению ее человеческой правды. Произведение искусства являет собой не только картину жизни, но и картину творчества.

Научное творчество и индивидуально и коллективно в том смысле, что здесь каждое открытие непосредственно обусловлено предыдущими и смежными, в конечном счете — всем достоянием современной научной мысли. Научное творчество, в отличие от художественного, представляет собой единый наднациональный мировой процесс.

Художественное творчество по природе своей не только национально, но и индивидуально. Здесь поступательное движение связано с отдельными именами, представляющими свои народы на определенном этапе исторического развития.

* * *

Видимо, человеческое познание исторически развивается так, что воображение и исследование попеременно занимают главенствующее положение в нашем мышлении. Очевидно, в прошлом воображение человека обнаруживало тенденцию вырваться вперед, обогнать исследование, уйти дальше, чем позволяли научные представления своего времени. Речь идет не только о предвидениях сказочного мышления и не только о научной фантастике. Мировое искусство разных родов и жанров полно

примеров подобной художественной проницательности. В периоды расцвета реализма оно всегда умело воображать то, что еще не было постигнуто наукой.

В наше время мы наблюдаем нечто прямо противоположное. В современной физике микромира человечество проникло в такие закономерности, которые выходят за пределы нашего нынешнего воображения. Например, в квантовой теории человек теперь оперирует такими понятиями, которые он еще не в состоянии представить себе более или менее наглядно. Тут исследовательский разум как бы превзошел возможности человеческой фантазии.

В чем суть этого явления?

Чем больше емкость понятий, которыми мы пользуемся в науке, чем более глубокие и общие закономерности охватывает наше мышление, тем дальше оно вынуждено отойти от непосредственных ощущений, от человеческой чувственности. В математических уравнениях, выражающих собой фундаментальные законы природы, даже отдаленно не присутствуют ощущения, связанные для нас, допустим, с солнечным светом, журчанием воды, гладкостью человеческой кожи, запахом трав или вкусом яблока. Здесь взаимодействуют между собой лишь абстракции.

Что касается художественного мышления, то оно, наоборот,— тем более содержательно, чем больше реальных представлений будут порождать и оживлять в нашем сознании представления искусственные, созданные художником, чем больше в них будет запечатлено конкретного человеческого чувственного опыта, непосредственного мировосприятия.

Наука питается специализированным опытом, и потому она начинает с того, что дробит мир применительно к своей проблеме. Она осмысливает явления жизни и самого человека, изымая их каждый раз из сложного переплетения реальных процессов.

Искусство же воссоздает мир, исходя из единства и взаимосвязи всех человеческих впечатлений художника. Оно стремится осмыслить то или иное явление всею жизнью, в которую он погружен. Чем активнее и полнее взаимопроникновение познающего человека и познаваемого явления, тем больше человеческого содержания, красоты открывает нам произведение искусства. Поэтому ученый — это профессия человека, а художник — это «человек по профессии».

Очевидно, искусство необходимо нам по многим причинам. Одна из его функций, о которой мы мало задумываемся, состоит в том, что в наше время оно уравновешивает собой наше исследовательское самоотчуждение, возвращая нас из отвлеченного мира абстракций, умозрительных построений и непредставимых сущностей, с которыми мы сталкиваемся повсюду, в мир чувственной конкретности, субъективных восприятий и переживаний, утверждающих человека в его человечности.

Бурный рост современной науки взваливает на человека наших дней огромный груз познаний, как бы предписывая ему новый этап видовой эволюции — превращение «человека разумного» в «человека научного». С другой стороны, неизбежно возрастает разрыв между наукой в целом и знаниями отдельного индивида, который в состоянии усвоить лишь ничтожную долю того, что постигают сейчас все науки, вместе взятые.

По словам Р. Оппенгеймера, «это вызывает ощущение невежества и одиночества и, очевидно, ощущение тем более сильное, чем больше знает человек» (257, стр. 127).

Искусство как бы компенсирует собой закономерный отход «научного человека» от чувственной непосредственности, оно словно возмещает нам духовный «урон» от все возрастающего могущества научной абстракции, от всего того отвлеченного материала, который неуклонно завладевает нашим мышлением. Наша потребность в искусстве помимо его идейно-познавательной ценности может быть осмыслена и как неизбывная тоска человечества по все более утрачиваемой в теоретическом мышлении непосредственности и наглядности. Искусство умеряет эту тоску, эту разобщенность и позволяет человеку сохранить чувство единения с другими людьми, общность эмоций, целостность своего существа, полноту мировосприятия, свою природную естественность, драгоценное соответствие чувства и разума, соответствие первой и второй сигнальной системы.

Искусство помогает человеку перед лицом однозначности и всеобщности, которые несет с собой наука, сохранять свою индивидуальную неповторимость. На протяжении всей истории человечества искусство надежно оберегает людей от обезличивающей тенденции отвлеченно-понятийного мышления, во многом унифицирующего наши представления и нивелирующего наши восприятия. Ведь, возникнув как средство борьбы против всеобщей тенден-

ции к равновесности и одинаковости, то есть против энтропии, наука сама несет в себе возможность унификации нашего сознания, приведения его к инварианту. Искусство, всегда разное, всегда вариантное, всегда многозначное в этом смысле противостоит науке как наша защита от ее статистической осредненности.

* * *

В своем вечном и бесконечном развитии вширь и углублении в сущность вещей наука время от времени предлагает нам в каждой области новые, более общие, а значит — более объективные системы отсчета. При этом прежние истины, считавшиеся до какого-то момента универсальными, наиболее инвариантными, становятся лишь частным случаем заново открытой, еще более генеральной закономерности.

В искусстве же мы имеем дело каждый раз с частным случаем, причем этих «случаев» столько, сколько художников. Здесь инвариантна лишь красота, гармония, художественность, выразительность, являющаяся мерой познавательного взаимораскрытия человека и действительности, их взаимоотражения. Именно так красота достигается и проявляет себя в искусстве, во всех его родах, видах, жанрах, стилях и направлениях. Но зато, будучи однажды достигнута, она сохраняет свое значение для всех времен и народов.

Научные открытия имеют постоянную тенденцию быть «снятыми», поглощенными новыми открытиями и в этом смысле устареть, обнаружить свою элементарность, свою недостаточность, свою ограниченность. По образному выражению Дж. Бернала, наука как бы всегда находится в ремонте. Искусство же не стареет. Материально обретенное в художественном образе единство человека и современной ему действительности остается открытием и для потомков, в зависимости от степени этого единства — будь то наскальная живопись или полотна Валентина Серова, «Одиссея» или «Война и мир».

«Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться,— но поэзия остается на одном месте,— размышлял когда-то Пушкин.— Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и

философии состарились и каждый день заменяются другими,— произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны» (259, стр. 112).

Тем не менее функция и значение науки и искусства в жизни общества постепенно меняются. Наука возникла как средство передачи потомкам накопленных знаний, как средство практического приспособления человека к окружающей среде, и превратилась затем в важнейший фактор сознательного и целенаправленного переустройства природы. В наше время и в наших условиях она стала мощной производительной силой и мощным ускорителем дальнейшего умственного прогресса человека.

Искусство возникло как средство передачи по эстафете поколений человеческого опыта жизни, как средство психического приспособления к окружающей среде и постепенно превратилось в могучее средство сознательного и целеустремленного воздействия на общественную жизнь, на нравственную природу, психику и идейную жизнь человека.

Так наука стала искусством познания. Так искусство стало наукой жизни.

Однако изначальное соотношение науки и искусства как двух равноправных сторон познавательно-творческой деятельности человека, в нашу эпоху обнаруживает тенденцию к неравенству. Дело в том, что круг научных понятий, которые входят в обиходное мышление современного человека, расширяется куда быстрее и интенсивнее, чем круг его художественно-образных представлений и ассоциаций. Достаточно сказать, что количество ученых в индустриально развитых странах уже сейчас удваивается каждые десять лет.

Известную разобщенность научной и художественной мысли, отсутствие повседневных контактов между учеными и деятелями искусств, все углубляющийся разрыв между их интеллектуальными устремлениями и духовными интересами с тревогой отмечают различные представители культуры. Однако бурное развитие науки само по себе вовсе не отменяет искусства, а их взаимодействие может быть восстановлено и даст свои результаты.

Действительно, при благоприятных общественных ситуациях научные интересы современности естественно проникают в область художественного творчества, оплодотворяя его новым содержанием, новыми темами, конфликтами, коллизиями, задачами. И, конечно, новым ми-

ровоззрением. Больше узнав о мире, человек невольно больше узнает о самом себе, становится богаче, сложнее, многограннее. И потому прогрессивные художники нашего времени так внимательны к достижениям современной научной мысли. Великая научная революция, современниками которой мы являемся, сулит им новые творческие возможности, огромные пласты неосвоенного еще материала, необычные характеры и острые противоречия, которые еще ждут своего художественного раскрытия.

С другой стороны, и наиболее проницательные представители науки все больше и больше тянутся к искусству, видя в нем помимо возможностей нравственного удовлетворения также источник вдохновения, фактор совершенствования самого процесса мышления.

Практика показывает, что, испытывая на себе благотворное влияние искусства, мы можем больше понять, больше охватить сознанием. Воздействие искусства сообщает нашему разуму разносторонность, проницательность, гибкость, смелость, ассоциативность, не говоря уже о навыках воображения.

Когда-то Чарльз Дарвин подчеркивал благотворность повседневного воздействия поэзии и музыки на ученого. Он пришел к выводу, что утрата эстетического чувства не только пагубно отражается на нравственных качествах человека, «так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы», не только «равносильна утрате счастья», но, кроме того, «вредно отражается на умственных способностях» (98, стр. 148).

Видимо, Эйнштейн тоже считал, что искусство может породить в нашем сознании наиболее сильные импульсы научного поиска. Именно в этом плане, очевидно, надо толковать его широко известное высказывание о Достоевском: «Он дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс».

Процесс обособления логического и рационального от эстетического и эмоционального в нашем мышлении социально обусловлен и потому не безграничен. Коммунизм покончит с нынешними формами разделения труда, а вместе с ним устранит и это противоречие. Наше мышление обретет гармоничность, многосторонность, энциклопедизм. Расцвет личности при коммунизме ознаменуется всеобщей научностью и всеобщим артистизмом. Человеку грядущей эры будет в равной степени свойственно

как то, так и другое познание. И тогда вся жизнедеятельность человека станет торжеством логики и красоты.

Быть может, в этой связи стоит специально затронуть вопрос об однозначности науки и многозначности искусства с точки зрения их относительности.

Однозначность науки обусловлена ее стремлением к точности. Самый процесс исследования обязывает ученого к сжатию постигаемого содержания, к исключению всего того, что не относится к данной проблеме. В основе этого процесса лежит логика извлечения одного научного понятия, одного значения из ряда явлений.

Многозначность искусства обусловлена логикой привлечения многих явлений для создания одного художественного образа. Процесс воображения — это процесс развертывания постигаемого содержания, его обогащения и наращивания вокруг исходного образа.

Любопытно отметить, что ученые ощущают даже обиходную многозначность именно как эстетическую категорию. «В жизни мы не можем обойтись без многозначности,— говорит Р. Оппенгеймер.— Мы не стремимся уточнять то, что не нуждается в уточнении, и вкладываем в свои слова несколько значений, потому что их совместное присутствие в нашем сознании может доставлять нам эстетическое удовольствие» (229, стр. 57—58).

Однако многозначность произведения искусства с течением времени обнаруживает тенденцию к сужению. Смысловая полифония художественного образа на большом ретроспективном удалении как бы сокращается. История постепенно отбирает в содержании образа то, что составляет его главную художественную суть. Время как бы сжимает образ вокруг одного доминирующего, «нарицательного» значения, в котором концентрируется вся сила его эмоционального воздействия. Проигрывая в разнообразии истолкований, художественный образ со временем может выиграть в однородности восприятия, во всеобщности признания.

Научное понятие, научная теория часто обнаруживает обратную тенденцию, когда однозначный вывод с течением времени выходит за пределы данного явления и неожиданно обнаруживает свою справедливость также и в другой области знания.

Многозначная структура художественного образа наиболее наглядно сказывается в метафоре, в принципе

художественного уподобления, замещения, переноса свойств одного явления на другое, чем-то подобное, привлеченное по аналогии, совпадению какого-то частного признака или просто по ассоциации, иногда на основе самых неожиданных и далеких связей, отложившихся в памяти художника.

Однако наука тоже знает свои метафоры, и многие исследователи даже считают принцип «переноса» одним из главных двигателей научной мысли. Некоторые из них утверждают, что, как правило, научные открытия получают наиболее эффективное развитие и приложение вовсе не в тех областях, в которых они были сделаны, а совсем в других, на другой почве.

Широко известен тот факт, что одни и те же математические уравнения приложимы к процессам, относящимся к различным формам движения материи, и зачастую точно описывают явления совершенно разной природы, порой очень далекие. Казалось бы, весьма специальные научные понятия с успехом переносятся учеными из одной области знания в другую. Таково, например, понятие энтропии, выполняющее свою однозначную функцию как в термодинамике, так и в теории информации.

«Мы всюду находим,— говорит тот же Р. Оппенгеймер,— и, я уверен, будем находить и в дальнейшем абсолютное соответствие, а между различными предметами, даже такими отдаленными, как генетика и топология,— и отдельные отчетливые взаимосвязи. Одно проливает свет на другое, одно как-то связано с другим; часто важнейшие события в науке происходят тогда, когда два разных открытия, сделанные в различных областях, оказываются столь близкими, что являют собой примеры еще более великого открытия» (229, стр. 58).

«Метафоризм» науки обусловлен единством материального мира, взаимосвязанностью всех происходящих в нем явлений и процессов. Отсюда их взаимооткрытия — они как бы перекликаются между собой, находя в науке общий язык.

Метафоризм искусства обусловлен многообразием и разносторонностью опыта, который сведен воедино в личности художника. Благодаря этому единству все представления о предметах и явлениях, из которых лепится художественный образ, освещают друг друга и отражаются друг в друге. Художественный образ как раз и представляет собой такую систему частных взаимоотражений,

выражающих в сумме взаимоотражение данного человека и действительности.

Вероятно, в будущем гносеологическая перекличка науки и искусства станет еще более активной. Вот, например, как представляет себе дело Дж. Бернал:

«Мир будущего станет в значительной степени миром, сделанным человеком не только в материальной, но и в интеллектуальной областях. Этот созидательный аспект означает, что наука по своей природе приблизится к искусству и станет тем, чем была в некоторой степени математика, а именно — полем деятельности человека, в котором новые комбинации непрерывно создаются, а не просто открываются благодаря изучению природы» (21, стр. 152).

Эта мысль Дж. Бернала чрезвычайно содержательна и перспективна. Ведь тут речь идет о том, что ученый не только открывает законы природы, но и создает на их основе новые мыслительные структуры, новые формы связей. Такие, которые содержались в природе лишь потенциально, в виде возможности, но без участия человека не могли проявиться и стать действительностью. Так же как становится частицей объективной действительности произведение искусства, которого раньше не было, но которое, будучи создано, включается во всеобщую взаимосвязь вещей и заставляет считаться с фактом своего существования.

* * *

Логика исторически все возрастающего, своеобразного исследовательского самоотчуждения наглядно проявляется в стремлении человека передоверить сбор научной информации различным регистрирующим устройствам. Лавинообразный рост количества научных приборов, дающих нам информацию куда более обширную, а главное — более объективную, чем данные наших органов чувств,— тому лучшее доказательство.

В наши дни наука сделала еще один решительный шаг в сторону обособления хода исследования от личности ученого. Человек начал передоверять машине не только сбор и хранение информации, но в определенной степени и ее логическую и аналитическую переработку. Приспособительный по своему происхождению процесс накопления и последующей передачи специального опыта обнаруживает в наше время тенденцию все большего ускоре-

ния и механизации (машинное познание, машинное обучение, и т. д.).

Ну а степень самораскрытия человека, если говорить о симметричном процессе в искусстве, обнаруживает ли она аналогичную тенденцию роста? Выражает ли себя современный человек в искусстве полнее, нежели наши предки? Достигает ли он принципиально более полного взаимораскрытия с действительностью, нежели, допустим, в искусстве Возрождения, в творчестве Шекспира? Если степень научности специального опыта исторически возрастает в колоссальных масштабах (в наше время этот рост приобретает взрывной характер), то вряд ли такую же закономерность можно в таких же масштабах распространить и на степень художественности мирового искусства. Тут, очевидно, действуют другие предпосылки и другие критерии.

Я. Билинкис

О ЕДИНСТВЕ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ И НАУЧНОГО ПРОГРЕССА

Вопрос о природе художественного творчества привлекает к себе все большее внимание. И рядом с углублением интереса к сущности искусства все более остро встает и проблема возможно более широкого соотнесения его путей с эволюцией научного охвата мира.

Еще когда В. И. Ленин говорил, что с творчеством Толстого пореформенная эпоха русской жизни выступила как «шаг вперед в художественном развитии всего человечества», то «художественное развитие» представало, таким образом, как «сторона» в движении всей мировой истории.

В историко-литературных исследованиях не столь уж редко встречались и встречаются сейчас сопоставления творческой мысли того или иного художника с происходившей в его времена перестройкой научных знаний о мире.

Так, многократно указывалось, например, на органическую связь широты и целостности художественного овладения миром у Гёте с методологией его естественнонаучных занятий и открытий. С филигранной тонкостью выяснено, какие из новейших достижений научной мысли могли быть и были известны Пушкину. Немало интересного и существенного сказано о том, как Золя или Чехов — каждый из них по-своему — в художественном

подходе к миру учитывали и непосредственно воспринимали методы и завоевания научной мысли.

Однако теперь есть уже, думается, и возможность и необходимость задуматься всерьез и о другом. А именно — о планомерном и развернутом анализе того, как энергия художественного воображения и мысль научная, развертываясь каждая самостоятельно, идя каждая своим путем, часто друг с другом непосредственно вовсе не соприкасаясь, вместе и в одном направлении перестраивали картину мира в человеческом сознании, обе высвобождая, развивая и возвышая самую природу человека. На этих путях история отношений человека с миром могла бы предстать в своем подлинном и живом многообразии и богатстве.

В настоящей статье мы хотели бы лишь назвать несколько фактов независимого движения искусства и научной мысли в общем направлении и отметить возникающие здесь перспективы.

Широко известно, что в 50-е годы XIX века пушкинские повести показались Толстому «голыми как-то»: Толстому недоставало в них «подробностей чувства».

Передавая внешние признаки, внешние выражения душевных состояний («румянец покрыл ее щеки», «бледный, но все улыбающийся Чекалинский»), Пушкин, как правило, только так и открывает в своей прозе внутреннюю жизнь человека. По точному определению Н. Берковского (см. 20), Пушкин «наводит» внимание на эти скрытые душевные состояния, позволяя и заставляя как бы «предощутить» их не обнажаемую сложность.

За непосредственную передачу внутренних состояний человека в пушкинское время смело брались романтики. Но они отнюдь не погружались в неповторимую единственность этих состояний, а более или менее легко подставляли некие готовые клише, отвлеченно обозначавшие вдохновение «вообще», или восторг «вообще», или подобного же рода отчаяние... Очень скоро клише эти приобрели с подлинной душевной жизнью человека, становившейся все более сложной, изменчивой, многообразной, связь почти исключительно пародийную...

Уже по поводу одной из первых толстовских вещей, повести «Юность», критик А. В. Дружинин с некоторым недоумением писал автору: «Есть у вас поползновение к

чрезмерной тонкости анализа... Иногда вы готовы сказать: у такого-то ляжки показывали, что он желает путешествовать по Индии!» (295, т. 2, стр. 397).

Замечание Дружинина не было лишено оснований. Толстому уже важно было схватить во всей его конкретности, в живом его внутреннем движении и желание человека, скажем, «путешествовать по Индии». Но поначалу он стремился уловить и его в каких-то видимых признаках и устанавливал здесь подчас связь не всегда достаточно глубинную и подлинную. Не случайно на раннем этапе своего пути, в 1850-х годах, Толстой готов был в какой-то момент воспользоваться надуманным и искусственным лафатеровским принципом «физиономической» классификации психических свойств и характеров, опереться на него (см. 94, 234).

У Толстого искусство впервые вырывалось *к картинам душевной жизни.* И И. Павлов, задумываясь над толстовским воссозданием «хода» мыслей и чувств Анны Карениной, когда она перед самой своей гибелью направляется к Нижегородскому вокзалу, сможет сказать, что еще только предстоит выявить весь физиологический механизм этой внутренней «диалектики» и что науке надо будет этим специально заняться.

Правители России, о которых вел речь Щедрин, внешне оставались вполне похожими на людей. Но Щедрин художнической силой свободно подымался над этой «очевидностью» и показывал своих градоначальников уже совсем потерявшими все человеческое, невообразимо переродившимися. Он уверенно рисовал то, чего не было «налицо», исследовательски проникая в глубинную сущность явлений и сокрушая ее действенной и возвышающей энергией нового мировосприятия.

В пьесах Чехова герои на сцене только пьют чай, только разговаривают. Многим современникам казалось, что Чехов рассказывает ни о чем, что он погряз в «мелкотемье». Однако Художественный театр сумел открыть в чеховской драматургии «подводное течение», целиком подчинив сценическое действие выражению того, что непосредственно не представлено, что будничным ходом жизни заслоняется от самих героев, и создал так совсем особую систему театральной условности.

Сближение подлинного искусства с реальностью ни в малой мере не грозило ему растворением в ней, утратой его собственных качеств, потому что, охватывая действи-

тельность, оно все больше выражало и ее ненаблюдаемые глубины, все решительней могло подняться так или иначе изнутри над всяческой «кажимостью».

На исходе жизни, в своих «Воспоминаниях», Толстой признавался: «Чем дальше я подвигаюсь в своих воспоминаниях, тем нерешительнее я становлюсь в том, как писать их. Связно описывать события и свои душевные состояния я не могу, потому что я не помню этой связи и последовательности душевных состояний» (295, т. 34, стр. 372). Но сила искусства возвышала Толстого до овладения этой связью. И уже толстовская повесть «Детство» подобной неочевидной связью, собственно, живет.

«Я постоянно надеюсь совершить в этой области (речь идет о живописи.— *Я. Б.*) открытие, например, выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополнительных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на темном фоне. Или выразить надежду какой-то звездой, пыл души — блеском заходящего солнца»,— писал Винсент Ван-Гог брату (цит. по 250, стр. 141).

И в ту же эпоху столь же решительно и успешно избавляла человека от покорства и отданности непосредственно наблюдаемому наука.

Теперь всем известно, что квантовая механика, в сущности, полностью строится на понятиях, которым не соответствуют никакие конкретные представления. А о теории Эйнштейна Макс Борн писал, что «она является чистым продуктом борьбы... за избавление от ощущений и восприятий» (см. 34).

Название этому новому характеру научных идей дано по имени художника — появилось и стало широко принятым понятие «Пикассо-физика». Так наглядно проявило себя здесь единство искусства и науки в самостоятельно утверждаемых ими новых возможностях человека.

Еще в середине 20-х годов XIX столетия Лобачевский установил справедливость аксиом эвклидовой геометрии не вообще и не всегда, но лишь в определенной системе пространственных отношений, доказав, что в другой системе параллельные прямые, например, могут пересекаться, а сумма углов треугольника оказывается меньше двух прямых.

Так обнаружено было, что всякая характеристика явлений, их свойств органически и неразрывно связана с той системой отношений, в которой они взяты.

Подобный же процесс проникновения науки в разные системы отношений, связей между явлениями шел и в физиологии.

В 60-х годах прошлого века Сеченов занимался еще только безусловными рефлексами, обязательными у всякого человека, независимо от опыта его собственной жизни, его собственных отношений в мире. Но уже Павлов пришел к изучению рефлексов условных, складывающихся в ходе и в результате пребывания этого человека в мире, его общения со всей окружающей средой.

И искусство, литература так же последовательно отказывались считать какое-то одно, это, данное освещение жизни единственно возможным, единственно значимым и безусловным.

В лермонтовском «Герое нашего времени» еще говорилось: «Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость». Это — высказывание о Грушницком Печорина. Но со сложившимся, не ему самому принадлежащим понятием (в данном случае — понятием «русской храбрости») Печорин здесь ни в какие свои отношения не вступает. Он просто пользуется им как неким безусловным мерилом, сам вывод Печорина печати его сознания и, таким образом, «относительности» в себе не несет.

А вот в толстовском «Набеге» рассказчик, сопоставляя поведение на войне разных людей, проникая в его корни, будет выяснять совсем заново и для себя, что же это значит быть храбрым, как может именно в нем храбрость выразиться...

В «Детстве» в главе «Maman» Иртеньев заявляет: «Мне кажется, что в одной улыбке состоит то, что называют красотою лица: если улыбка прибавляет прелести лицу, то лицо прекрасно; если она не изменяет его, то оно обыкновенно; если она портит его, то оно дурно». И небезусловность иртеньевских суждений словами «мне кажется» не только отмечена, но и подчеркнута. Слова же «то, что называют красотою лица» говорят об условности понятий о красоте, применяемых героем...

Как убедительно показал М. М. Бахтин в своем недавно переизданном исследовании о Достоевском, у До-

стоевского даже монолог героя, даже повествование рассказчика существуют не сами по себе, но в постоянных напряженнейших отношениях с другими сознаниями, неизменно на эти другие сознания ориентированы и образуют с ними своего рода особую систему.

«Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был, что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу»,— так описывает в «Бедных людях» Макар Девушкин Вареньке тот угол в кухне, который он занимает. И, описывая, как бы все время оглядывается, возражая тем, кто, узнав, что Макар Алексеевич живет вот так, может отозваться или подумать о нем уничижительно, предупреждает Варенькино сострадание к себе.

Мысль, речь Макара Алексеевича непрерывно, постоянно взаимодействуют с мыслью, речью других лиц, хотя последние тут прямо и не присутствуют. Отношения эти сказываются, звучат в каждом слове героя Достоевского.

У импрессионистов цвет в живописи стал выражать не только особенности воспроизводимого предмета, но и отношения, в которые предмет этот включен. Он, цвет, как бы принял в себя живую, подвижную связь между явлениями, людьми и так смог обнаружить собственные свои внутренние ресурсы и богатства. Известный историк французского искусства Вальдемар Жорж усматривал источник особых достижений Дега, например, в том, что он «идет дальше Мане и Моне в своем чувстве относительности. Он отрицает общепринятые соотношения» (375, p. XVIII).

Чехов даже характером ремарок указывал на то, что у исполнителей и зрителей должны складываться свои отношения с воспроизводимой «ситуацией», что они должны воспринять ее «от себя». Исправляя журнальный текст «Трех сестер», опубликованный в «Русской мысли» (1901, № 2), он к ремарке IV действия «Направо терраса дома» добавил: «Здесь на столе бутылки и стаканы: видно, что только что пили шампанское...»

Станиславский добивался, чтобы актер, играя роль, перевоплощался в воспроизводимого персонажа и в то же время в любом из моментов сценического действия нес и весь свой собственный, личный опыт. Брехт требовал столь же решительного «очуждения», отделения актером

себя от персонажа, как бы постоянного суда исполнителя «со стороны» над героем. Но в обоих случаях, таким образом, предполагалось, что роль складывается, вырастает, живет как действенные отношения этого актера с этим героем и потому всегда в подлинном искусстве нова, всегда единственна и отделена от любых других ее исполнений.

В книге «О профессии режиссера» руководитель Большого драматического театра имени М. Горького Г. Товстоногов напомнил, как в спектакле «Вздор», поставленном А. Диким, зрители увидели пивную с покачивающимися кирпичными столбами: представлена она была не независимо от чьего-либо восприятия, а глазами и через сознание одного из персонажей, в эти минуты нетрезвого.

Сам Г. Товстоногов в спектакле Большого драматического театра имени М. Горького «Горе от ума» взялся передать людей фамусовской Москвы в сценах бала и затем в финале через восприятие оклеветанного, истерзанного ими Чацкого, и лица их обернулись вдруг страшными масками... А актер того же театра В. Рецептер исполняет один целиком сцены из «Гамлета», в которых присутствует главный персонаж, и все действующие лица трагедии оказываются в этом «моноспектакле» очень наглядно «взятыми» через Гамлета, соотнесенными все время с ним, с его человеческим масштабом, с его взглядом на мир.

И в науке и в искусстве мир в любом из своих явлений все больше предстает как цепь определенных неразрывных взаимозависимостей и взаимообусловленностей.

В наши дни нельзя уже делать вид, что эйнштейновская идея относительности — выдумка и вздор. Идея эта нажита человечеством во всем ходе его жизни.

И также нажита человечеством в долгом его пути многоракурсность, многоаспектность художественного ви́дения.

Не напрасно сегодня в романе Леонида Леонова «Русский лес», например, любые сообщаемые «сведения» обязательно включены в мировосприятие того или другого персонажа. Именно благодаря этому выразилась в книге действительная сложность времени. И потому, когда, «облегчая» сложное, создатели фильма по «Русскому лесу» отдали закадровому дикторскому голосу как простую «информацию» то, что у Леонова думают или говорят раз-

ные люди, несут в себе разные сознания в своем общении с миром, то как раз тут все смешалось и понять стало ничего невозможно.

Воспринимая же картину Андрея Тарковского «Иваново детство» с ее многими и как будто странными «перевернутостями» и смещениями, мы проникаемся ощущением, что все особенности неожиданного построения ее — это беда прерванного и сломанного детства, которому некуда и не во что было развиться, беда, выраженная «из нее» самой, ею самой высказанная. Проникаемся, потому что осваиваем мир не одним лишь своим опытом, но во многих системах «измерений». Нас уже подготовили и даже успели к этому приучить и наука и искусство многими из своих завоеваний.

Читая гончаровские романы, «Обыкновенную историю» или «Обломова», мы многократно сталкиваемся с тем, что, передавая какой-нибудь разговор Александра Адуева с дядей или Обломова с Захаром, писатель от себя сопровождает слова Адуева младшего или Ильи Ильича ремарками типа «говорил Александр», «отвечал обычно Илья Ильич» и т. п. Ремарки эти отмечают, как ничто не менялось в существовании, в поведении и образе мысли Ильи Ильича, в отношениях его с Захаром, как любое их общение по любому поводу неизбежно впадало в проторенное русло, никуда обоих не ведя и не выводя, как замкнут в кругу своих иллюзий и тем отделен от самого хода жизни оставался Адуев-племянник... Время здесь словно бы прекращало течение свое и уже по одному тому не могло стать предметом специального внимания и анализа.

А когда Гончарову понадобилось передать совершившееся все-таки за долгий срок превращение младшего Адуева, он показал своего героя сразу спустя все это протекшее время другим, изменившимся. Самое движение времени в человеке и человека в нем и в этом случае в гончаровский роман не вошло: Гончаров и сам принадлежал той же эпохе, что Александр или Илья Ильич...

И Тургенев тоже сплошь и рядом просто сообщал, — и в «Рудине» и в «Дворянском гнезде», — что прошло столько-то лет. В его собственных глазах этого было уже вполне достаточно для того, чтобы представить своих персонажей иными, чем мы их знали прежде. Время опять

же оставалось вне непосредственного художественного исследования.

Человек долго воспринимался принадлежащим какой-то одной исторической поре и именно ее и только ее в себе несущим. Так противостоят еще друг другу в «Горе от ума», ни в чем внутренне не соприкасаясь, фамусовская Москва с ее людьми и нравами из «времен Очаковских и покоренья Крыма» и Чацкий, выдвинутый 1812 годом...

Хорошо известно, как углубились и усложнились с середины XIX века естественнонаучные представления о времени. Хотелось бы напомнить здесь только о попытках работающего ныне астронома Н. А. Козырева увидеть в самом процессе протекания времени некую материальную силу. Он утверждает, например, что «процессы в Мире происходят не только во времени, но и с помощью времени. Ход времени является активным свойством, благодаря которому время может оказывать механическое воздействие на материальные системы... в свойствах времени и следует искать источник, поддерживающий жизненные явления Мира» (см. 154).

Мы не можем, разумеется, судить о том, насколько обоснованны и научно достоверны построения ученого. Однако с полной уверенностью можно сказать, что подобное восприятие времени, его собственных возможностей и значимости сейчас отнюдь не случайно.

Ведь вот тоже в наши дни Игорь Стравинский, великий музыкант, неутомимый новатор, увидел самый смысл существования музыки в «реализации настоящего», реализации, по его мнению, без музыки невозможной. И объяснил свою мысль Стравинский следующим образом: «Несовершенство природы его (человека.— *Я. Б.*) таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего, и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее» (284, стр. 99).

Актер Михаил Чехов говорил, что смерть человека надо изображать на сцене как «замедление и исчезновение чувства времени». «Актер, играющий смерть, — размышлял гениальный артист, — должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедлен-

ный темп как бы на минуту останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти» (333, стр. 75).

Юрий Олеша незадолго до кончины обдумывал такой сюжет: «Так как с ощущением «я живу» ничего не происходит и оно остается таким, каким было в младенчестве, то этим ощущением я воспринимаю себя, старого, по-прежнему молодо, свежо, и этот старик необычайно уже нов для меня... И вдруг на молодого меня, который внутри и снаружи, в зеркале смотрит старик. Фантастика! Театр! Когда, отходя от зеркала, я ложусь на диван, я не думаю о себе, что я тот, которого я только что видел. Нет, я лежу в качестве того же «я», который лежал, когда я был мальчиком. А тот остался в зеркале. Теперь нас двое — я и тот. В молодости я тоже менялся, но незаметно, оставаясь всю сердцевину жизни почти одним и тем же. А тут такая резкая перемена, совсем другой.

— Здравствуй, кто ты?

— Я — ты.

— Неправда.

Я иногда даже хохочу. И тот, в зеркале, хохочет. Я хохочу до слез. И тот, в зеркале, плачет.

Вот какой фантастический сюжет!» (228, стр. 171—172).

Таким образом, очевидно, как остро и сложно стоит сейчас проблема времени, «присутствия» его в человеке и человека в нем и для научного и для художественного мировосприятия. И не данью только моде следует считать всякого рода «операции» со временем в прозе, поэзии, драматургии последних лет — ведь и в моде-то тоже как-то заявляют о себе действительные потребности и устремления...

Новое, становящееся для нас вполне явственным теперь отношение ко времени складывалось в литературе уже «при» Тургеневе, «при» Гончарове...

Мы открываем первую страницу толстовского «Детства»: «12 августа 18... ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в 7 часов утра Карл Иваныч разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопушкой — из сахарной бумаги на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образок, который продол-

жал качаться, скинул убитую муху на пол и, хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Иваныча. Он же, в пестром ваточном халате, подпоясанном поясом из той же материи, в красной вязаной ермолке с кисточкой и в мягких козловых сапогах, продолжал ходить около стен, прицеливаться и хлопать».

Все это говорит, заносит на бумагу взрослый уже Иртеньев. Не только детство, но и отрочество и юность остались для него позади. Однако его совсем давние, детские впечатления живут в Николеньке во всей своей полноте и единственности, живут так, словно возникают теперь, на наших глазах, впервые.

Прошедшее и настоящее сплелись здесь в душевном состоянии в неразрывность и неразъединимость. Прошлое человека присутствует в его настоящем, ничего своего не утрачивая. Настоящее вырастает как бы в самом этом прошлом и самым непосредственным образом из него — прежние восприятия, оставаясь живыми, должны помочь и помогают Иртеньеву жить сейчас, двигаться внутренне дальше.

В «Истории одного города» у Щедрина оказались слиты в одно, до полного стирания всяких граней между ними, история самодержавного режима и его сегодняшний день, так, что возникло, по словам исследователя, «историзованное изображение современности». И читатели встречали на страницах щедринской книги факты в высшей степени злободневные, в них же находя особое освещение и донесенного до нас трудами историков или даже летописями. Прошлое, настоящее, будущее выступили под пером сатирика в сложнейшей сплетенности и взаимодействии.

По-своему не менее остро скрещиваются разные «времена» в некрасовской «Кому на Руси жить хорошо?» — и в сознании героев и в сюжетно-композиционном движении поэмы, до сих пор именно по этой причине еще не вполне уясненном.

Неразрывность, сплетенность времен — далеких друг от друга и близких — в человеческом сознании становились для Толстого в последнем его романе определяющей основой повествования, призванного обнажить острейшие противоречия мироустройства и его окончательную внутреннюю исчерпанность.

После суда над Катюшей Нехлюдов приходит к Корчагиным. И воспринимает он сейчас привычную обстанов-

ку и привычную атмосферу корчагинского обеда, корчагинского дома совсем иначе, чем раньше. Иначе потому, что, видя Корчагиных, он при этом неотступно видит теперь и Катюшу в суде, и все, что там совершилось.

При всех встречах Катюши с Нехлюдовым после суда в ней мучительнейше сталкиваются нынешнее ее нравственное состояние и ее чистое прошлое, которое подспудно жило в Катюше все эти годы. Сталкиваются, потому что сейчас они заявляют о себе одновременно, сразу.

Автор «Воскресения» вскрывает драматическую наполненность любого отрезка времени, всякого его мгновения множеством по-разному встречающихся, по-разному друг с другом связанных человеческих судеб.

Вот Нехлюдов просыпается утром того дня, когда будут судить Катюшу, просыпается в своем барском доме, в барской постели. А Катюшу уже ведут в суд. И в романе это утро с огромным, почти невероятным напряжением несет в себе, в каждом из своих моментов сразу и дорогу Катюши в суд, и барское пробуждение виновника ее бед, сводя и сталкивая эти разные начала одного и того же дня в их неотделимости и в их непримиренности.

Достоевский особо выделяет в «Идиоте» те мгновения человеческой жизни, в которые она предстает самому человеку как бы вся враз, освещенная и назад и вперед совсем небывало пронзительным светом. У Мышкина в его мучительной болезни «вдруг среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины».

Время, его движение представали искусству с разных сторон в их собственном остродраматическом содержании, созданном всем ходом общественно-исторического процесса.

И когда Горький в «Жизни Клима Самгина» скажет, что «проповедь Кутузова становилась все более напористой и грубой», то мы ощутим в этих словах, как превращается в действенную силу энергия самого течения жиз-

ни, наполненной до краев своими драматическими напряжениями.

У Горького же, в «Деле Артамоновых», два разных понятия времени, соединившись в одной фразе, даже в одном слове, обнаружат за энергией движения времени дыхание всеобновляющего и все убыстряющегося хода истории. «До двадцати шести лет, — говорится в романе, — Яков Артамонов жил хорошо, не испытывая никаких особенных неприятностей, но затем время, враг людей, которые любят спокойную жизнь, начало играть с Яковом запутанную бесчестную игру». Новая историческая пора и работа течения дней выступают здесь неразделимо.

Во многих произведениях первых послереволюционных лет движущееся время стало уже особым, организующим повествование образом. «Плывут, осыпаясь неуловимыми пластами забвения, времена», — писал А. Малышкин в «Падении Даира»; «Гремел и сверкал поток времени» — Артем Веселый в «Над Кубанью-рекой» и т. д.[1].

Да, прав или неправ Козырев, мысль его по самой ее природе принадлежит своей эпохе. Уже по одному этому она, наверное, не может быть бесплодной.

* * *

Задача этой статьи, как мы уже сказали, очень ограничена.

Вполне понимая меру различия между прогрессом в науке и развитием искусства, мы стремились лишь на нескольких очевидных примерах отметить, как научное знание и искусство, идя каждое своим путем и вовсе друг друга не подменяя, движут, обновляют, перестраивают солидарно общение человека с миром.

Это и дает основания и возможность вести речь о широком соотнесении пути художественного развития человечества и научного прогресса.

---

[1] Более подробно об этом писала Н. В. Драгомирецкая (см. 108).

М. Сапаров

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК СТРУКТУРА

Отношения между языком науки и самой наукой сложны и противоречивы. Конечно, наивно было бы полагать, что мера взаимосоответствия языка и теории неизменна во времени. И все же по языку, в котором живет наука, можно до известной степени судить о ее развитии, о преобразованиях, подспудно протекающих в ее недрах. Поэтому-то весьма симптоматичны некоторые новшества в терминологии, характерные для ряда эстетических исследований последнего времени.

Появление понятия «структура» в научном обиходе эстетики — один из многих признаков современного методологического сближения естественных и гуманитарных наук. Здесь не место говорить о причинах, породивших наблюдаемое ныне, небывалое по своему масштабу, стремление научного знания к объединению, синтезу. Заметим лишь, что все убыстряющийся процесс интеграции наук исторически неразрывно связан с неуклонным проникновением в познавательную деятельность диалектического мышления.

Разумеется, ни определенная система понятий, ни отдельный метод не могут быть навязаны науке a priori, извне; об их действенности нельзя судить в отрыве от тех специфических задач, которые решает наша наука. И если мы хотим показать правомерность анализа эсте-

тических проблем с помощью понятий и представлений, пришедших в гносеологию из естественных наук, нам надлежит определить, во-первых, принципиальные границы подобного анализа, а во-вторых, те объективно сложившиеся предпосылки в самой эстетической теории, которые делают подобный анализ действительно необходимым.

История эстетики дает обилие примеров того, как подражание приемам и терминологии естествознания оборачивалось упрощенчеством или же попросту научной мистификацией. Но означает ли это, что всякое обращение эстетиков к естественнонаучным методам порочно уже само по себе? Увы, еще не перевелись «пуристы», которые именно так и думают.

Однако, как указывал В. И. Ленин, фундаментальный принцип развития состоит в том, что высшие формы движения включают в себя в снятом виде низшие формы, границы между ними не имеют абсолютного характера. Этим, в частности, объясняется единство методологии научного познания. Марксизму глубоко чужд принцип метафизического сведения сложных форм движения к более элементарным и объяснения первых вторыми. Марксистско-ленинская гносеология исходит из диалектики высшего и низшего, общего и единичного, не разобщая их механически. Подмена эстетической теории «эстетикой снизу», то есть ограниченными эмпирическими исследованиями наиболее элементарных проявлений эстетического отношения, не может быть принята нами, даже если учесть, что и психология и математика со времен Фехнера шагнули далеко вперед. Но, отказавшись от всяких связей с естественнонаучным знанием, «эстетика сверху» лишает себя возможности сколь-нибудь удовлетворительно объяснить природу эстетического переживания, природу эстетического отношения в целом.

Об этом свидетельствуют, в частности, результаты десятилетней дискуссии в нашей эстетике, представленной «природнической» и «общественнической» концепциями. Вполне справедлива ирония Н. А. Дмитриевой над теми, кто склонен еще ограничивать «поиски истины» «чисто умозрительными доводами», подкрепленными «детскими примерами» типа «вот лягушка», «вот луна», «вот пение соловья» (100, стр. 73). Схоластика и бессодержательная игра понятиями никогда не были спутниками подлинной науки. И не удивительно, что в поисках четких конструктивных решений эстетики все решительнее

обращаются к естественнонаучному знанию, к некоторым его методологическим принципам.

Однако общение, как известно, требует взаимопонимания. Всякий научный диалог, в конце концов, становится беспредметным, если его участники лишены общего языка, если одними и теми же терминами обозначаются принципиально разные явления, да и сами термины употребляются скорее как метафоры, а не как научные понятия. К сожалению, наша эстетика до сих пор не выработала строгой системы понятий с их взаимной субординацией и координацией, что серьезно осложняет соотнесение эстетических категорий не только с понятиями естественнонаучного мышления, но и с категориями «соседних» искусствоведческих дисциплин. Отсюда то предательское обилие тавтологических определений «прекрасного», «художественного», «эстетического», о котором едко и точно писал Ф. Д. Кондратенко в статье «Эстетическое как отношение» (см. 161).

Может быть, прежде чем использовать понятия точных и естественных наук, эстетика должна «самостоятельно» достигнуть соответствующего уровня системности? Или же допустимо, не слишком задумываясь над проблемами общеэстетической теории, ограничиться частными эмпирическими исследованиями?

По-видимому, и то и другое ошибочно.

Исследователи, ориентирующиеся на «замкнутую в себе» эстетическую концепцию, вынуждены обычно начинать построение теории, пользуясь заведомо самой емкой категорией (например, «прекрасного»), раскрытие полноты смысла которой составляет «конечную цель» науки. Так возникает пресловутый «круг в доказательстве». Куда реалистичнее выглядит та теория, «первоэлементы» которой, будучи специфичными для данной науки, вместе с тем относятся к классам понятий, осмысливаемых и другими науками. Только находя общее между понятиями различных наук, можно определить специфику этих понятий, их особое содержание в контексте каждой отдельной науки. Иными словами, взаимодействие различных отраслей знания необходимо в самом процессе построения теории.

С другой стороны, всякое частное, эмпирическое исследование в области эстетики, какими бы методами оно ни пользовалось, неминуемо предполагает определенную «философию прекрасного». Нередко эта зависимость скры-

та от поверхностного взгляда, тем не менее характер и успех научного поиска зависят — и в огромной степени — от общеэстетической концепции исследователя.

Очевидно, взаимоотношения эстетики с естественнонаучными дисциплинами не могут быть сведены к формальному калькированию отдельных понятий и принципов. Понятие, извлеченное из родственной ему логической среды, теряет свою жизнеспособность и превращается в одного из тех «призраков рынка», о которых говорил некогда Ф. Бэкон. Сколь ни заманчивы подобные поверхностные заимствования (например, принципа «обратной связи», «модели» и т. п.), реальное и плодотворное содружество наук требует формирования целостной системы понятий, общей для взаимодействующих дисциплин.

Существуют и особые причины, побуждающие эстетику искать общения с естественнонаучным знанием именно в наши дни. Определяющее значение практики для теории выражается, как известно, в том, что развитие предмета определенной науки делает необходимым соответствующее обогащение ее методологии. А ведь ныне мы стали свидетелями стремительного и небывалого расширения самой сферы эстетического исследования.

* * *

Издавна художественное произведение сравнивают с живым организмом. Интуиция подсказывала древним мыслителям, что органическая целостность произведений искусства, их завершенность в себе и поразительная жизнеспособность есть, по сути дела, обнаружение некоей всеобщей и основополагающей эстетической закономерности. Достаточно вспомнить об антропоморфном космосе пифагорейцев, гармония которого признавалась воплощением и источником красоты, или же об аристотелевском «единстве в многообразии».

И, конечно, не случайно, что в каких бы разновидностях ни являлось понятие целого, на протяжении веков без него не обходилось ни одно мало-мальски значительное эстетическое учение прошлого. История категорий целого и части и их использования в эстетике требует отдельного разговора. Отметим лишь, что категория целого — важнейший элемент в эстетических взглядах Платона и Аристотеля, Фомы Аквинского и Августина, в эстетике английских просветителей и немецких романтиков,

в эстетических воззрениях Канта и Гегеля, Гёте и Шиллера.

В конце XIX — первой половине XX века в буржуазной философии и социологии появилось множество течений, которые, по словам И. В. Блауберга, «взяли своим знаменем мистически истолкованный принцип целостности» (26, стр. 4). Нечто подобное происходило и в эстетике.

Специфическая целостность художественного произведения, таинственность творческого процесса, в котором целое в определенном смысле предваряет части, послужили основой разнообразных идеалистических теорий искусства. Например, Рихард Гаман вслед за Гуго Мюнстербергом усматривал единственную особенность эстетического переживания в его «изоляции» (см. 66). При этом традиционное представление о системности и целостности эстетического переживания перерождалось в идею «замкнутости» последнего, его оторванности от человеческой практики. Сходным образом Клайв Белл и Роджер Фрай пришли к утверждению независимости художественной формы от каких бы то ни было жизненных переживаний (см. 360). Подобные теории стали поистине незаменимым средством в оправдании формализма и абстракционизма. Поэтому критика буржуазного искусствознания остро нуждается в марксистском истолковании проблемы целостности.

Современная советская эстетика уделяет категории целого все большее внимание. Так, Э. В. Ильенков предполагает, что способность воображения «схватывать» целое обусловливает специфику эстетического отношения (см. 135, 136); по мнению В. Д. Днепрова, философская категория целого позволяет определить стиль как особого рода единство (см. 102); Л. И. Тимофеев считает целостность художественного образа выражением неповторимой индивидуальности художника (см. 290); наконец, С. Т. Вайман стремится показать, что понимание художественной правды как правды целого составляет суть в определении реализма, выдвинутом Ф. Энгельсом (см. 41). Нетрудно убедиться, что во всех этих случаях категория целого выступает в связи с центральными проблемами эстетики.

Много и интересно писал об органической целостности художественного образа и П. В. Палиевский. Однако никак нельзя согласиться с критиком, когда он утверждает,

что это специфическое свойство свидетельствует о принципиальной непознаваемости искусства средствами дискурсивного мышления.

Мы не станем, естественно, отрицать, что смысл художественного образа «в нерасчленимом содержании, которое несет в себе особый принцип организации художественной мысли» (236, стр. 192), что «индивидуальность, организм, человек, вообще жизнь, являющиеся «прародителями» художественного образа, не сводятся ни к какому набору отдельно постигаемых сторон» (236, стр. 190). Все это безусловно верно, как верно и то, что «художественный образ неисчерпаем». Неправильны лишь выводы, к которым приходит П. В. Палиевский, а логика его такова: «Раз уж литературоведение никогда не сможет раскрыть до конца секрет «малой вселенной», т. е. художественного образа,— оно «обязано (!) жертвовать своей естественной научностью» (236, стр. 190). П. В. Палиевский считает, что органическая целостность предмета, его живая конкретность «восстают» против логического метода. «Жизнь не раз доказывала, что она стоит выше самого научного принципа, который опирается на законы, соотношения, связи. Ее принцип, ее идея есть победа и преодоление законов (?!! — *М. С.*) в совершенно новом качественном произрастании в организме, индивидуальности, душевной жизни (жизни именно, а не логических операциях)» (236, стр. 360). По мнению критика, принцип структуры сводится к расчленению, — следовательно, «омертвлению» целого, — статья «О структурализме в литературоведении» («Знамя, 1963, № 12) целиком основывается на этом положении, — а между тем «именно в понятии структуры и осуществляется понимание мира, как единого связанного целого, а не как изолированных и не связанных друг с другом предметов и явлений». Роль понятия структуры неуклонно возрастает именно потому, что современная наука (и математика, и физика, и химия, не говоря уже о кибернетике и биологии) столкнулась с фактом органической целостности своих объектов.

Типы целостности весьма многообразны, но всем им присущи некоторые общие черты: всякое целое не равнозначно сумме частей, целое «пересоздает» «части», выявляет их свойства; части, в свою очередь, несут в себе «предопределение» целого, выражают его природу (см. 26, 12, 349, 268). И хотя уподобление высших форм целостности (например, целостности художественного

образа) элементарным организациям недопустимо, нельзя забывать и о том, что целостность более высокого типа возникает из предшествующих типов целого, вбирает их в себя, преобразует в соответствии со своими собственными закономерностями. Поэтому, хотя применение структурного анализа специфично в каждой отдельной науке, всем модификациям структурной методологии присущи некоторые общие особенности. Категории «элементов» и «структуры», их диалектика иногда позволяют глубже, определеннее отразить объективные связи и отношения, нежели категории «содержания» и «формы». Понятие структуры — уже понятия формы, оно выражает только один аспект формы — внутреннюю организацию предмета, закон взаимосвязи его компонентов, причем далеко не любого предмета, а только целостной системы. С другой стороны, понятие структуры не представляет собой лишь конкретизацию, уточнение понятия формы, поскольку в структуре предмета запечатлена диалектика формы и содержания [1].

Емкость и универсальность философской категории структуры еще не доказывают необходимости и правомерности структурного анализа произведений искусства. Лишь обратившись к соотношению *художественной* формы и художественного содержания, можно выявить специфические закономерности искусства, которые не могут быть удовлетворительно объяснены без понятия структуры художественного произведения.

Современная советская эстетика окончательно избавилась от удобной, но пагубной метафоры: форма — сосуд, в который вливается некая жидкость — содержание с заведомо определенными свойствами. Диалектическое единство формы и содержания получило всеобщее признание. Однако каким образом осуществляется это единство? Какова его мера? Однозначного ответа на эти вопросы наша эстетика еще не дала.

Всякому исследователю, оперирующему категориями формы и содержания, приходится в конце концов определять, что́ в произведении следует отнести к форме, а что

---

[1] Поэтому заблуждаются те, кто видит в структурном анализе «формалистическое игнорирование содержания», но не совсем прав, по нашему мнению, и Ю. М. Лотман, отождествляя «структуру литературного произведения» со «структурой содержания» (см. 190).

к содержанию[1]. И нередко, позабыв о только что провозглашенной диалектической «установке», тот или иной автор довольствуется глубоко метафизическим решением. Наиболее характерно в этом плане частое отождествление художественной формы с некоторой совокупностью материальных средств выражения. Например, В. Ванслов, отвергая, казалось бы, подобную прямолинейность (см. 43, стр. 231), допускает возможность некоей «абстрактной красоты формы» (см. 42, стр. 236). Эта «форма», мыслимая вне связи с каким-либо содержанием, оказывается системой «средств художественного языка». Безусловно, прав А. Егоров, который, возражая В. Ванслову, писал: «Определять форму в произведении искусства лишь как взаимосвязь, совокупность изобразительных средств безотносительно к познавательному процессу и отражаемой действительности — грубая ошибка» (111, стр. 209). «Без материальных средств, закрепляющих успехи познавательной деятельности художника, форма в искусстве невозможна, но эти средства сами по себе еще отнюдь не составляют художественной формы. Они лишь материал и орудие для ее создания» (111, стр. 202).

Недостаток конструктивных дефиниций нередко пытаются возместить перечнем так называемых «элементов формы». К последним относят «сюжет, художественный язык, композицию, материальные изобразительно-выразительные средства (слово, рифма, ритм, звукоинтонация, гармония, цвет, колорит, линия, рисунок, светотень, объем, тектоника, мизансцена, киномонтаж)» (см. 317, стр. 418).

Бросается в глаза крайняя бессистемность подобного перечня. Нетрудно видеть, что линия и рисунок, ритм и киномонтаж, цвет и колорит — «элементы» разного порядка, разных уровней. Но точно так же совершенно несопоставимы мизансцена и звукоинтонация. Во всяком случае, их роль в творческом процессе и в восприятии произведения искусства неодинакова. Более того, названные «компоненты формы» в ряде случаев соотносятся друг с другом так же, как форма с содержанием. Например, так относится «слово» к «сюжету». Таковы же взаимоотношения «звучания» и «мелодии», «линии» и «рисунка», «цве-

---

[1] Необычайная разноголосица в определении формы и содержания художественного произведения характерна для современной западной эстетики (см. 370, 372, 425, 376, 423, 67, 377).

та» и «колорита». В этом нет ничего удивительного, ибо категории формы и содержания имеют соотносительный (рефлективный) характер: то, что в одной связи выступает в качестве формы, в другой связи становится содержанием.

Некоторые современные авторы предлагают возродить идущее от Гегеля разделение художественной формы на внешнюю и внутреннюю [1]. Например, по мнению И. И. Виноградова (см. 49), под внутренней формой литературного произведения следует понимать «образную систему произведения», а под внешней — «художественную речь»; болгарский исследователь К. Горанов относит к внутренней форме «структуру произведения» (характеры, персонажи, сюжет, композицию), к внешней — объективацию замысла материальными средствами (см. 85). В обоих случаях обнаруживается стремление преодолеть метафизическое противоречие между «застылостью», «вещественностью» формы и процессуальностью, духовностью содержания.

О подвижности «границы» между формой и содержанием можно сказать словами Гегеля: «Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму» (73, т. I, стр. 124).

Однако допустимо ли ограничиться «раздвоением» художественной формы, удовлетворяет ли оно потребности выявить взаимодвижение формы и содержания? По-видимому, нет, ибо поборники «двухступенчатости» художественной формы в свою очередь проходят мимо многослойности «образного содержания», равно как и многослойности «художественной речи» [2].

---

[1] Исследователи, перенимающие эту схему, обычно обеспокоены поисками «материалистической интерпретации» гегелевской «идеи». Например, М. С. Григорьев и следующий ему И. И. Виноградов были вынуждены свести содержание художественного произведения к «идеологии», толкуя последнюю неоправданно широко. Но такого рода операция устранила самый ценный компонент гегелевской мысли — диалектику, отсюда утверждение: «Содержание самого художественного произведения в акте анализа можно отвлечь от формы в том смысле, что его можно перевести со знаков искусства́ на знаки публицистики» (30, стр. 256). Правда, осталась необъясненной необходимость искусства наряду с публицистикой.

[2] Последнее обстоятельство не осталось незамеченным. Например, В. Д. Днепров пишет: «Форма... не является чем-то про-

Реальная многомерность «живого» произведения искусства непостижима в плоскости простого противоположения «внешней» и «внутренней» формы, необходим более емкий, «стереометрический» подход. Можно, в частности, показать, что «внутренняя форма» всякого истинно художественного произведения развивается не только как временна́я последовательность одноплановых элементов, но и как такое их взаимодействие, при котором образы, передающие наиболее сокровенные переживания художника, как бы произрастают из образов другого плана, плана изображения.

Вот четыре стихотворные строки О. Мандельштама:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.
Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Выделив отрывок стихотворения, мы нарушили какие-то существенные связи художественного целого, которое, проникая в каждый элемент произведения, дает ему новую жизнь. Тем не менее образная сила этих строк несомненна.

...Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

В который раз мы убеждаемся, что никакое «расщепление» художественной ткани не дает возможности четко «зафиксировать» так называемое «образное содержание». Оно не дается плоскому «осмыслению» и, маня преследователей, увлекает их за собой. В самом деле: какова «модальность» образа, заключенного в избранной нами строке?

На «поверхности» — великолепный по зрительной выразительности «образ» ленинградских сумерек с желтыми, расплывшимися в тумане огнями. Сквозь это представление немедленно проступает другое — печальный отзвук детских ощущений, детского мировосприятия. Но и этот «образ» далеко не конечен — он лишь «форма» для трагического «образа» запоздалой встречи с родным городом, горького и грустного узнавания.

Подобное «восхождение» от одного уровня к другому в не меньшей степени характерно и для «внешней формы».

стым. Ее слияние с содержанием составляет лишь одну сторону. А с другой стороны, она есть процесс, в котором мы можем выделить ряд слоев и напластований. От формы внутренней к форме внешней ведет ряд звеньев» (см. 101, стр. 263).

Переход содержания в форму оказывается непрерывным, «многоступенчатым» и «многоканальным» процессом; изучать его природу и организацию — изучать художественную форму. Почему же все-таки концепция «двойственности» художественной формы имеет немало приверженцев? Да потому, что отделение «внутренней формы» от «внешней» позволяет безболезненно трактовать последнюю как... совокупность материальных средств выражения. Стремление же во что бы то ни стало «овеществить» художественную форму [1] опирается на негласную догму, согласно которой произведение искусства приравнивается материальному объекту (или процессу), который выступает в качестве художественного произведения; соответственно этому художественная форма отождествляется с физической формой объекта (или процесса). Этот довольно распространенный взгляд на искусство, пренебрегая социально-психологической природой художественной формы, «натурализует» ее. Отсюда роковое непонимание и недооценка содержательности формы.

Но если подходить к произведению искусства диалектически, оно не может мыслиться иначе, как процесс. Всякое художественное произведение рождается и существует в определенной социальной среде; его создание, восприятие, а следовательно, и его «художественность» могут быть поняты лишь в единстве с изменчивой средой.

«Для искусствоведа-метафизика, — писал И. Л. Маца, — определенный ритм членения архитектурных масс остается той же формой и на памятнике VIII века и на фасаде текстильной фабрики 1928 года... Для искусствоведа-марксиста и форма, и содержание суть не вечные, а конкретные, исторические категории» (203, стр. 44—45).

Иными словами, и художественную форму следует рассматривать как процесс, обусловленный социально, культурно-исторически. Однако соотносительность формы с общественным сознанием, общественной практикой «складывается» в массе индивидуальных актов восприятия и эстетического переживания. Вне конкретного единства субъекта и объекта, представляющего произведение

---

[1] Недопустимость «овеществления» формы поясняется Аристотелем: «Так как природа двояка: она есть форма и материя,— то вопрос следует рассматривать так же, как мы стали бы изучать курносость, что она такое. Следовательно, подобные предметы нельзя брать ни без материи, ни с одной материальной стороны» (4, стр. 140).

искусства, художественная форма существует лишь как возможность.

В отличие от физической формы объекта (например, обработанной глыбы мрамора — «скульптуры») художественная форма обязательно включает в себя перцептивные возможности и навыки субъекта. Если статую, созданную с учетом перспективного искажения пропорций (статуя установлена на значительной высоте) опустить до уровня глаз зрителя, физическая форма скульптуры ничуть не изменится, но художественная — существенно пострадает. Если сменить естественное освещение картины на инфракрасное — перед нами останется тот же самый материальный объект, но художественное произведение, а следовательно, и художественная форма исчезнут. Наконец, если сесть слишком близко к киноэкрану, движения актеров будут казаться излишне резкими, неестественными, отчего художественный эффект исказится. Однако форма произведения искусства «усваивает» не только «масштаб» и характеристики человеческого восприятия, но и требует специфической субъективной активности, сопряженной с особыми знаниями, особым опытом. В этом легко убедиться, обратившись к более «высоким» уровням восприятия.

Возьмем в руки сборник стихов на незнакомом нам языке. Хотя мы отчетливо видим знаки, нанесенные на страницах книги, поэтическая форма не воссоздается сама собой. Не зная языка, на котором написано литературное произведение, нельзя судить о его художественных достоинствах,— истина тривиальная. Почему же, говоря о «художественном языке», ее подчас забывают?

Согласно традиции, идущей от Аристотеля, мы могли бы определить форму как выбор из разнообразия возможностей и «закрепление» этого выбора в материале [1].

«Форма» значима для воспринимающего, то есть является собственно формой лишь в том случае, если в опы-

---

[1] Учение Аристотеля о форме и материи внутренне противоречиво; наряду с чертами метафизичности и идеализма, выразившимися в признании формы единственной активной силой, предшествующей всякой материи, рассуждения Аристотеля содержат гениальную догадку о диалектическом взаимоотношении материи и формы, как отношении возможности и действительности Аристотель писал в «Метафизике»: «Материя и форма — это одно и то же, первая — в возможности, вторая — в действительности (см. 8, 11, 1936 в.).

Подобный статистический подход к формообразованию в наши дни получил чрезвычайное распространение (см. 326).

те субъекта «дано» многообразие, из которого она извлечена. Поэтому акт восприятия в известном смысле репродуктивен по отношению к творческому акту.

Для того чтобы почувствовать лексическую окраску слова, необходимо иметь представление о его лексической среде. Точно так же всякий «элемент» произведения искусства выявляет свою конкретную художественную функцию лишь на определенном историко-культурном фоне, который представлен не столько в самом произведении, сколько в сознании «потребителя искусства». Ю. М. Лотман, утверждающий, что «явление жизни и изображение его в искусстве образуют взаимосвязанную коррелирующую пару» (190, стр. 20), тонко подметил динамическую соотносительность изображения, однако последнее связано не с самим явлением, а с его отражением в подвижном сознании субъекта.

Только изменениями в миросознании общества можно объяснить постоянное обновление системы художественного «ви́дения», сопряженное с переосмыслением одних и тех же построений, одних и тех же «форм». Нынешнему читателю кажутся воплощением ясности и легкости известные пушкинские строки:

Отряды конницы летучей
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся с плеча,
Бросая груды тел на груды.
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

А в 1829 году «Сын отечества» недоумевал: «Если кавалерия своя и неприятельская рубятся между собой, то ядра не могут прыгать и разить, потому что по полку неприятеля, смешанного со своими, стрелять не станут. Ядра могут шипеть в крови, когда они раскалены, но раскаленными ядрами не стреляют» (цит. по 352, стр. 31).

Нечто подобное наблюдается и в других видах искусства. Например, способность современного человека «видеть» трехмерные предметы, воспринимая плоский рисунок, не дана от «природы», а родилась с развитием художественной практики (см. 52). Как свидетельствует Б. Балаш, первые кинозрители за неожиданной сменой кадров не улавливали даже простейших сюжетов (см. 13). Без преувеличения можно сказать, что создание «кинематографического языка» требовало усилий не только творцов, но и зрителей кино.

Особенно наглядно выявляется «участие» субъекта в художественной форме, если обратиться к анализу «первоэлемента» поэтической речи — тропа. Почему далекие по своему значению компоненты метафоры внезапно образуют нерасторжимое единство, обладающее новым, более явственным и более глубоким значением; где источник «внутриатомных» сил этого сцепления? Метафора (подобно поэтическому сравнению) возникает как диалектическое единство тождества и различия семантического содержания ее элементов. Но это «противоборство» отождествления и различения вовсе не абстрактно, оно осуществляется благодаря субъективному опыту и субъективной активности. Как справедливо указывал И. В. Виноградов, «семантический фонд» отдельного изобразительного элемента во всем своем содержании объективен, но нужно, чтобы это объективное содержание было субъективно осознано» (48, стр. 207). В противном случае не воссоздается неповторимое художественное целое, в котором понятие «формы» приобретает конкретный смысл. Вне созидательной деятельности воображения были бы невозможны и метонимия и эллипсис, широко используемые в поэзии, кинематографе, изобразительном искусстве.

Итак, если форма того материального явления, которое предстает перед зрителями, слушателями, читателями в качестве «произведения искусства», возникает помимо их воли, то существование художественной формы невозможно без определенной духовной активности тех, для кого произведение предназначено. Без синтезирующих усилий воображения художественная форма попросту «распадается», оставляя после себя нечто нелепое и бесцельное.

Диалектика субъективного и объективного в художественной форме не противоречит ее культурно-исторической объективности, которая обусловлена «совокупностью общественной практики», объективными закономерностями эстетического восприятия и переживания, строением объекта (или процесса) — «носителя» художественной формы. Структура последнего относится к структуре художественного произведения, как часть к целому. (Отсюда, между прочим, следует, что изучение закономерностей объекта или процесса — «носителя» художественной формы — далеко небесполезно).

На пути к пониманию динамики художественной формы возвышается еще одно монументальное препятствие— непреодолимая стена, якобы разделяющая искусства на

«временны́е» и «пространственные». Принято думать, что последние по своей природе «статичны», а их восприятие «единовременно». Не удивительно, что такого рода представления умертвляют понятие «художественной формы» в целом, ибо, как писал Ю. Тынянов, «все пространственные аналогии», применяемые к понятию формы... только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью (см. 304, стр. 27).

К чему обычно сводят временну́ю природу музыки, кинематографа, литературы? К тому, что объект непосредственного чувственного восприятия выступает в этих искусствах как временна́я последовательность некоторых элементов. Но разве человеческая активность не преобразует статический объект — «произведение» живописи или скульптуры — в развернутый во времени поток сигналов? Физиологи свидетельствуют, что если искусственно создать строгую неизменность и неподвижность сетчатого изображения, глаз перестает видеть. В своем внешнем проявлении процесс зрения предстает как определенная последовательность фиксации взгляда. Любопытна и поучительна запись движения глаз при восприятии живописного произведения [1].

Глаз как бы «осязает» картину, то стремительно продвигаясь по полотну, то неожиданно возвращаясь, что-то уточняя, выясняя связи между отдельными элементами произведения, между целым и частями.

Впрочем, динамика живописной формы обнаруживается и без помощи специальных экспериментов. Достаточно обратиться к далеко не новой проблеме искусствоведения — эффекту «зеркального отображения». Замечено, что картина, даже если она построена «равновесно», при «перевертывании» лишается каких-то смысловых оттенков, обедняется, теряет свою пластическую целостность. Тайна «перевертывания» раскрывается при сопоставлении образцов изобразительного искусства Запада и Во-

---

[1] Такого рода записи можно найти в монографии А. Л. Ярбуса «Роль движений глаз в процессе зрения» (см. 354). Методика, предложенная А. Л. Ярбусом, по-видимому, может быть успешно использована искусствоведением, в частности для исследования живописи. Этой же проблеме посвящены работы В. П. Зинченко, В. Д. Глизера, И. И. Цуккермана, Р. Арнхейма, Г. Басвелла (см. 129, 92, 358, 366).

стока: в одних преобладает развитие композиции слева направо, а в других — справа налево. Е. Котова связывает эти различия с навыками чтения письменного текста (см. 168). Настроенность живописной композиции на характерную направленность восприятия выявляется и при анализе особых способов передачи движения — «самого важного, по словам Леонардо да Винчи, — что может выразиться в теории живописи» (см. 183, § 122). Со времен критско-микенского искусства известен прием, получивший название «летящего галопа»: ноги лошади, изображаемой в стремительном движении, не касаются земли — все тело вытянуто и как бы распластано в воздухе. Последовательный ряд снимков, запечатлевших отдельные фазы бега, показал, что ни на мгновение ноги лошади не принимают такого положения. Иначе говоря, «летящий галоп» оказался синтезом разновременного. Не имея возможности подробно остановиться на многочисленных приемах своеобразного «монтажа», издавна использовавшегося изобразительным искусством, заметим, что и композиция в целом может быть определена как «соединение разновременного в изображении» (см. 308) [1]. Принцип ее целостности невозможно постичь без универсального понятия художественного времени, ибо целостность есть процесс (см. 50, 139).

Функцию времени в произведении искусства (независимо от того, «пространственное» оно или «временно́е») нельзя свести к простой смене одних «кадров» другими. Как справедливо указывал В. Ф. Асмус: «Созерцание картины не только есть процесс так же длящийся во времени, как чтение поэмы или романа, — время участвует и в эстетическом результате восприятия «живописного», скульптурного, архитектурного произведения» (10, стр. 43—44).

Каждый момент эстетического восприятия требует специфического синтеза уже воспринятого с воспринимаемым — этот синтез составляет существо художественной формы, хотя последняя отнюдь не идентична процессу восприятия [2].

---

[1] Роль художественного времени в изобразительном искусстве, по мнению Этьена Сурьо, более значительна, нежели в музыке (см. 418).

[2] Хотя процесс, именуемый «художественной формой», существует «за счет» процесса восприятия, его специфические закономерности не могут быть отождествлены с механизмами инливи-

Таким образом, художественное время — время духовной деятельности, время переживаемое. Время выступает в произведении искусства и как «главный представитель» субъекта и как фактор, определяющий становление и развитие образного целого. Здесь уместно вспомнить статьи В. А. Фаворского, убедительно показавшего, что именно художественное время в совокупности со статичным «изображением» порождает высокоорганизованный процесс — художественную форму (см. 308).

При эстетическом созерцании «наблюдатель» и «объект» образуют некую целостность, в «контексте» которой художественное произведение существует как живое, развивающееся явление. То, что уже воспринято к определенному моменту, ориентирует установку на дальнейшее восприятие; от ее характера зависит художественный эффект очередного «кадра» произведения [1]. Такого рода «функциональная настройка» подчиняется, говоря словами И. П. Павлова, закономерностям «уравновешивания индивида со средой».

Определив художественную форму как процесс, мы будем понимать под проявлением содержания результат этого процесса — многоступенчатую реакцию субъекта [2]. При такой трактовке художественной формы и художественного содержания корректировка «ожидаемого» по уже воспринятому представляется «переходом содержания в форму». Вместе с тем становится ясно, что диалектика формы и содержания в процессе восприятия может быть истолкована через диалектику целого и частей.

дуальной психологии. Л. С. Выготский, рассматривавший художественную форму как «психологический синтез искусства», доказал необходимость различения «психологии искусства» от «психологии художника или читателя, зрителя» (см. 64).

[1] Например, экспериментально доказано, что характер движения глаз при восприятии живописного произведения зависит от «установки» наблюдателя и, следовательно, от его отношения к смыслу изображаемого (см. 354).

[2] Мы не рассматриваем здесь творческого акта, в котором содержание выступает как ведущее начало, а форма как ведомое. Однако и процесс творчества нельзя объяснить помимо анализа эстетического восприятия, поскольку любой момент творчества сопровождается восприятием. Заметим, что понимание содержания как художественного результата не ново в советской эстетике. С. М. Эйзенштейн писал: «Содержание, как я его понимаю, — есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию» (345, т. I, стр. 118).

Если суммировать все вышесказанное, обнаруживается любопытная антиномия: художественная форма представляет собой сложный процесс, актуализируемый благодаря активности воспринимающего субъекта, благодаря субъективному опыту, но ни эта активность, ни этот опыт не являются атрибутами художественной формы. Ведь многообразие человеческого опыта неисчерпаемо: различны судьбы, склонности, существенны расхождения в степени одаренности, возрасте и т. п. Тем не менее произведение искусства, творимое большим мастером, приобретает в обществе черты константности и общезначимости. Достойна удивления и восхищения ни с чем не сравнимая жизнеспособность художественной формы, обусловливающая относительную устойчивость содержания. В этом своем качестве шедевры искусства не подвластны ни времени, ни изменчивости вкусов и социального опыта, ни даже — что наиболее поразительно — отдельным повреждениям самих памятников.

Всем известны античные статуи, которые, утратив отдельные детали, сохраняли свою пластическую завершенность, гармоничность. Целое разбито, а целостность не нарушилась. Обломок скульптуры воспроизводит внутренний ритм, внутреннее движение формы, на которых, как на каркасе, зиждется цельный образ. Так же трудно «убить» хорошую живопись или поэзию: в каждом «куске», каждом фрагменте живет предвосхищение целого.

Чтобы преодолеть антиномию художественной формы, нам придется ввести понятие, характеризующее особую организацию произведения искусства, специфику его целостности — понятие *структуры художественного произведения*. Однако прежде выясним, в чем разница между целым и целостным (до сих пор мы не различали этих понятий) и каково их приложение к анализу произведения искусства (см. 131).

«Целой» обычно называют систему, обладающую «жестким» и наиболее полным взаимосоответствием качественных и количественных отношений.

Категория целого может в отдельных случаях совпадать с качественной определенностью предмета. Иначе конституируется категория целостного. Целостность определяется наличием закономерного, устойчивого и повторяющегося типа взаимодействия со средой; целостное образование нераздельно связано со своим прошлым и

содержит в себе самом предпосылки своего существования и развития.

Замечательное свойство целостных систем проявляется в относительной устойчивости их структур. Динамическое уравновешивание системы с изменчивой средой (саморегулирование) сопряжено с нейтрализацией дезорганизующих воздействий извне, соответствующими контрпроцессами, возможными благодаря взаимопроникающей корреляции всех элементов целостного образования. Последнее обстоятельство объясняет чрезвычайную роль информации в становлении и развитии целостных систем.

Применяя приведенное различение «целого» и «целостного» к анализу произведения искусства, мы убеждаемся, что если материальный объект (или процесс) — «носитель» художественной формы — может быть охарактеризован как цельный, то само художественное произведение необходимо обладает целостностью, а структура его есть структура целостности. Говоря о структуре произведения искусства, мы будем иметь в виду определенный тип структур — «результирующих», выражающих неразрывное единство закономерностей изменения и развития структуры с тем, что через эти закономерности реализуется; «результирующая» структура предполагает наличие некоего механизма, с помощью которого составляющие ее элементы выявляют свойственные им возможности, причем выявляют не самопроизвольно, а в меру необходимости (см. 346).

Самодвижение и жизненность произведения искусства не могут быть поняты вне диалектики объективного и субъективного. Естественно, что элементами художественной структуры оказываются элементарные взаимодействия объекта и субъекта: сигналы — знаки. При этом уместно отметить, что понятие знака и знаковой системы генетически производно от понятия сигнала.

Перечислим теперь некоторые наиболее существенные моменты, связанные с пониманием произведения искусства как структуры.

1. Структура художественного произведения принципиально отлична от структуры объекта непосредственного чувственного восприятия или же языковой структуры. Отождествление произведения искусства с его конкретной репрезентацией ведет к утрате содержания, к высвобождению неизменной и самодовлеющей «формы»,

которая в конце концов оказывается фикцией, пустым и лживым фетишем. Поучительна в этом плане практика структурализма, пытающегося выявить в искусстве некую универсальную конструкцию художественности («структуру»), пренебрегая ее конкретным наполнением (смыслом и содержанием элементов).

Было бы ошибкой приравнивать «формальный метод» структурализму, однако, как правильно заметил П. Палиевский, известная идейная общность у них имеется. Так, Б. М. Эйхенбаум пытался доказать, что развитие мелодического стиля определяется ритмико-синтаксическим строением стихотворной речи — стремление, естественное для «формальной школы», рассматривавшей эмоциональную тему как мотивировку приемов словесного искусства. Как видим, на этом примере обнаруживается свойственное структурализму пренебрежение содержанием «элементов» (значением слов и словосочетаний) и абсолютизация «структуры» (ритмико-синтаксического строения стиха). В. М. Жирмунский, возражая Б. М. Эйхенбауму, писал: «Я представляю себе возможность существования двух стихотворений, совершенно одинаково построенных в ритмическом и синтаксическом отношении, с вполне тождественным расположением ударений и т. д., из которых одно будет звучать напевно, а другое риторически или разговорно, в зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски» (см. 119).

В теории «пространственных» искусств отождествление структуры объекта — изображения со структурой художественного произведения обычно сопровождается поисками «сугубо природных» закономерностей формообразования, забвением общественной сущности искусства. Альбер Глез, например, считал, что «структура у картины такая же по своей природе, как у всех естественных образований, минеральных, растительных и органических» (цит. по 99, стр. 23).

Безусловно, природные свойства материала, в котором работает художник, никак не безразличны для художественного целого, и в словах Глеза гораздо больше истины, чем в известном утверждении Г. Вельфлина: «Характер материала никогда не влияет на образование стиля». Однако для искусства первостепенное значение имеют историко-культурные «характеристики» материала, которые хотя и зависят от природных качеств, но не могут быть сведены к последним. Кроме того, поскольку

целостность произведения искусства обладает социально-психологической сущностью, в контексте этой целостности материал преобразуется, обогащается новым, не «природным» содержанием.

Замечательный русский искусствовед Владимир Марков (1877—1914) в интереснейшем исследовании «Фактура» писал: «Ошибочно было бы думать, что только материал, способ его обработки и сочетаний дает фактуру предмета. Даже ассоциации, вызываемые материалом или творческими символами, могут дать ощущение различных фактур» (197, стр. 7).

2. Структура художественного произведения при ближайшем рассмотрении оказывается многосложной иерархией структур. И хотя в отдельных видах искусства эта «многоступенчатость» проявляется по-разному, можно выделить три основных слоя, наличествующих во всяком произведении:

а) слой материального образования — объекта непосредственного чувственного восприятия;

б) слой предметно-представимого — слой образной реконструкции;

в) слой предметно-непредставимого — слой художественного значения [1].

Произведение искусства характерно взаимодействием и единством всех трех слоев, однако их непосредственное слияние привело бы к гибели художественного произведения как такового. Созерцая картину, мы видим одновременно и плоскую поверхность с нанесенными на ней мазками, и трехмерное пространство, в котором явлены изображаемые художником предметы, люди, ситуации; рассматривая статую, мы воспринимаем и обработанный скульптором объем мрамора или гранита, и переданную в этом материале жизнь человеческого тела; наконец, при слушании музыки в нас запечатлевается и последовательность звучаний и человечески осмысленное интонирование. Нетрудно убедиться, что подобные слои присутствуют и в других искусствах. Теперь представим себе слияние изображаемого с изображением, вместо скульптуры нам пришлось бы лицезреть человека из плоти и

[1] Эта схема, разумеется, упрощает реальное строение произведения искусства. Так, в литературном произведении переход от первого слоя ко второму осуществляется посредством ряда промежуточных звеньев; да и сами слои достаточно сложны по своей структуре.

крови, картина бы оказалась «проемом в стене», а музыка — немощным звукоподражанием. Исчез бы в этом случае и третий слой, возникающий обычно как результат взаимодействия первых двух: только соотнося то, посредством чего «сказано», с тем, что сказано, мы постигаем художественный смысл произведения, его неповторимую суть. Не следует думать, что первый слой структуры равнозначен материальному образованию, являющемуся объектом — носителем художественного произведения. В сознании, разумеется, представлен не сам объект, а его образ. Говоря о взаимодействии слоев структуры, мы имеем в виду, что все три слоя есть опосредованное целостностью произведения отражение объективной реальности в сознании воспринимающего субъекта. Правда, каждому слою соответствует свой порядок («масштаб») явлений и, следовательно, свой «уровень» опыта.

3. Структура художественного произведения двумерна: она развивается во времени и в каждом моменте (каждом сечении) предстает как нечто синтетически сложное, как результат взаимодействия и интеграции элементов предшествующего процесса. Целостность произведения искусства обусловлена единством отдельных фаз развивающейся целостности. Диалектическое сочетание становления и «кристаллизации», лабильности и устойчивости придает художественному произведению черты живого. Подобно любому организму, произведение искусства живет лишь до тех пор, пока в него (и «через него») поступают все новые и новые частицы, то есть в нашем случае «кванты» субъективного опыта. Попадая в художественный организм, они претерпевают глубокие преобразования, приобретая строение, свойственное элементам художественной структуры. Эти превращения определенным образом организованы во времени, согласованы между собой в целостную систему и в совокупности направлены на постоянное самовосстановление и самосохранение процесса, именуемого произведением искусства [1].

Так, приводя в движение глубочайшие пласты субъективного опыта, искусство упорядочивает и преобразует этот опыт. Так, гармония художественного произведения согласуется с поисками гармонии между индивидуальностью и миром.

---

[1] Здесь нам придется прибегнуть к общим понятиям кибернетики: накопления и хранения информации, обратной связи и т. д.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Геннадий Гор

САМОНАБЛЮДЕНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ КАК МАТЕРИАЛ ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

Острый теоретический интерес к сущности искусства возник много столетий тому назад, еще в античную эпоху, и наглядное свидетельство этого интереса — гениальная «Поэтика» Аристотеля. Психология же творчества, интимные стороны творческого процесса попали в поле зрения теоретической мысли гораздо позже, если не считать известный случай с Архимедом, выскочившим из ванны и крикнувшим: «Эврика!» Это тоже было самонаблюдением за творческим процессом, правда, не в искусстве, а в технике...

На вопрос, что такое искусство, отвечали теоретик, философ, искусствовед. На вопросы же, связанные с загадкой творческого процесса, конкретно мог ответить только сам художник, писатель, наблюдая за движением своей внутренней жизни. Но стремился ли он ответить на вопросы, интересовавшие в первую очередь не его самого — создателя произведения искусства, а того же теоретика, литературоведа или читателя?

Даже в конце XIX и начале XX столетия, когда психология заняла одно из ведущих мест в гуманитарной культуре и психология творчества стала вызывать к себе интерес не только со стороны специалистов, такие крупные писатели, как Ибсен и Чехов, недвусмысленно дали понять всем интересующимся интимными аспектами их

жизни, что художник не должен допускать постороннего за «кулисы» творчества, в «тайное тайных» процесса, целомудрие которого нужно охранять от чужого взгляда.

Известен следующий факт из биографии Ибсена. Драматург ехал с женой и сыном по железной дороге. Выходя из вагона, он нечаянно обронил клочок бумаги, на котором было написано всего два слова: «доктор сказал»... Жена подняла черновик и некоторое время спустя, желая подшутить над скрытностью мужа, спросила его: «Так что же сказал доктор?» Ибсен пришел в ярость и закричал, что он не позволит шпионить за собой (178, стр. 13).

О нежелании Чехова говорить о своих замыслах и методах своей работы даже с самыми близкими людьми свидетельствует Куприн. Он пишет: «Мы ничего не знаем не только о тайнах его творчества, но даже о внешних приемах работы. В этом отношении Антон Павлович был до странности скрытен и молчалив» (334, стр. 512).

Мы назвали Ибсена и Чехова в качестве примера. К ним можно присоединить и родственного им по своему творческому методу Хемингуэя, который не раз подчеркивал свое нерасположение к разговорам о незавершенных замыслах. И, наоборот, мы могли бы привести немало примеров, когда крупные писатели охотно делились со своими друзьями и читателями самыми сокровенными замыслами и интимными подробностями творческого процесса: Достоевский, Томас Манн, Паустовский и другие.

Только ли свойством характера объясняется «скрытность» Ибсена, Чехова и отчасти Хемингуэя? Разумеется, нет. Чехов и Ибсен, так же как и Хемингуэй, считали, что искусство — это способ, при помощи которого сама действительность разговаривает с читателем, а писатель — это голос самой жизни. Несмотря на лиризм, их творчество было предельно объективным, подчеркнуто логическое и интеллектуальное отнюдь не обнажалось, а уходило в глубину, за поверхность изображаемой жизни, в так называемый «подтекст». Их острая наблюдательность была направлена на объект изображения, только на объект, а не на субъект, на чужое, а не на свое собственное «я». Пустить «постороннего» «за кулисы», рассказывать о внутренней жизни творящего, не означает ли это изменить тому ви́дению мира, которое стремится

слить рассказчика с рассказом, изобразительность с изображением, слово с делом?

Другие писатели, например Достоевский и Томас Манн, так же как кое в чем близкий им художник Ван-Гог, охотно пускали постороннего за «кулисы». Они сами признавали и подчеркивали, что их творчество носит программно-философский характер. Их гибкая и емкая мысль жадно устремлялась не только к познанию жизни, но и к познанию всех аспектов мышления, в том числе к диалектике становления самого «я» художника.

Интерес к творческому процессу у Томаса Манна был столь силен, что он написал большую работу о том, как создавал свой роман «Доктор Фаустус», назвав эту обширную статью «Роман одного романа». Он не побоялся, вопреки всем традициям, выступить историком и исследователем своего собственного творчества. Что бы сказали Ибсен и Чехов, прочтя хотя бы такое признание Томаса Манна, работавшего над созданием философского романа о музыканте и музыке: «Удивительно много хлопот доставила мне музыкальная техника, овладеть которой я безусловно обязан был хотя бы настолько, чтобы специалисты не стали надо мной издеваться».

Чехова и Ибсена, вероятно бы, покоробило это постоянное стремление писателя приобщать читателя ко всем тайнам творчества, пускать всех за «кулисы», обнажать свои сомнения и приемы.

Откровенность Томаса Манна (иногда даже очень щедрая на подробности) была вызвана, разумеется, не его личным характером, полным сдержанного достоинства, целомудрия и самодисциплины, а его философским интересом ко всем аспектам бытия, в том числе и к своему собственному «я». Тщательные наблюдения за собой, за своим творческим процессом Манн ведет для того, чтобы понять и уловить все стороны действительности, все слои жизни, все оттенки мышления, понимая всю глубину и неисчерпаемую сложность взаимоотношения художника и действительности. В этом отношении позиция Томаса Манна похожа на стремления современной науки, сверхчувствительные телескопы которой направлены в необъятную даль космоса, а электронные микроскопы — в столь же загадочную близь микромира, стремясь, как никогда до того, уловить все оттенки и нюансы действительности, постичь сложное единство конечного и бесконечного, сходство и несходство атома и вселенной.

Сейчас, когда физические условия существования самого загадочного для всех в том числе и для физика, явления — существования самой мысли Шредингер ищет в интимных соответствиях малого и большого, стараясь понять сущность жизни, а Норберт Винер смотрит на самые разнообразные стороны бытия через призму теории информации, интерес к тайне творческого процесса становится актуальным, как никогда. Ведь изучение творческого процесса может помочь постижению того недостаточно изученного единства, которое существует между писателем и его произведением.

У нас в Советском Союзе изучение творческого процесса, его психологии началось еще в 20—30-х годах. А. М. Горький, как известно, придавал огромное значение сотрудничеству научной и художественной мысли, плодотворному вторжению научного ви́дения мира в творческий и литературный процесс. Напомним хотя бы о сборнике «Как мы пишем», выпущенном в 1930 году Издательством писателей в Ленинграде. В этом сборнике кроме А. М. Горького участвовали следующие писатели: Андрей Белый, Евгений Замятин, Михаил Зощенко, Вениамин Каверин, Борис Лавренев, Юрий Либединский, Николай Никитин, Борис Пильняк, Михаил Слонимский, Николай Тихонов, Алексей Толстой, Юрий Тынянов, Константин Федин, Ольга Форш, Алексей Чапыгин, Виктор Шкловский.

В предисловии к сборнику говорилось: «Творческие процессы очень трудно воспроизвести произвольно с целью изучения их. Едва ли не единственный источник, откуда можно почерпнуть материал для анализа таких процессов,— это показания самого художника, в частности писателя. Являющийся материалом самонаблюдения, этот материал, конечно, не равноценен лабораторному, он в большей мере субъективен, но тем не менее для исследователя он представляет значительный интерес».

Писатели — участники сборника «Как мы пишем» — должны были ответить на следующие вопросы посланной им анкеты:

Подготовительный период. Длительность его.

Каким материалом преимущественно пользуетесь (автобиографическим, книжным, наблюдениями и записями)?

Часто ли прототипом действующих лиц являются для вас живые люди?

Что вам дает первый импульс в работе (слышанный рассказ, заказ, образ и т. д.)? Данные в этом отношении о каких-нибудь ваших отдельных работах.

Когда работаете: утром, вечером, ночью? Сколько часов в день — максимум?

Примерная производительность — в листах в месяц.

Наркотики во время работы, в каком количестве?

Техника письма: карандаш, перо или пишущая машинка? Делаете ли вы во время работы рисунки? Сколько раз переписывается рукопись? Много ли вы вычеркиваете в окончательной редакции?

Составляете ли предварительный план, и как он меняется?

Что оказывается для вас труднее: начало, конец, середина работы?

На каких восприятиях чаще строятся образы (зрительных, слуховых, осязательных и т. д.)?

Ставите ли вы себе какие-нибудь музыкальные, ритмические требования?

Проверяете ли работу чтением вслух (себе или другим)?

Какие ощущения связаны у вас с окончанием работы?

Меняете ли вы текст при последующих изданиях?

Оказывают ли на вас какие-нибудь влияния рецензии?

Таким образом, анкета ставила наряду с вопросами, имеющими чисто технический характер (карандаш, перо или пишущая машинка), и вопросы весьма сложные, уходящие в глубину творческого процесса. Любопытно, что далеко не все, приглашенные участвовать в сборнике «Как мы пишем», ответили на вопросы посланной им анкеты. Не дали никаких материалов о своем творчестве такие крупные писатели, как В. Вересаев, Всеволод Иванов, М. Казаков, Л. Леонов, О. Мандельштам, Н. Огнев, Ю. Олеша, Б. Пастернак, М. Пришвин, С. Семенов, А. Фадеев, С. Сергеев-Ценский. Почему же из тридцати анкет двенадцать так и остались лишь вопросами? К сожалению, в предисловии к сборнику «Как мы пишем» нет ответа на, может быть, самый интригующий вопрос. И нам только остается гадать, почему эти разные и непохожие друг на друга современники не пожелали или не смогли пустить за «кулисы» своего творческого процесса всех желающих.

Может быть, среди них были единомышленники Ибсена и Чехова? В связи с этим возникает и другой, не менее интересный вопрос: а не было ли этих единомышленников Ибсена и среди восемнадцати участников сборника «Как мы пишем»? Может быть, иные из них, обстоятельно отвечая на вопросы анкеты, сознательно или бессознательно стремились не столько раскрыть, сколько скрыть психологию собственного творчества?

В этом отношении любопытны признания участника сборника «Как мы пишем» В. Каверина:

«...Каким хладнокровием,— пишет он,— какой расчетливостью нужно обладать для того, чтобы наблюдать за собою в то время, как наблюдаешь ты за другими. Каким ясным пониманием собственной работы — для того, чтобы написать о том, как пишется книга. Кажется, нужно затратить на это не меньше усилий, чем для того, чтобы написать и самую книгу. Я этого не сделал» (145, стр. 59).

Откровенное признание В. Каверина говорит о его глубоком понимании всей необычайной сложности и трудности самонаблюдения. Мы могли бы добавить к словам В. Каверина, что самонаблюдение требует особых способностей и особого творческого метода, в котором чужое «я», «я» героя, не заслоняет «я» самого рассказчика.

Статья В. Каверина рассказывает о том, как изменялся план работы и замысел романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», но не дает почти никаких представлений о глубинных процессах психологии творчества. Каверин развертывает перед нами интеллектуально-логическую, а не эмоционально-психологическую картину своей работы. И это, как нам кажется, он делает сознательно, согласно со своими тогдашними взглядами на искусство. Странно было бы требовать от писателя, не ставившего в своем творчестве психологических проблем, наоборот, относившемуся в те годы ко всяческому психологизму подозрительно, чтобы он занялся изучением психологии своего творческого процесса. Статья В. Каверина — это как бы скрытая полемика с задачами, которые ставил сборник «Как мы пишем».

Еще более полемична статья Ю. Тынянова. Уже первые фразы этой чрезвычайно интересной статьи свидетельствуют об особой позиции автора и своеобразном понимании познавательных задач современного писате-

ля, борца с обывательским «здравым смыслом». Тынянов начинает статью с резкого выпада против антропоцентризма бытового и обыденного мышления.

«Я думаю,— пишет он,— что три четверти людей, так или иначе образованных, до сих пор обходятся тем фактом, что солнце движется вокруг Земли... Знание — знанием, а сознание — сознанием: средний интеллигент ходит, честно говоря, с сознанием того, что солнце всходит и заходит. Ему нечего делать с таким громоздким и совсем не очевидным фактом, что Земля движется» (145, стр. 158).

С полемической остротой Ю. Тынянов вскрывает странное наличие дуализма между знанием и сознанием в душе среднего интеллигента тех годов. Тынянов за знание, он против антропоцентризма. Он за Коперника, против обывателя. Вот этой борьбе с антропоцентризмом ви́дения мира и посвящена почти вся статья. Вряд ли это имеет прямое отношение к тем вопросам, которые предлагает анкета сборника «Как мы пишем».

О самом процессе творческой работы в статье всего несколько слов. «Начало приходит обычно на улице — фразой, не фразой, словесной походкой». Сказано выразительно, но слишком кратко. За «кулисы» читателя и в этот раз не пустили.

Но вот читатель раскрывает статью В. Шкловского, в чьей творческой манере всегда причудливо переплетается жизнь и личное «я» писателя, создавая особое, подчас очень интимное ви́дение мира. Можно подумать, что Шкловский занимается самонаблюдением почти в каждой книге, в каждой статье. Но это самонаблюдение кажущееся, оно направлено не на психологию творчества. «Я» рассказчика в книгах и эссе Шкловского — часто только прием, точка зрения, «лупа», которая приближает отраженные факты; оно очищено от всякого психологизма. От всякого психологизма очищена и статья Шкловского в сборнике «Как мы пишем».

В. Шкловский в своей статье отвечает на вопрос анкеты о технике письма. Он пишет: «...Куски, их бывает очень много, я развешиваю по стенам комнаты. К сожалению, комната у меня маленькая, и мне тесно. Висят куски на стене долго. Я группирую их... Потом я пишу на листах бумаги конспект глав довольно подробный и раскладываю соединенные куски по папкам» (145, стр. 212).

Как видите, перед нами «писательская лаборатория». Туда Шкловский читателя допустил, но он не допустил его в свой внутренний мир, почти ничего не рассказав о более глубинных слоях творческого процесса.

Наиболее отвечающей задачам, поставленным сборником «Как мы пишем», пожалуй, нужно признать статью А. Н. Толстого. Эта статья — не только ответ на вопросы анкеты, а глубокие и чрезвычайно своеобразные размышления о художественном творчестве, рассматриваемом во многих аспектах: философских, психологических, общественных, личных, современных и исторических. В статье есть очень интересные мысли о художественном творчестве как об основной связи, скрепляющей «я» писателя со временем.

«Каждый писатель,— пишет А. Н. Толстой,— конденсатор времени... Мы, живущие мгновение на земле, хотим как можно дольше продлить это мгновение, развернуть его в перспективу пережитого — это наша память. Память останавливает время, создает историю. Если бы мы могли так развить память, чтобы все ощущения оставляли след на ней, мы жили бы вечность» (145, стр. 146).

Эти слова А. Н. Толстого ярко и живо отражают историзм его художественного мышления. Толстой на окружающий мир смотрит через призму истории. Для А. Н. Толстого писатель — это тонкий духовный организм для восприятия и воспроизведения времени.

«Искусство,— пишет он,— выполняет работу памяти: оно выбирает из потока времени наиболее яркое, волнующее, значительное и запечатлевает его в кристаллах книг» (145, стр. 146).

Но, разумеется, художественное ви́дение мира А. Н. Толстого нельзя свести только к одному историзму. Для Толстого характерна не любовь ко всякой логической схеме. Вот что он пишет по этому поводу: «План, как заранее проработанное архитектоническое сооружение, разбитый на части, главы, детали и другое,— бессмысленная затея, и я не верю тем, кто утверждает, что работают по плану. Леонид Андреев рассказывал мне, что составляет такого рода планы, задумывая пьесу,— все входы и выходы, все мелочи продуманы и ясны. И он, действительно, «выносив», писал пьесу в четыре-пять ночей, и пьеса выходила мертвая, неверная, ненужная».

Резко возражая против логизации и рационализации творческого процесса, А. Н. Толстой делает следующий вывод: «Писать роман, повесть (крупное произведение) — значит жить вместе с вашими персонажами... (Помню — когда я описывал смерть генерала в романе «Две жизни», теперь «Чудаки» — несколько дней ходил разбитый, будто вправду пережил смерть)» (145, стр. 147).

Я остановлюсь на этом примере и не буду, за недостатком места, приводить другие, но все существо статьи, весь ее дух говорит об остром интересе А. Н. Толстого к глубинным процессам психологии творчества, в том числе и своего собственного. А. Н. Толстой пустил читателя за «кулисы», но в конце статьи, по-видимому, спохватился: не слишком ли далеко зашло дело, и прибег к шутке.

«Лермонтов погиб оттого, что не чистил желудок»,— пишет он в конце статьи (145, стр. 157). И дальше дает совет молодым писателям: «Чистите ваш желудок». Разумеется, не следует понимать эти слова слишком буквально. За лукавой усмешкой хочет спрятать А. Н. Толстой свой искренний интерес к тому, что принято скрывать от непосвященных. Едва ли он усомнился, подобно А. П. Чехову, в праве писателя раскрывать интимные тайны психологии творчества. Правда, А. Н. Толстому было рассказывать о себе не легко. Для него, так же как и для Чехова, искусство — это способ, каким сама жизнь разговаривает с читателем. И, следовательно, рассказчика трудно отделить от рассказа, не нарушая единства автора и произведения.

Традиции сборника «Как мы пишем» продолжает в наши дни на своих страницах журнал «Вопросы литературы». В 5, 7, 8 и 9-м номерах этого журнала за 1962 год были опубликованы ответы ряда советских писателей на следующие вопросы специальной анкеты:

1) В каком возрасте вы начали писать и с какого времени считаете себя профессиональным литератором?

2) Когда вы начинаете свой рабочий день? Как он строится? Сколько времени вы проводите за письменным столом? Пишете от руки или на машинке?

3) Как вы относитесь к писательскому блокноту, записной книжке, дневнику? Считаете ли вы эти вещи нужными или достаточно того, что вам придет в голову в самом процессе написания произведения?

4) Работая над своими романами, Золя заводил «личное дело» на каждого героя, разрабатывал точнейший план всей вещи. Как поступаете вы? Есть ли у вас план книги в целом, план главы, эпизодов? Или вещь создается в процессе творчества, то есть герои, становясь «живыми», поступают сообразно своим характерам и убеждениям?

5) Как, по вашему мнению, советский писатель может и должен учиться у классиков русской и мировой литературы?

6) Как пользуетесь вы богатством народной речи, фольклором — загадками, пословицами, сказками?

7) Как вы относитесь к помощи одного писателя другому? Считаете ли вы возможным «совать нос», по выражению Горького, в рукопись товарища? Как вы помогаете молодым?

8) Следует ли считать необходимым соответствие между тем, что писатель проповедует в своем творчестве, и его личным поведением?

9) Что нового внес XXII съезд КПСС в ваше личное понимание писательского долга?

10) Ваши ближайшие творческие планы.

Большинство вопросов анкеты журнала «Вопросы литературы» направлено на познание творческого процесса и его психологии, но наряду с вопросами, поставленными конкретно и точно, есть вопросы расплывчатые, неопределенные. Например, анкета спрашивает участников: «Как может и должен учиться у классиков советский писатель?» Существо этого вопроса не совсем ясно уже потому, что далеко не всем ясно существо такого понятия, как литературная учеба. Ведь можно понимать его по-школярски, можно понимать академически, можно, наконец, понимать его как разрешение проблемы, традиций и новаторства. Может быть, вопрос и был поставлен для того, чтобы выяснить, как каждый спрашиваемый понимает сущность этого отнюдь не простого явления и связывает его с творческим процессом, с его импульсом? К сожалению, многие писатели ответили на вопрос об учебе у классиков общо или скороговоркой, отнюдь не углубляясь в сущность этого процесса, не раскрывая его конкретное содержание.

«Непревзойденные вещи,— пишет Юрий Бондарев,— мировой классики, русской и западной, возбуждают к творчеству. Это импульс писать лучше» (55, стр. 163).

Читая эти и другие сентенции, мы так и не смогли узнать, чему и как учится Ю. Бондарев у мировой классики.

Николай Вирта на этот вопрос отвечает куда конкретнее: «На меня громадное влияние оказали Лев Толстой, Гоголь и Достоевский»,— сообщает он. Но в чем и как выразилось это влияние, об этом он, к сожалению, умалчивает.

Виктор Некрасов отвечает на вопросы анкеты с таким чрезмерным, почти полемическим лаконизмом, который не дает проникнуть в «тайное тайных» даже самому опытному психологу. На вопрос номер семь он отвечает: «чужих носов» к себе, за редким исключением, не подпускаю» (55, стр. 172).

Единственный, кто ответил на вопрос об учебе у классиков не отвлеченно,— это В. Катаев.

«Думаю,— пишет он,— нужно учиться и у «полуклассиков», у средних писателей и даже временами у плохих. Даже у самого плохого писателя можно найти для себя нечто полезное». Своим ответом В. Катаев дает понять, что вопрос об учебе отнюдь не прост, что он таит в себе непредвиденные особенности и в отдельных частных случаях может решаться до парадоксальности индивидуально, сообразно с целью, которую ставит писатель. «Даже у самого плохого писателя можно найти для себя нечто полезное»,— подчеркивает он.

Ответ на вопрос об учебе у классиков в такого рода анкете имеет только один смысл — выяснить связь литературной традиции с индивидуальными особенностями творческого процесса.

Но большинство отвечавших прошли мимо этого смысла, не использовав самонаблюдений за собственным творческим процессом, ограничившись чисто формальными ответами. Кого же нужно винить: писателя, отвечавшего сухо и формально, или саму анкету?

Нам кажется, что анкета в ряде вопросов обращалась не столько к внутреннему миру и опыту писателя, к его психологии, сколько к внешней, чисто профессиональной логике беллетриста.

Слишком общий и внешний характер вопросов такого рода анкет совершенно не учитывает своеобразия писательской индивидуальности. Как бы, скажем, на такую анкету стал отвечать Юрий Олеша или Андрей Платонов, чье своеобразное и углубленное художественное

ви́дение не имеет ничего общего с бойким и поверхностным мышлением среднего беллетриста.

Не учитывали такого рода анкеты и жанрового своеобразия современной прозы, где наряду с психологической и бытовой повестью существует научно-фантастический роман с его чисто гносеологической страстью к синтезу рационального и эмоционального, науки и личности героя.

Пожалуй, ни один из современных советских писателей не дает такого богатого материала для изучения психологии творчества, как К. Паустовский. Он хотя и не писал, подобно Томасу Манну, «романы своих романов», но многие его произведения изобилуют самонаблюдением автора за психологией творческого процесса. В повести «Золотая роза» Паустовский, в сущности, выступает исследователем своего собственного творчества. Одна из глав повести «Золотая роза» называется «История одной повести».

«Попытаюсь вспомнить, как возник замысел моей повести «Кара-бугаз»,— такими словами начинает Паустовский эту главу и подробно рассказывает историю создания своей известной повести.

Рассказ своими корнями уходит в детские годы автора. Автор вспоминает разговор с отцом о Марсе, превратившемся, по словам отца, в «исполинскую песчаную пустыню».

«С тех пор,— пишет Паустовский,— боязнь пустыни (хотя я ее еще не видел) приобрела у меня навязчивый характер. И хотя я и читал в журнале «Вокруг света» заманчивые рассказы о Сахаре, самумах и кораблях пустыни — верблюдах, но они меня не прельщали. Вскоре мне пришлось испытать первое знакомство с пустыней. Это еще усилило мой страх перед ней».

Я ограничусь этой цитатой и не буду пересказывать всю историю развития замысла повести «Кара-бугаз». Но признания Паустовского идут в глубь его личных переживаний, раскрывают особенность его индивидуального ви́дения и имеют большую ценность для исследователя. История замысла повести «Кара-бугаз» проходит через многие годы жизни автора и вскрывает психологию его творческого процесса, ту эмоциональную подпочву (возникший в раннем детстве интерес к пустыне), на основе которой возникла одна из наиболее известных повестей Паустовского. Исследователь, пожелавший тща-

тельно изучить эту повесть во всех аспектах, несомненно будет благодарен автору, давшему ключ к тайне творческого процесса. В личном плане (если смотреть на «Кара-бугаз» глазами самого автора) — это победа над его возникшим в детстве страхом перед пустынной местностью. Разумеется, это только один из бесчисленных аспектов замысла и его истории, но этот аспект чрезвычайно любопытен с точки зрения психологической.

В повести «Золотая роза» собрано немало наблюдений за творческим процессом других писателей, близких знакомых и друзей Паустовского.

«Я видел, как работал Гайдар,— пишет Паустовский,— это было совсем не похоже на то, как обычно работают писатели».

«Мы жили тогда в мещерских лесах, в деревне... Однажды я писал в баньке около открытого окна. Не успел я написать и четверти страницы, как из большого дома вышел Гайдар и прошел мимо моего окна... Гайдар походил по саду, что-то ворча про себя...

—Слушай,— сказал он,—не валяй дурака. Все равно, ты пишешь так быстро, что тебе ничего не стоит оторваться. Подумаешь, какой Боборыкин! Если бы я так писал, то у меня уже было бы полное собрание сочинений в ста восемнадцати томах...

— Ну,— сказал я,— выкладывай: что тебе нужно?

— А мне нужно, чтобы ты послушал, какую я чудную фразу придумал.

— Какую?

— Вот послушай: «Пострадал, старик, пострадал!» — говорили пассажиры». Хорошо?

Гайдар возвращался еще несколько раз в сад, но мне не мешал, а ходил по дальней дорожке и что-то бормотал про себя... Так он работал — придумывал на ходу фразы, потом записывал их, потом опять придумывал...»

Паустовский запечатлел неповторимое — самый момент зарождения образа у Гайдара. И ценность этого наблюдения огромна еще и потому, что Гайдара с нами нет.

В книге «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» Б. С. Мейлах пишет: «...Наше знание специфики художественного мышления и сущности творческих методов неизмеримо углубилось бы, если бы мы могли наблюдать самые моменты зарождения образа,

увидеть, как протекает процесс мышления писателя...» (211). Как отмечается далее автором, самонаблюдения писателя за творческим процессом дают возможность исследователю заглянуть в неповторимые особенности художественного ви́дения писателя вместе с самим писателем.

Томас Манн в истории «Доктора Фаустуса» (романе одного романа), желая помочь литературоведам и критикам, как мы уже говорили, сам выступает исследователем собственного творчества. В его труде сконденсировано такое богатство самых разнообразных фактов, связанных с историей романа «Доктор Фаустус», которые не в силах был бы собрать ни один самый добросовестный биограф. Современность, крупнейшие события эпохи, личные переживания писателя, сокровенные его мысли, беседы с друзьями — все это запечатлено в труде Т. Манна. А ведь Томас Манн не ограничился историей создания романа «Доктор Фаустус», он написал заметки о том, как он создавал роман «Иосиф и его братья», о романе «Избранник», «Волшебная гора», не говоря уже о тех аналитических наблюдениях за собой и за движением собственной мысли, которые щедро раскиданы во всех его произведениях, художественных и публицистических.

В литературном быту издавна существует выражение «писательская кухня», высказывающее пренебрежение к тем «лесам», которые снимают, когда литературное «здание» выстроено.

Самонаблюдения Томаса Манна не имеют ничего общего с «кухней» — это огромный мир, целая энциклопедия фактов, мыслей, событий и явлений, имеющих огромную познавательную ценность.

В десятом номере журнала «Вопросы литературы» за 1962 год опубликована статья критика С. Гайсарьяна, посвященная размышлениям над писательскими анкетами этого журнала. Главное внимание Гайсарьяна привлек вопрос, сформулированный так: «Писатель изучает жизнь или не изучает? Как обогащается его жизненный и духовный опыт?» Гайсарьян анализирует ответы на этот вопрос главным образом молодых и начинающих писателей.

«Жизнь» изучается» сама по себе. Я не отношусь к жизни, как к объекту изучения» (В. Аксенов).

«Думаю, что лучший способ набирания жизненного опыта — это жить» (А. Вознесенский).

«Я не изучал жизнь с неким микроскопом, а просто жил» (Е. Евтушенко).

«Я вообще не понимаю этого термина — «изучения жизни». Жизнь можно осмысливать, о ней можно размышлять, но «изучать» ее незачем — нужно просто жить» (Ю. Козаков).

«Изучать можно тригонометрию или вопросы языкознания» (Ю. Семенов).

Молодые писатели словно заранее сговорились, отвечая на вопрос анкеты об изучении жизни. Чрезмерная полемическая острота их ответов объясняется не вполне удачной формулировкой вопроса. В слове «изучать» жизнь есть рассудочный оттенок, снимающий специфику сложного явления, не поддающегося логическому схематизированию.

И все же Гайсарьян прав, когда он выступает в своей статье в защиту изучения жизни, дав этому понятию не школярско-ведомственный, а углубленный смысл. Гайсарьян говорит о действенном, не созерцательном познании жизни, о связи с ней через дело, через вторую профессию. Так возникает новый аспект изучения психологии творчества как единства творческой практики и жизни, связанной с делом. К сожалению, Гайсарьян, бегло высказав интересные и свежие мысли, сам недооценил их и не развил в своей статье.

Кстати, ответы молодых писателей на вопросы анкеты журнала касаются не только психологии творческого процесса, сколько самого творческого метода. И это естественно. Молодым писателям не свойственно заниматься самонаблюдением над психологией творчества, их интересы сосредоточены на поисках стиля, на изучении единства проблем новаторства и традиций, на впитывание чужого опыта. Они еще не умеют (да и не хотят) отделять себя от жизни и поэтому отвечают, как ответил А. Кузнецов: «Что значит «изучать жизнь»? Учиться думать о ней? Это делает каждый человек».

Другое дело мастер, опытный писатель, умеющий и на собственное творчество взглянуть как бы со стороны. В этом отношении очень интересна статья А. Твардовского «Как был написан Василий Теркин» — откровенный разговор с читателем и с самим собой, подлинные самонаблюдения за психологической стороной творческого процесса.

«Начинал с неуверенной решимостью писать «просто», как-нибудь. Материал, казалось, такой, что, как ни пиши, будет хорошо. Казалось, что он и требует даже известного безразличия к форме, но это только казалось так».

И дальше:

«Если не высекать настоящих искорок из этого материала,— лучше не браться. Нужно, чтобы было хорошо не в соответствии с некоей сознательной «простотой» и «грубостью», а просто хорошо».

«Начало может быть полулубочным. А там этот парень пойдет все сложней и сложней. Но он не должен забываться, этот Вася Теркин...».

Твардовский как бы раскрывает двери своей творческой лаборатории и дает читателю, а также исследователю, познакомиться с интимным движением своей мысли, со становлением замысла. Таким образом, между поэтом и читателем возникает дружественная связь — результат взаимного доверия и симпатии. Твардовский — поэт интеллектуального склада и, несмотря на глубокую связь с традицией, далекий от того, чтобы смотреть на мир, как на нечто готовое. Для него мир и человек — это не только предмет художественного ви́дения, но и объект для философского расслоения на множество сторон, которые мысль стремится постичь в их противоречивом и сложном единстве. Он хочет проследить, как рождается единство поэта, его мысли и жизненного материала, сопротивляющегося рассудочной логизации, всякой схеме. Его дневниковые записи свидетельствуют об интересе Твардовского к возникновению образов, к их причудливой жизни, не всегда зависимой от авторской воли. «А там этот парень пойдет все сложней и сложней». Эти слова подчеркивают доверительное отношение автора к самостоятельности героя, к его отделению от всего субъективного в замысле.

Самонаблюдения Твардовского дают возможность вдумчивому исследователю понять и уловить самые глубинные основы его творчества.

В наше время писатель и исследователь имеют дело с читателем огромного общественного, технического и исторического опыта. На глазах у нашего современника произошла научная и техническая революция невиданных в истории масштабов, заставившая сознание подтягиваться к необъятному знанию. Советский человек, кто бы он ни

был — академик или комбайнер,— уже не живет с сознанием, что «солнце всходит и заходит», на что сетовал в 20-х годах Ю. Тынянов. В сознание самых широких народных масс входят не только открытия Коперника, но и Эйнштейна. Для нашего современника характерен историзм ви́дения, стремление видеть и понимать отдельные явления в их генетических связях и опосредствованиях. И поэтому наших современников не может удовлетворить такое исследование литературного творчества, которое вырывает художественное произведение из всех жизненных связей и не дает возможности уловить и проследить единство между автором и его мыслью, проследить тот трудно уловимый процесс, откуда начинаются истоки творчества.

Н. Фортунатов

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС И ЧИТАТЕЛЬСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Воображение — такая подвижная, легкая способность, что с ней надо обращаться очень осторожно.

Лев Толстой

К постижению «секретов» и «тайн» художественного творчества исследовательская мысль шла долгим и трудным путем. И сейчас, на пороге нового научного поиска, вопросы методологического характера и вопросы методики исследования приобретают особое значение. Поэтому выдвижение самой идеи комплексного изучения художественного творчества следует признать исключительно плодотворным. Анализируя специфику творческого процесса, мы всякий раз неизбежно оказываемся на перепутье различных научных дисциплин, при этом нередко случалось так, что представители той или иной науки, особенно ревностные ее поклонники, стремились превратить круг вопросов, связанных с исследованием процессов художественного творчества, в своего рода вотчинные владения, отстаивая свое исключительное право заниматься их разработкой [1].

[1] Так произошло в 20—30-е годы с психологией и теорией творчества, которым не суждено было сложиться в самостоятельные научные дисциплины. Так происходит порой и сейчас, когда дает себя знать принцип «сепаратных сфер» исследования и психологи чрезвычайно вольно толкуют понятия искусствоведения, и само содержание, и художественную структуру произведений искусства, в то время как представители теорий искусств (в том числе и литературоведы, занимающиеся вопросами поэтики) предпочитают обходить «околицами» значительный опыт теоретической и экспериментальной психологии.

Они неотвратимы сейчас, эти смещения привычных традиционных границ, некогда жестко отделявших одну научную сферу от другой. И это не только проявление «закона века» в развитии современных наук, но и требование, продиктованное самой природой предмета исследования — *художественного творчества.*

Рано или поздно и в той или иной форме, но перед каждой из дисциплин этого «содружества наук», стремящихся постичь тайны творчества, вырастают проблемы эстетического порядка, а следовательно, и определенный комплекс вопросов, имеющих свою внутреннюю логику, свои закономерные связи.

По крайней мере три сферы единой природы эстетического появляются перед нами в нерасторжимом, взаимообусловленном единстве: 1) произведение искусства, его внутренняя структура, средства и приемы выражения художественных идей и само движение и развитие этих идей; 2) автор (или процесс), создающий предмет нашего восприятия; и, наконец, 3) субъект, воспринимающий его,— читатель, слушатель, зритель (см. 73, т. III, стр. 344).

Между тем эта последняя часть триединой сущности эстетического — особенности восприятия произведений искусства — каким-то фатальным образом исчезает из работ, посвященных анализу творческого процесса писателя или, в лучшем случае, становится предметом самостоятельного исследования. По-видимому, нужны поиски такой методологии и таких приемов анализа, где бы эта искусственно расчлененная связь оказалась восстановленной в своих правах и где бы проблема читательского восприятия вошла важнейшим и необходимым элементом в исследования процессов художественного творчества и результатов труда художника.

Мысль о назревшей необходимости решения проблемы восприятия в сфере изучения общих свойств художественного мышления и законов творческой деятельности художника, подчеркнутая в ряде выступлений Б. Мейлаха (см. 207, 209), становится сейчас все более очевидной и все настоятельнее требует своего решения. По сути дела, у порога этой проблемы оказались исследователи поэтики и стилистики художественной литературы. В этом отношении чрезвычайно любопытны и заслуживают самого пристального внимания усилия пражской лингвистической школы.

Взгляд на литературное произведение как на целостную эстетическую структуру, имеющую «весьма разнообразное отношение к внелитературной объективной действительности», нельзя не признать плодотворным. Однако с такой же определенностью следует сказать, что исследователи, выдвигая это положение, не вполне последовательны в определении зависимостей художественной структуры от причин, лежащих вне ее. Сказать, что среди нескольких ее взаимосвязанных и иерархически упорядоченных планов: языкового, композиционного, тематического и идеологического — лишь два последних имеют непосредственное отношение к внелитературной действительности и только в этом отношении могут быть истолкованы (см. 409, стр. 47; 371, стр. 183),— значит искусственно ограничить круг вопросов, связанных с определением законов эстетической организации художественного произведения, оставляя где-то в стороне вопрос художественного восприятия.

А между тем не случайно им, этим простодушным «потребителям» искусства,— читателю, слушателю, зрителю — принадлежит в конце концов право окончательного приговора, потому что в этом «бесхитростном» наслаждении красотой, в этом целесообразном и мудром отборе эстетических ценностей, совершаемом поколениями людей, действуют общие, единые на протяжении веков законы художественного восприятия, которые всегда оказывались куда более справедливыми, чем суждения профессиональной критики, оставляющей своим позднейшим исследователям поистине захватывающую картину сумятицы суждений и самых очевидных кривотолков как раз в сфере эстетической трактовки достоинств и недостатков произведений современного ей литературного процесса.

Если научная мысль останавливается сейчас перед проблемой поисков глубоких внутренних закономерностей, дающих себя знать в организации подлинно художественного произведения, то отношение художественной структуры к «внелитературной действительности» следует искать еще в одном структурном плане этой эстетически законченной целостности, соответствующем еще одному явлению реальной действительности,— субъекту, воспринимающему произведение искусства, а говоря более точно, определенным законам эстетического, художественного восприятия. Ошибка или, лучше ска-

зать, недостаточность взгляда, бытующего в современной поэтике и теории литературы, заключается в том, что связи между субъектом и объектом восприятия (читатель — художественное произведение) трактуются как некая управляемая связь, исходным пунктом которой является объект восприятия. Между тем эта связь несравненно более сложна, она еще и «обратная», как об этом свидетельствуют исследования психологов (см. 256, стр. 14—15; 10). Мало того, своеобразие художественной структуры оказывается предопределено характером восприятия в самом процессе работы писателя. Воспринимающий и творящий — эти две «разномерные» величины, две сферы исследования, отделенные одна от другой научным анализом, в реальном акте творчества слиты воедино. Каждый писатель в каждый момент своего труда — первый свой читатель, и ничто читательское ему не чуждо: над ним властвуют все те же общие для всех законы художественного восприятия. Правда, этот двойник художника часто оказывается небезупречен в своих заключениях, и на страницы книг попадает и то, чему навсегда следовало бы остаться в рукописях, но это обстоятельство не может поколебать безусловно верного вывода: восприятие входит существеннейшим элементом во всякий творческий процесс (см. 232, стр. 188—189).

Таким образом, поэтика, сделав шаг вперед, отказавшись от взгляда на литературное произведение как на замкнутое в себе имманентное языковое построение, должна неизбежно сделать и следующий шаг, признав, что эта эстетическая структура не только общественно и исторически обусловлена, но обусловлена также и особенностями читательского восприятия.

Итак, изучение творческого процесса в соотнесении определенных моментов его с особенностями работы сознания воспринимающего произведение искусства — такова постановка вопроса в статье, предлагаемой вниманию читателя, таков еще один из возможных и, надо надеяться, плодотворных путей исследования законов художественного творчества.

Уже в 20-е годы исследовательскую мысль наших ученых начинают занимать, помимо социологии читательского вкуса, раздумья над общими законами жизни художественного образа в сознании творца и воспринимающего произведение искусства. В этом отношении характерны некоторые статьи и обзоры А. И. Белецкого.

Казалось, идея носится в воздухе и вот-вот должна перейти из сферы предположений и смело набросанных перспектив в область конкретной разработки научных методов анализа. Однако со временем она была так основательно забыта, что современная литературная критика с каким-то тяжелым недоумением останавливается перед мыслью о законах искусства, соответствующих возможностям нашего эстетического восприятия, видимо, не подозревая о том, что эта мысль не только не сомнительна с точки зрения ее научной обоснованности, но уже давно открыта в общих чертах эстетиками прошлого. При детальной расшифровке она способна дать, наконец, и самой литературной критике прочную опору определенных закономерностей, связанных с природой искусства, ограничивая тем самым произвол субъективных «вкусовых» оценок, которые, к сожалению, все еще играют далеко не последнюю роль в истолковании явлений литературного процесса.

Не случайно, по-видимому, и то, что проблема восприятия привлекала внимание многих художников. Алексей Толстой остроумно сказал, что если бы писатель оказался один на необитаемом острове и был бы уверен, что никогда больше не увидит человеческого существа, вряд ли ему пришло бы в голову писать романы, повести или драмы. «Тоска по сопереживателю» лежит в самой природе искусства, и горестные сетования мастеров на бессилие передать в слове пережитое и испытанное ими — выражение этого властного зова искусства, этого стремления пробить себе дорогу к читателю, без чего литература как определенная сфера искусства теряет смысл.

Среди художников, с неизменным постоянством вновь и вновь возвращавшихся к проблеме читательского восприятия, особенно выделяется Лев Толстой. Он и само-то определение искусства дает с точки зрения процесса авторского труда и своеобразия восприятия произведения искусства читателем, слушателем, зрителем. «Искусство,— говорил он,— есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (295, т. 30, стр. 65) [1]. Поэтому вопрос,

---

[1] В свое время Вяч. Полонский писал о трактате Толстого «Что такое искусство?»: «Толстой в своем учении об искусстве

поставленный в настоящей статье, особенно ярко может быть проиллюстрирован на материале творчества Л. Толстого.

Обращаясь к его дневникам, записным книжкам, к эпистолярному наследию, статьям, художественным произведениям, мы находим в них целый свод основательно отстоявшихся, продуманных положений, где гениальный мастер пытается схватить, четко выразить в слове закономерности творческого процесса, делая свой труд объектом собственных наблюдений и не забывая ни на минуту о том, в силу каких причин и как оживает художественный образ в сознании читателя. Помимо этого драгоценного для нас материала самонаблюдений художника с присущей Толстому простотой и ясностью выражения мысли перед нами появляется еще один свидетель истины — рукописи художника, молчаливые спутники его работы, дающие возможность шаг за шагом проследить, как приближается автор к тому, чтобы передать свою мысль и чувство читателю с той силой, которая захватила бы его ощущением «бесконечной сложности всего живого». Перед нами возникает, таким образом, один из тех редких случаев, когда самонаблюдения художника могут быть проверены материалами самой работы, на основе которой они выросли.

* * *

Если бесспорна мысль, что художественные образы, вырисовывающиеся в нашем сознании с поразительной конкретностью,— синтез усилий творца и воспринимающего произведение искусства, то следует согласиться и с тем, что среди немногих мастеров в особенности Толстой в высшей мере владел этим искусством создавать у читателя иллюзию, по словам Горького, «почти физической ощутимости» изображаемого. «Когда его читаешь,— говорит Стефан Цвейг,— кажется, что ничего другого не делаешь, как смотришь через открытое окно в действительный мир» (329, стр. 37).

В одном из писем Толстого обращает на себя внимание мысль, во многом объясняющая характерное для его

целиком стоит на почве старой психологии, ныне потерявшей кредит». Автор книги не заметил существеннейшей черты суждений (244, стр. 10) Толстого об искусстве, а именно того обстоятельства, что Толстой в таких случаях прежде всего опирается на собственный опыт художника.

произведений впечатление реальности изображаемого,— та черта его мастерства, которой не перестают восхищаться и которая, однако, от этого не становится сколько-нибудь яснее с точки зрения причин ее возникновения. «Описания,— замечает он,— тогда хороши и действуют на читателя, когда читатель сливается душой с описываемым, а это бывает только тогда, когда описываемые впечатления и чувства читающий может перенести на себя» (295, т. 81, стр. 46). Анализ рукописей свидетельствует о том, что Толстой стремится вовлечь читателя в активный творческий процесс восприятия созданного художником. Можно сказать, что образы его вырисовываются в нашем сознании так рельефно, так конкретно и ощутимо именно потому, что он оставляет широкий простор для самостоятельной работы нашего воображения, отлично отдавая себе отчет в закономерностях этого творческого процесса.

В нашей эстетике и литературной критике довольно прочно утвердилась попытка объяснять это «чудо» искусства, когда изображенное словом писателя появляется перед нами с неотразимой реальностью «второй природы», не менее правдивой, чем сама жизнь, ссылкой на «конкретность» и «полноту» изображения. Это, однако, не более, чем фраза.

«Изображение конкретного», как бы ни было оно «предельно» полным, само по себе еще не создаст «иллюзии живого наблюдения», если при этом не учитываются связи читательского восприятия со спецификой структуры художественного произведения. («Существуют портреты до отвратительности похожие»,— напоминает Гегель.) Видимо, мало того, чтобы художник ощущал живую «плоть» образов, рожденных его воображением; вся трудность заключается в том, чтобы они ожили всей сложностью видимых им красок жизни на страницах книги, точнее сказать — в воображении читателя.

Чрезвычайно любопытны в этом отношении материалы работы Толстого над текстом романа «Тысяча восемьсот пятый год», напечатанные в 1865—1866 годах в «Русском вестнике» и представляющие собой первые главы романа «Война и мир». На них следует обратить внимание еще и потому, что авторские поправки, внесенные в текст, до сих пор вызывают спорные толкования. Среди этих поправок бросается в глаза характернейшая черта: Толстой стремится исключить из текста все, что могло бы

вызвать у читателя впечатление сознательных авторских объяснений характеров и поступков героев. Когда-то К. В. Покровский высказал предположение о том, что Толстой, сокращая текст, допустил ряд невольных ошибок, способных поставить в тупик придирчивого читателя. «Если внимательно, слово за слово, прочесть первые главы романа,— пишет Покровский,— то не трудно натолкнуться на целый ряд мелких несообразностей. Так, например, в самом начале разговора князя Василия и Анны Павловны мы читаем: «В середине разговора про политические действия Анна Павловна разгорячилась. «Ах, не говорите мне про Австрию...» — и проч. Во-первых, князь Василий и Анна Павловна едва успели к этому времени обменяться приветствиями, и никакого политического разговора еще не было; во-вторых, князь Василий ни слова не говорил про Австрию, так что горячность Анны Павловны мало понятна. Но первоначально был и «политический разговор», была и шутка князя Василия относительно Австрии, так раздражившая его собеседницу. Отметим еще один пример,— продолжает Покровский свои доказательства. — «Я конченый человек»,— сказал князь Андрей. «Что обо мне говорить, давай говорить о тебе»,— сказал он [Пьеру], помолчав и улыбнувшись своим утешительным мыслям». Между тем в его словах, перед этим сказанных, не было ровно ничего утешительного, наоборот, очень много мрачного. Но первоначальный текст и в этом случае добавляет, что «по высоко и гордо поднятой красивой голове и яркому блеску взгляда видно было, как мало он верил в то, что говорил», что он говорил одно, а думал другое. «Вероятно,— заключает Покровский,— Толстой, сокращая и переделывая текст, *невольно* (курсив мой.— *Н. Ф.)* помнил про себя смысл пропущенного отрывка, чем можно объяснить ряд таких мелких шероховатостей и противоречий» (241, стр. 103—104). На этом аргументация Покровского прерывается. Исследователь, в недоумении останавливаясь перед грудой странных фактов, приходит к выводу о том, что Толстой в своем усердии быть кратким принял на себя те самые грехи, в которых читатели до сего времени склонны были обвинять невнимательных редакторов,— допустил ряд «мелких шероховатостей» и небрежностей.

Вывод К. В. Покровского далек, однако, от истины. То, в чем исследователь склонен видеть случайные ошиб-

ки увлекающегося автора, в действительности — сознательно использованный прием. Толстому нет нужды утомлять наше внимание пространным «политическим» разговором и пересказом депеши Новосильцева. Достаточно бросить короткую реплику: «В середине разговора про политические действия Анна Павловна вдруг разгорячилась»,— как читатель поймет, что «приличная разговорная машина» все это время, не умолкая, продолжала работать, и, поняв это, не почувствует и признаков той «шероховатости», которая бросилась в глаза исследователю. К сожалению, в рассуждениях литературоведов редко приходится слышать, что сила образов «Войны и мира» в значительной степени в том и заключается, что Толстой решительно становится на эту точку зрения «простодушного» читателя. «Произведение искусства,— записывает Толстой в дневнике 1909 года,— только тогда настоящее, когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит, или слышит, или понимает... Главное, когда он чувствует, что это, что он слышит, видит, понимает, не может быть иначе, а должно быть именно такое, как он его воспринимает. Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть и иначе, видит художника, видит произвол его, тогда уже нет искусства» (295, т. 57, стр. 151).

Если с этой авторской позиции взглянуть на изменения в тексте «Тысяча восемьсот пятого года», то вместо невольных недоразумений и авторской небрежности перед нами откроется работа требовательного к своему труду мастера. В самом творческом процессе получает свое крещение мысль, отлитая в четкие формы определения «настоящего произведения искусства» спустя более четырех десятилетий после создания «Войны и мира». Толстой решительно уничтожает следы авторской опеки мысли и чувства читателя. Он старательно «вымарывает» фразы, так или иначе связанные с попытками описательного объяснения характеров действующих лиц, с прямыми «назидательными» обращениями к читателю.

Вот несколько таких примеров авторской правки текста «Тысяча восемьсот пятого года»:

«1805 год»	«Война и мир»
Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему	Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так,

так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно, потому что он вперед знал все, что будет.	что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно.
Пьер подошел неиспуганно, но школьнически наивно и весело глядя на нее через очки, как будто он сам собирался не менее других позабавиться в предстоящей потехе.	Пьер подошел, наивно глядя на нее через очки.
...сказал он (князь Василий.—*Н. Ф.*), улыбаясь более неестественно и одушевленно, чем обыкновенно, и при этом особенно резко выказывая в сложившихся около его рта морщинах что-то такое грубое и неприятное, что Анне Павловне пришло на мысль: не очень должно быть приятно быть сыном или дочерью такого отца.	...сказал он, улыбаясь более неестественно и одушевленно, чем обыкновенно, и при этом особенно резко выказывая в сложившихся около его рта морщинах что-то неожиданно-грубое и неприятное.
Княжна Марья повернулась к брату, и сквозь слезы любовный, теплый и кроткий взгляд ее прекрасных, в ту минуту больших, лучистых глаз остановился на лице князя Андрея, так что, всегда дурная, сестра его показалась ему хороша в эту минуту.	Княжна Марья повернулась к брату, и сквозь слезы любовный, теплый и кроткий взгляд ее прекрасных в ту минуту, больших лучистых глаз остановился на лице князя Андрея.
И она опять принялась плакать о том, что душа его была так хороша. Соня чувствовала, что никто, кроме нее, не мог понять всей прелести и высоты, благородства и нежности,— всех лучших добродетелей этой души...	И она опять принялась плакать о том, что душа его была так хороша.

Нетрудно заметить, что в процессе работы над текстом «Тысяча восемьсот пятого года» изменяются, и подчас довольно основательно, характеры героев (например, Наташи, князя Андрея, Пьера, особенно Бориса Друбецкого), но эта работа формирования характеров не заставляет Толстого забыть о специфике читательского восприятия. Отказываясь от этих авторских объяснений смысла происходящего, Толстой стремится к тому, чтобы деятельно работала мысль читателей. Он сам своей волей

ограничивает авторские права и дает читателю возможность всякий раз при встрече с героями романа самому открывать в этих людях какие-то новые живые черточки характеров, постепенно развертывающихся перед ним. Он освобождает его воображение от пут лишней детализации. Сопоставляются факты, нащупываются связи между ними, угадываются причины их возникновения. В такие минуты искреннего увлечения книгой читатель становится в известной мере «соавтором» художника. Он в состоянии представить себе, что скрыто за почтительно-независимой подобострастностью Бориса Друбецкого, за привычкой Пьера читать все, что ни попадается ему под руку, за волнением князя Андрея, мучительно переживающего опрометчиво сделанный шаг. Он дополняет видимую картину, расшифровывает смысл фактов, стоящих у него перед глазами, он дорисовывает характеры героев, как подсказывает ему его чувство правдивого. Именно с этой особенностью читательского восприятия связана порой у писателей «боязнь иллюстраций». «До сих пор,— пишет Ромен Роллан,— я отвечал отказом на все предложения передать «Жана Кристофа» в зрительных образах. Я считал почти невозможным, чтобы художник мог повторить мысли писателя, и я предпочитал сохранить читателю свободу воссоздавать, следуя своему воображению, облики, творимые рассказом» (цит. по 174, стр. 10).

Здесь, однако, сразу же следует ввести необходимое уточнение, чтобы избежать кривотолков и неясностей в самой постановке вопроса. Эта иллюзия свободы суждений, возникающая у читателя, отнюдь не свидетельство того, что автор переходит на позиции беспристрастного наблюдателя жизни. «Самые приятные (сочинения.— *Н. Ф.*),— формулирует Толстой свою мысль,— суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается» (295, т. 46, стр. 182). Этот авторский взгляд, однако, обнаруживается не только в моментах откровенного посредничества автора между читателем и героями произведения, когда нам объясняется смысл поступков и событий, совершающихся у нас на глазах, но и в самих этих действиях, в самих этих поступках действующих лиц, что само по себе уже достаточно красноречиво, в описании малейшего жеста, движения героя, в звучащей его речи — всюду оказывается

воплощенным это «непритворное чувство любви или ненависти к тому, что изображает художник»,— творческий принцип, которому Толстой неизменно оставался верен. «Ежели не жалеть своих самых ничтожных лиц,— пишет он в 1860 году Фету,— надо их уж ругать так, чтобы небу жарко было, или смеяться над ними так, чтобы животики подвело» (299, т. 60, стр. 325).

Живя жизнью «своих лиц», он отнюдь не перестает оставаться собой в оценке характеров своих героев. Этот невидимый «посох» авторской мысли не дает читателю блуждать вкривь и вкось. Он идет по пути, который проложен для него художником, не теряя при этом права на самостоятельные раздумья.

Эту диалектику творческого процесса познания художественного произведения, диалектику «свободы и зависимости» читательского сознания четко сумел передать Бальзак. «Литературное правдоподобие,— пишет он,— состоит в выборе фактов и характеров и в таком их изображении, чтобы каждый признал их правдивыми, ибо у каждого свое мерило правдивости и каждый должен распознать оттенок своего в общем колорите типа, выведенного романистом» (15, т. 15, стр. 283).

Но Толстой — писатель, одним из излюбленных приемов которого является именно прием авторского комментария. Нет ли здесь противоречия тому, о чем нам до сих пор приходилось говорить, имея в виду примеры правки текста «Тысяча восемьсот пятого года»? «Я рад, что мог сделать вам приятное, любезная моя Анна Михайловна,— сказал князь Василий, оправляя жабо и *в жесте и голосе проявляя здесь, в Москве, перед покровительствуемою Анною Михайловной еще гораздо большую важность, чем в Петербурге, на вечере у Annette Шерер*». «Жду приказа, ваше сиятельство, чтоб отправиться по новому назначению,— отвечал Борис, *не выказывая ни досады на резкий тон князя, ни желания вступить в разговор, но так спокойно и почтительно, что князь пристально поглядел на него*». «Mais trés brave homme, mon prince,— заметила Анна Михайловна, трогательно улыбаясь, *как будто и она знала, что граф Ростов заслуживал такого мнения, но просила пожалеть бедного старика*». «А мне так хотелось еще раз поблагодарить *дядю* за все его благодеяния мне и Боре. C'est son filleul,— прибавила она *таким тоном, как будто это известие должно было крайне обрадовать князя Василия*».

Мы вспомнили здесь примеры, которые привели в недоумение А. Чичерина, сравнивающего их с материалами правки Толстым текста «Тысяча восемьсот пятого года». «Во всех этих случаях,— пишет А. Чичерин,— выделенное курсивом должно было бы быть убранным из текста, если бы автор действительно «исчезал из поля зрения читателя». Но все это вычеркнуто не было» (335, стр. 24).

В самом деле, странно: в одних случаях фрагменты текста бесследно исчезают в момент авторской правки, в других — остаются, хотя и должны были бы, кажется, исчезнуть. «Кажется удивительным,— замечает А. Чичерин,— что как раз вычеркнутые слова и выражения особенно существенны для стиля «Войны и мира», тогда как остальные части текста имеют вид более общий (?), могли бы встретиться и у другого романиста». «Само это построение фразы,— продолжает автор статьи,—не столько для того... сколько для того...» крайне характерно для постоянного сопоставления, противопоставления, упорного искания верных оттенков мысли (335, стр. 23).

Но в том-то и дело, что синтаксические конструкции бессильны здесь что бы то ни было нам объяснить, точно так же, как и «слова и выражения», существенные, по мысли автора статьи, для стиля «Войны и мира». Единственное, что эти доказательства способны доказать, так это лишь то, что у Толстого действительно встречаются однородные построения в законченном тексте и в черновых вариантах. И не больше, потому что явление, становящееся предметом исследования, лежит в иной плоскости, чем та, в которой развертываются лингвистические изыскания [1].

Видимо, призывы к науке о литературе быть наукой точной достигнут своей цели в том случае, если она будет стремиться более четко определять для себя принципы самой методологии исследования. Подобного рода

---

[1] А. Чичерин перемещает суть вопроса в другую плоскость: разумеется (и мы это подчеркиваем) авторская позиция Толстого выражена с достаточной определенностью. Речь идет о другом, о соотнесении его работы над текстом с читательским восприятием, стимуляцией читательского «сотворчества». А. Чичерин утверждает, что Толстой «сказывается во всем» — от синтаксических форм до развития действия: иначе говоря, автор «Войны и мира» именно Толстой,— но кто с этим спорит!..

анализы неизбежно оказываются выдержанными в импровизационном и крайне субъективном тоне, потому что они не учитывают реальных связей, лежащих в основе исследуемого явления, ставя на их место мнимые причинные зависимости. Говорить о том, «исчезает» или «не исчезает» автор (имеется в виду авторская оценка изображаемого) из текста, благодаря этим поправкам, или рассуждать о «браздах правления», которые оказываются в руках «одного несменяемого» автора, по меньшей мере бесполезно: это уже область скорее искусства красноречия, нежели аргументов. Вопрос в такой форме вообще не может быть поставлен (разумеется, автор «не самоустраняется», разумеется, «один несменяемый»),— речь может идти о действительных чертах творческого процесса Толстого и результатах этого труда, о том, как, каким образом, сохраняя эту четко сложившуюся и ясно выраженную авторскую оценку (она, как мы имели возможность сказать, дает себя знать не только в прямых авторских комментариях), Толстой оставляет простор для самостоятельной работы читательского воображения. Нетрудно заметить, что и здесь эти авторские «объяснения» приобретают специфический характер. Толстой лишь намекает на то, что хотел сказать герой своим видом, своей репликой, а право выбора, право по-своему истолковать истинную подоплеку этих слов и поступков остается по-прежнему за читателем. Он вспоминает, что отложилось в его памяти, связанное с характером героя,— и лицемерие, и фальшь, и ложь того, что выдается за чистую монету искренности, правды и простоты, «разоблачается» им самим. Не случайно Толстой в этих авторских комментариях и объяснениях старательно избегает категорического тона, оставляя «последнее слово» за читателем. Причем это делается им порой с такой добросовестной последовательностью, что нередко возникают «стилистические небрежности», которые, с точки зрения пуристов, превыше всего ставящих красоты «слога», могут показаться нарушением элементарнейших норм художественного вкуса: «Виконт был миловидный, с мягкими чертами и приемами, молодой человек, *очевидно*, считавший себя знаменитостью, но, по благовоспитанности, скромно предоставлявший пользоваться собой тому обществу, в котором он находился. Анна Павловна, *очевидно* (курсив мой.— *Н. Ф.*) угощала им своих гостей».

Приемы сатирического в «Войне и мире» с неповторимой «толстовской» манерой повествования, где под спудом спокойных, даже бесстрастных фраз оказывается скрыта жесточайшая насмешка и «уничтожающие удары», служат подтверждению наших выводов, ибо сатира Толстого отвечает самой природе комического как определенной эстетической категории, где мы постоянно имеем дело с контрастом кажущегося и действительного, того, чем хочет быть или казаться то или иное явление, тот или иной человек (персонаж), и тем, что они есть на самом деле. Ленин в своих «Философских тетрадях» выделяет характерную фразу Фейербаха, сопроводив ее своим выразительным — «метко!»: «Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо».

Тон снисходительной авторской опеки, в какой бы форме она ни проявлялась, не может не быть замечен читателем. Он видит усилия автора, чувствует его попытки растолковать ему то, о чем он и сам мог догадаться, и результат получается обратный тому, на что рассчитывал художник: читатель отказывается верить образам, он лишен возможности увидеть в «общем колорите типа» тот самый «оттенок своего», который необходим ему для полного ощущения правдоподобия.

Эта закономерность творческого процесса и вытекающая из нее необходимость уловить грань, за которую не может переступить автор, не рискуя потерять расположение своих читателей, давно уже была ясна мастерам реалистического искусства. Сравнивая Байрона с Пушкиным, Проспер Мериме решительно отдавал предпочтение русскому поэту. «Лорд Байрон,— замечает он,— рожденный в стране, привычной к ораторству, где с речами выступают по всякому поводу и где часто пишут так же, как говорят, никогда не затруднял себя выбором мыслей, теснившихся в его воображении... Слишком мало доверяя уму и воображению читателя, он хочет ему все объяснить; он комментирует самого себя и — в лучшем случае — делает нас, так сказать, свидетелями процесса своего творчества, вместо того чтобы представить уже готовый его результат» (214, стр. 35).

Особенности рассматриваемой нами правки текста «Тысяча восемьсот пятого года» представляют собой значительный интерес, приоткрывая один из пока что еще мало исследованных уголков «творческой лаборатории» художника. Эти приемы авторской правки — отнюдь не исключительное достояние работы Толстого. Чрезвычайно интересный в этом отношении материал содержит сборник статей «Мастерство русских классиков» (202). Анализируя рукописи и авторскую правку рассказа Горького «Тюрьма», А. Тарасова делится с читателем наблюдениями, которые невольно заставляют вспомнить особенности работы Толстого. «В рукописях и ранних печатных текстах,— пишет А. Тарасова,— *показ,* как правило, сопровождался *рассказом...* Подобное прямое авторское вмешательство в художественную ткань, которое чаще всего встречалось в раннем творчестве писателя, он теперь, как правило, устраняет» (287, стр. 295). Рассматривая своеобразие мастерства А. Толстого в романе «Петр I», С. Падве не раз подчеркивает одну из характернейших особенностей работы выдающегося художника. Толстой, утверждает она, предпочитает изображать людей, «не рассказывая о них, а показывая» (287, стр. 447). И, наконец, Л. Якименко, обращаясь в статье «Писатель и стиль» к журнальному тексту «Тихого Дона» и сопоставляя его с переработанным автором отдельным изданием романа, находит, что М. Шолохов решительно вычеркивает все, что может вызвать впечатление «публицистической описательности», подменяющей изображение (287, стр. 463).

Наблюдения исследователей делают нас свидетелями любопытнейшего явления: творческие приемы писателей, которых мы называем неповторимыми, стягиваются в тугой узел общей закономерности. Под спудом разных форм и стилей дают себя знать суровые законы искусства (и специфики читательского восприятия), диктующие художнику свою волю. «Не описывать красоту должен поэт,— говорил в свое время Добролюбов, рецензируя русский перевод «Лаокоона» Лессинга,— а передать нам то впечатление, какое она производит: тогда мы сами уже в состоянии будем представить себе и образ, произведший это впечатление» (104, т. 2, стр. 546). Толстой ясно отдавал себе отчет в этой закономерности восприятия литературного произведения. «Нехорошо в беллетристике,— говорит он,— описание от лица автора.

Нужно описывать, как отражается то или другое на действующих лицах» (188, стр. 533).

Пусть само действие, показывая, объяснит читателю то, что будет выглядеть уныло и вяло в авторских описаниях,— вот принцип, которым руководствуется Толстой. Он оставляет за читателем право «дополнить» автора собственными представлениями, вызываемыми в нем восприятием художественного произведения. Именно потому, что читатель дорисовывает в своем сознании художественный образ, руководствуясь своей мерой правдивого, и появляется у него это ощущение жизненной достоверности изображаемого, когда хочется, как говорит Горький, рукой «потрогать» то, что вам показывает художник. Толстой, учитывая особенности художественного восприятия, дает возможность своему читателю перевести авторские описания на язык собственных представлений. Он теперь уже не просто следит за ходом мысли автора, но сам мыслит, обращаясь к своему опыту, к пережитому и испытанному им самим, к ассоциациям и представлениям, услужливо подсказываемым его памятью; и вместе с тем он идет за художником в этом поиске, и логика его раздумий предопределена раздумьями автора, хотя в нем и живет впечатление, что то, что он воспринимает,— это его чувство, его ощущение этой жизни. По-видимому, впечатление поразительной достоверности изображаемого, свойственное произведениям Толстого, возникает именно в такие моменты, когда «воспринимающий,— по словам самого Толстого,— до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим и что все то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить» (295, т. 30, стр. 149).

* * *

Рассуждения о том, что наше восприятие явлений окружающей действительности представляет собой сложный процесс осмысливания и истолкования увиденного (мы часто встречаемся с такими суждениями в сфере проблем общей психологии), имеют определенное отношение к психологии творчества писателя, равно как и к изучению психологии художественного восприятия. Однако не следует забывать, что такого рода аналогии имеют в виду лишь мыслительный акт. Сфера же искусства есть

прежде всего сфера передачи чувства. Поэтому информация, содержащаяся в художественной структуре произведения, несравненно более содержательна: она несет в себе не только авторскую мысль, не только картинность «объективного» изображения, но еще и сообщение определенного авторского переживания. Задумываясь над тем, как передать выстраданное автором чувство читателю, Толстой высказывает глубокую истину в одной из своих статей о Яснополянской школе. Он наблюдает работу двух крестьянских мальчиков, сочиняющих повесть по заданной пословице: Семку, выделявшегося «резкой художественностью описаний», и в особенности Федьку с пылкостью и поспешностью его воображения и «верностью поэтических представлений». «Семке нужны были,— замечает Толстой,— преимущественно объективные образы: лапти, шинелишка, старик, баба, почти без связи между собой; Федьке нужно было вызвать чувство жалости, которым он сам был проникнут... Он деспотически-сердито обращался со всеми другими, ему хотелось говорить только одному,— и не говорить, как рассказывают, а говорить, как пишут, то есть художественно запечатлевать словом образы чувства» (294, стр. 318—319).

Искусство «запечатлевать словом образы чувства» — в этом видит Толстой проявление подлинно художественного дара. И он был глубоко прав по-своему со своим парадоксальным, может показаться, суждением о «бессмыслице отыскивания мыслей в художественном произведении» (его письмо Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 года). «Каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл,— пишет он здесь же,— страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (293, стр. 155). То есть те самые, добавим мы, по терминологии Толстого, художественно запечатленные «образы чувства», которые не переводимы на язык логических умозаключений [1].

[1] Следует заметить, что понятие «художественный образ» чаще всего трактуется именно в пределах предметно-смыслового, логического содержания. Проблема выразительных, экспрессивных средств воплощения поэтической мысли все еще «стучится в дверь» современного литературоведения; в теории поэтической речи ей более повезло: она хотя бы уже поставлена здесь.

Присмотримся к эпизоду одного из черновых набросков сцены атаки под Аустерлицем, когда князь Андрей со знаменем в руках увлекает за собой отступающих в беспорядке солдат. В первый момент этот эпизод уложился в пределах краткой фразы: «Он видел, как Волхонской исчез на лошади и упал со знаменем. Он взглянул на Толстого. Этот взгляд был и мир, и любовь, и значение. Солдаты побежали назад...» (295, т. 13, стр. 148). Это скорее конспект, нежели картина, скорее набросок плана будущего текста, чем сам законченный художественный текст. Здесь нет и доли той силы эмоционального воздействия, которая оказывается заключена в том же эпизоде текста романа («Война и мир», т. 1, ч. 3, гл. XVI). Перед нами теперь уже развертывается сцена с четко выдержанной линией нарастающего драматизма. Это мир красок, звуков, их движения, контрастного сопоставления, развития. Причем элементы, из которых строится эта художественная структура, не просто описания жестов, положений, отдельных моментов динамической картины действия; каждый из них — своего рода конденсатор авторского чувства, которое художник стремится в зримых, видимых чертах самой жизни передать читателю, заражая его пережитым некогда в процессе работы настроением. Любопытна в этом отношении авторская правка заключительной фразы выделенного нами эпизода романа.

Рукопись	Текст «Войны и мира»
Унтер-офицер баталиона, подбежав, взял колебавшееся в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, положив его через плечо, бежал вперед, не давая перегонять себя солдатам.	Унтер-офицер батальона, подбежав, взял колебавшееся *от тяжести* в руках князя Андрея знамя, но тотчас же был убит. Князь Андрей опять схватил знамя и, *волоча его за древко*, бежал с батальоном.

Здесь все психологически безупречно мотивировано, и связь этих деталей, появляющихся в тексте в момент авторской правки («колеблющееся *от тяжести*» в руках князя Андрея знамя, и затем он сам, после гибели унтер-офицера, бегущий с батальоном вперед, «*волоча его* [знамя] *за древко*»), легко ощутимы. Но вместе с тем благодаря этим поправкам в текст вклинивается черта подлинного драматизма: высший порыв духовного напряжения увиден «в крови, в страдании, в смерти». Попро-

буйте сгруппировать около этой фигуры кучку солдат и заставить князя Андрея с высоко поднятым знаменем двинуться вперед — драматизм сцены мгновенно исчезнет: она может выглядеть именно так, а не иначе, в противном случае вместо князя Андрея может оказаться кто угодно, только не этот толстовский герой, дорого заплативший за свое прозрение на поле Аустерлица. А между тем все это появляется перед нами в конкретной динамической картине действия. Князь Андрей, подхваченный злобой, ощущением бессилия и стыда, срывается с седла и бросается к знамени; и только знакомая мысль, преследующая его со времен Шенграбенского сражения («Вот оно!»), мысль о своем «Тулоне», мелькает в сознании, чтобы тотчас же исчезнуть. Все остальное происходит совсем не так, как рисовалось ему в мечтах гордое соперничество с Наполеоном: князь Андрей бежит вместе со всеми в толпе, волоча за собой знамя и стараясь только не отставать от перегоняющих его солдат. Сцена, развертывающаяся перед нами в этих взаимосвязанных ее эпизодах, насыщенная драматизмом, включается теперь уже в движение идей всего произведения как один из важнейших элементов этого структурного плана.

Таким образом, можно сделать еще один вывод относительно организации эмоционально-образной структуры романа Толстого: любой элемент этой целостной, сложно организованной художественной системы находится в определенных функциональных связях с предшествующими и последующими элементами, и именно в этих связях и осмысливается сознанием читателя. Толстой так строит свой «лабиринт сцеплений» (во всех его структурных планах), что, получив импульс в какой-нибудь конкретной детали, выделенной автором и поставленной им в связь с другими элементами этой структуры, мы находим определенные соотнесения и связи происходящего сейчас у нас на глазах с прежде пережитым нами в процессе чтения, и в этом «сцеплении» улавливаем внутреннюю логику развития авторского чувства и мысли.

Эта особенность художественной структуры способна пролить дополнительный свет на причины огромной силы эмоционального воздействия, скрытой в романах Толстого, и в то же время объяснить приблизительность, неточность истолкования отдельных фрагментов, произвольно выхваченных из текста, из этих сцеплений и соотнесений, в которых они только и получают свой смысл. Образ-

ное выражение мысли, чувства у Толстого имеет бесконечное множество оттенков, потому что каждый по-своему воссоздает эти детали в своем воображении, наполняя их чувством, пережитым им самим, и смыслом, по-своему осознанным в каждом конкретном случае. Поэтому опека категорической мысли, вбивающей это *мое* (у каждого читателя) представление в колодки какой-то иной, часто прямолинейной реакции на образ, вызывает естественное противодействие читателя [1]. Кроме того, в момент восприятия определенного фрагмента текста читатель воспринимает, как мы могли убедиться, не *эту* деталь и не *эту* подробность, которая видится критику: у него устанавливаются в момент восприятия благодаря специфике художественной структуры отношения этого фрагмента текста с воспринятым и осмысленным прежде. На него воздействует вместе с этой деталью целый мир других «составляющих» образ, находящихся в сложных функциональных отношениях друг с другом и с этим отрывком текста и потому несущих в себе множество разнообразнейших оттенков мысли и чувства, которые становятся реальностью в процессе восприятия читателем художественного произведения.

* * *

Исследование творческого процесса в соотнесении особенностей его с особенностями читательского восприятия дает возможность наметить некоторые положения, способные в какой-то мере объяснить возникновение ощущения реальности, «чувственной осязаемости», по словам Фадеева (311, стр. 156), изображаемого Толстым, как, впрочем, объяснить и саму природу этого хитроумного психологического «трюка», который проделывают со своими читателями высокие образцы реалистического искусства.

Известно, что характерной чертой работы крупнейших мастеров является ощущение автором «живой жизни» образов, рисуемых его воображением. Однако эта объективность причинных связей в событиях «вымышленной реальности», остро чувствуемая художником в процессе ра-

---

[1] «В минуты, когда он (старый князь Болконский. — *Н. Ф.*) жестоко издевается (?) над дочерью, не скрывает своего пренебрежения к маленькой княгине, больно обижает Наташу Ростову, его ненавидишь (?); в сцене прощания с Андреем его уважаешь (только ли?), в последних сценах он бесконечно трогателен» (146, стр. 105).

боты, не способна еще объяснить впечатления правдивости и жизненности его образов. В какой мере и в чем художник учитывает специфику мышления читателя, каким законам нашего восприятия отвечает его творческий процесс,— изучение этих вопросов может помочь решению загадки, почему словесное изображение возникает перед нами порой «как сама жизнь», зримо, конкретно, ощутимо. Не потому ли происходит, говоря словами Горького, этот «фокус», что свойства образов, созданных художником, оказываются таковы, что восприятие их читателем идет по тем же или — во всяком случае — очень близким каналам, по каким идет процесс нашего восприятия объективной действительности?

В самом деле, что мы наблюдаем в творческом процессе Толстого в соотнесении этого процесса со спецификой читательского восприятия? Объективные связи, причинность и обусловленность явлений, становящихся предметом изображения художника, не могут не найти соответствующего отклика у читателя. Глубокая психологическая мотивировка поступков, переживаний действующих лиц, где оказывается исключен авторский «произвол» в отношении логики развертывающихся событий, вызывает у читателя это же ощущение объективности связей между явлениями описываемой художником жизни, развивающейся по своим внутренним законам и противоречиям, свойственным ей и не зависимым от «своеволия» авторской мысли, нарушающей обусловленность происходящего у нас на глазах, создающей фальшь, неестественность положений.

Однако в творческом процессе Толстого есть и еще одна черта, отвечающая тому моменту познания явлений жизни, который связан с субъективным характером наших ощущений, нашего восприятия окружающего. Во всех аспектах творческого процесса Толстого, которыми нам пришлось заниматься в настоящей работе, ясно заметна специфическая черта: Толстой оставляет возможность для субъективного преломления, субъективного отражения в сознании читателя того, что показывается ему автором. Он обращается к его творческому воображению, к его опыту, его практике. Конкретно-чувственная, осязаемая, пластически-ощутимая картина возникает перед нами потому, что, вступая в мир его книг, мы повторяем тот круг, который проходим, познавая самую жизнь. Ленин, объясняя «азбучные истины» теории познания, писал: «Ощу-

щение есть результат воздействия объективно, вне нас существующей вещи в себе на наши органы чувств. Ощущение есть субъективный образ объективного мира» (182, т. 18, стр. 120). Иллюзия жизни, почти «физической ощутимости» изображаемого Толстым не может не возникнуть у нас: мы поставлены художником в те же условия, что и в момент восприятия самой реальной действительности. «Объект» для этих ощущений дан читателю в картине жизни конкретных образов в конкретной обстановке (это не мешает и тому и другому быть глубокими типическими обобщениями), но в то же время свойства этой картины, этих образов оказываются таковы, что читатель, как это бывает при встрече с явлениями самой действительности, самостоятельно распутывает клубок противоречий и связей, всякий раз «заново» воссоздает для себя изображаемое художником, как подсказывает ему его воображение, его жизненный опыт.

Эту двойственную природу нашего восприятия жизни (отражение объективного в субъективном образе внешнего мира) сумел ясно схватить Толстой — замечательный диалектик в истолковании закономерностей творческого процесса,— задумываясь над мыслью о том, что для читателя произведение «истинного искусства» должно быть «именно такое, как он его воспринимает».

Творческий процесс восприятия образов, созданных Толстым, оказывается — в силу специфики работы автора «Войны и мира» — своего рода аналогом закономерностей творческого процесса отражения нашим сознанием реальной действительности. Универсальность гениального философского обобщения — ленинская теория отражения — дает нам возможность еще раз глубже взглянуть на Толстого (несколько с иной точки зрения, чем это делаем мы, перечитывая бессмертные ленинские статьи о нем): она дает нам ключ к разгадке великого искусства Толстого быть «безыскусственным» художником, творчество которого, обращенное к мысли и чувству человека, по самой природе своей глубоко демократично.

Но ведь этот «высокий обман», присущий произведениям Толстого, когда забывается порой, что они есть продукт искусственного творчества,— следствие не только свойств нашего восприятия, но прежде всего свойств воспринимаемой нами художественной структуры. Для того чтобы быть «отличным читателем», нужно иметь перед собой «отличную книгу» — эта истина нередко забывается

психологами, склонными преувеличивать значение читательской «установки воссоздать, представить себе героев во плоти и крови» (152, стр. 124). Какова бы, однако, ни была эта наша «установка» и добрые наши порывы серьезной любознательности, мы не в состоянии все-таки сделать этого, если сами образы не содержат в себе необходимых качеств и свойств, способных разбудить наше воображение и наши чувства.

Поэтому один из существенных методологических принципов в исследовании сложнейших явлений творческого процесса и художественного восприятия будет заключаться, как нам представляется, в необходимости анализа этих явлений в их взаимообусловленном тесном единстве. Нельзя не согласиться с О. И. Никифоровой, когда она говорит: «В художественном произведении использование слова должно опираться на выяснение условий его эстетического эмоционально-образного воздействия на читателей» (224, стр. 7). Отсюда следуют по крайней мере три более частных положения, связанных уже с вопросами конкретной разработки методики анализа.

1. Без учета художественного восприятия изучение творческого процесса, а следовательно, изучение и закономерностей организации художественной структуры будет лишено достаточно прочной опоры. Разумеется, не все авторы с такой настойчивостью бились над проблемой читательского восприятия, как это делали, скажем, Гёте или Толстой. Есть мастера, которые не оставили своих суждений на этот счет, и это не мешает им жить не старея. Подобного рода соображения, однако, не меняют дела. Насколько художественное произведение в своей внутренней структуре отвечает особенностям художественного восприятия, в какой мере удалось художнику в самом творческом процессе своем схватить закономерности этого восприятия (сознательно или бессознательно это сделано — это уже другой вопрос), — в конечном итоге от этого зависит судьба произведений искусства: одни переживают века, другие еще при жизни своих творцов оказываются продуктом того ремесла, об одном из носителей которого остроумно сказал в свое время Жюль Ренар: «Известный в прошлом году писатель». Поэтому при изучении специфики творческого процесса следует иметь в виду своеобразие художественного восприятия, причем не только «вкуса», не только «мнения» читательского, подвластных моде, а именно общих эстетических законов вос-

приятия, диктующих воспринимающему произведение искусства и автору свою волю. Естественно, что в этом случае исследователи творческого процесса должны заняться проблемами эстетики, философии, не говоря уже об использовании наблюдений, которые ведутся в сфере психологии.

2. Изучение самого художественного восприятия — одна из сложнейших проблем, требующая поисков таких методов и таких приемов анализа, которые учитывали бы логику закономерных связей, лежащих в основе процессов художественного мышления автора и воспринимающего произведение искусства. Обращаясь к результатам психологических исследований, мы неожиданно приходим к парадоксальному выводу: в тот момент, когда начинает анализироваться не восприятие вообще, а восприятие именно художественное, в психологе временами бесследно исчезает психолог и он занимается «искусствоведческим» анализом своего предмета, причем не в лучших, лирически-описательных, субъективных проявлениях этого метода. Уходит куда-то в сторону исследование процессов восприятия (основной принцип психологического анализа), потому что нет одновременного исследования специфики воспринимаемого объекта — художественной структуры, в каждом конкретном случае по-своему организованной и по-своему определяющей течение процесса нашего восприятия. В этом отношении характерна недавно изданная книга П. М. Якобсона «Психология художественного восприятия» (см. 350). И здесь характер воспринимаемого (художественное произведение) вырисовывается перед глазами исследователя как некая абстракция, в самых общих чертах; и здесь воспринимающий произведение искусства оказывается изолированным от самого предмета своего восприятия. Естественно, что и вопрос «одного химика» [1], вопрос, поставленный достаточно четко и ясно: «Когда я читаю Шекспира, Достоевского, Льва Толстого, я бываю потрясен до слез, чего не происходит со мной в жизни, когда я вижу такого же рода происшествия или события. Скажите, как это объяснить?» — вопрос этот — а им открывается в книге заманчивая даль проблемы, ждущей своего решения, — так и

---

[1] Автором книги имеется здесь в виду письмо читателя, цитированное в статье Б. Мейлаха «Содружество наук и тайны творчества» (см. 209).

остается без ответа. Литературное произведение, мир «вымышленных реальностей», не просто механическое воспроизведение «объективной действительности», но сложнейшая, специфически организованная художественная структура, несущая в себе определенные импульсы, вызывающие соответствующую реакцию сознания читателя, и без анализа этой структуры, законов ее организации и законов ее развития невозможен разговор и о самом художественном восприятии. Точно так же, как науке о литературе не мешает присмотреться к исследованиям, ведущимся в области теоретической и экспериментальной психологии, в той же мере и психологам следует более глубоко войти в логику понятий и научных приемов, свойственных поэтике и теории литературы, чтобы иметь возможность установить конкретную связь между организацией эмоционально-образной системы, становящейся предметом восприятия, и течением и характером этого процесса восприятия.

3. Поиски приемов систематизации и обработки материалов, связанных с изучением художественного мышления писателя, предполагают прежде всего выбор самих этих материалов, необходимых для исследования сложнейшей научной проблемы. Одним из важнейших источников, значение которого трудно переоценить для подобного рода исследований (и который, однако, не вполне еще оценен в работах по психологии литературного творчества), становятся рукописи художника, черновые наброски и варианты будущих его произведений, с трудом и исканиями вырастающих в сознании автора. Как бы энергично ни провозглашали исследователи свою волю изгнать «спекулятивные построения» из области изучения специфики работы художника, им чаще всего не удастся отделаться от них, если не принимаются в расчет подобного рода материалы, ибо к творческому процессу подходят в таких случаях с меркой заранее усвоенных предубеждений [1]. Рукописи художника, раскрывающие работу писателя как творческий процесс в его динамике, развитии (см. 211), дают возможность уловить закономерности процесса работы автора гораздо более точно, чем это можно сделать,

---

[1] В свое время весьма категоричен в этом вопросе был С. О. Грузенберг; результаты же исследований не оправдали претензий автора (см. 92, 93).

анализируя, скажем, его же собственные признания[1]. Творцы произведений искусства охотнее описывают свою «творческую лабораторию», нежели показывают ее. Дополнить авторские свидетельства (которые часто грешат «неточностью» показаний) непосредственными наблюдениями над самими рукописями представляется полезным и даже необходимым, и было бы по меньшей мере нелогично отказываться от такой возможности. Мало того, наблюдения над рукописями, при условии достаточно четкой их систематизации и полноты отражения творческого процесса, приближаются по своему значению к роли одного из эффективнейших методов исследования — эксперименту (кстати сказать, крайне неразработанному в сфере исследования психологии творчества). Нам представляется, что прав Б. Мейлах, выдвигая иную — по сравнению с исследователями, отрицающими, на основе буквального толкования понятия эксперимента, возможность использования его в изучении творческого процесса,— точку зрения. «Для исследователя психологии творчества, — пишет он, — рукописи тождественны по своему значению самому ценному экспериментальному материалу, полученному в результате наиболее тщательно поставленных опытов, то есть эквивалентны картине эксперимента» (207, стр. 71). Текстология, попадая в круг этих проблем изучения художественного мышления писателя, переживает еще одно неожиданное превращение, вырываясь за пределы «вспомогательной» дисциплины, как ее порой все еще продолжают величать, и становясь, в отличие от «науки об истории текста», необходимым и существеннейшим элементом в исследовании того, что когда-то называли «творящей природой» художника.

Наши представления о законах искусства все еще остаются далеко не полными. Можно предположить, что в недалеком будущем нам предстоит стать свидетелями увлекательнейшего спора научной мысли с изменчивой и капризной природой художественного творчества, тайны которого шаг за шагом отвоевываются объединенными усилиями представителей различных научных дисциплин.

---

[1] Это не значит, разумеется, что мы подвергаем сомнению необходимость использования в изучении творческого процесса различного рода материалов самонаблюдений художника, метода беседы, анкетного метода, эксперимента и т. д.

В. Гусев

ПСИХОЛОГИЯ КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА

Более полувека назад была высказана мысль, поразившая многих своей парадоксальностью: «Искусство во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив» (87, т. 24, стр. 34). Вряд ли этот афоризм Максима Горького может быть правильно понят, если не учесть его полемическую направленность против буржуазных индивидуалистических концепций художественного творчества.

В самом деле, в конце XIX — начале XX столетия на смену былым романтическим увлечениям «безличным» творчеством «народной души» пришло отрицание творческих способностей народа. Швейцарский фольклорист Э. Гофман-Крайер выдвинул тезис, подхваченный затем другими и легший в основу теории «аристократического» происхождения культуры: «Народная душа не производит, она лишь воспроизводит» (385, стр. 60).

Но, восстав против тех, кто пытался поставить под сомнение творческий гений трудящихся масс, сам М. Горький в то время резко противопоставил коллективное и индивидуальное творчество, явно умалив последнее. Он не смог дать материалистического объяснения сущности коллективного творчества, возродив романтическую формулу «сплошного мышления всего народа».

Роль одаренной личности в истории культуры огромна. Многие произведения искусства мы справедливо оцениваем мерой индивидуальной творческой оригинальности. Безличное и посредственное — синонимы в словаре художественной критики. Но всякое ли подлинное творчество — всегда и непременно индивидуально?

Ограничив изучение творчества исследованием психических процессов, протекающих в сознании индивидуума, мы вряд ли познаем законы языкотворчества, вряд ли разгадаем загадки мифологии и сказочного творчества, вряд ли постигнем тайну возникновения произведений народного героического эпоса, вряд ли поймем, как создаются бесчисленные народные песни. Одной психологией индивидуума вряд ли можно полностью объяснить творческий процесс в театре или кино... Все это — разные типы творчества, в каждом из названных видов искусства по-разному сочетаются индивидуальное и коллективное начала, но всех их роднит одна особенность — они создаются и развиваются по законам коллективного творчества.

Однако известны ли нам эти законы? Владеем ли мы методикой их исследования?

Психологическая наука до сих пор имела дело преимущественно с индивидуальным творчеством. Правда, в прошлом были попытки создать так называемую «психологию народов», и в ряду ее задач уже вставала проблема коллективного творчества в области языка, религии, мифологии, искусства. Но все эти попытки не привели к удовлетворительным результатам (см. 96).

Характерно, что буржуазная психология разработала разнообразные анкеты и тесты для изучения индивидуального художественного творчества, но методика изучения психологии коллективного творчества, в сущности, отсутствует вовсе. Показательна в этом отношении, например, специальная монография немецкого психолога Пауля Плаута «Принципы и методы психологии искусства», написанная в 20-х годах. В ней из двухсот страниц лишь около десяти отведено этнопсихологии, и они, в отличие от других разделов книги, содержат только самые общие рекомендации и рассуждения о методике изучения психологии коллективного творчества в области искусства (407, стр. 957—966). Вероятно, это вызвано состоянием самого искусства в капиталистическом обществе. Не случайно французский психолог Поль Кассу писал об утрате

многими современными художниками буржуазного мира потребностей и способностей создать коллективное искусство (368, стр. 185). Известно также, насколько неблагоприятны условия капиталистической цивилизации для нормального развития народного искусства. Однако в последнее время для буржуазной идеологии характерна своеобразная тоска по утраченной «социальности», отчаянные поиски «новой мифологии», которая возвратила бы людям «чувство совместности», внесла бы в их сознание некие коллективные идеи. Характерна в этом отношении, например, книга Филиппа Уилрайта «Поэзия, миф и реальность», в которой автор доказывает, что утрата мифологического сознания — наиболее опустошительная утрата, которую претерпело человечество (см. 424).

Поэтому в современном капиталистическом обществе необыкновенно возрос интерес к мифологии и мифотворчеству, и целое направление в современном искусстве составляет так называемый «мифологический реализм». В связи с этим снова модными становятся проблемы психологии коллективного творчества, трактуемые идеалистически. Этим объясняется необыкновенный успех трудов Фрейда, Юнга и их последователей. Причем если еще недавно универсальным ключом для объяснения психологии коллективного творчества был фрейдизм, то теперь предпочтение отдается более иррациональному юнгианству. Впрочем, не следует преувеличивать различия между тем и другим, как это подчас делается критиками буржуазной психологии. Принципиально общим для Фрейда и Юнга является стремление объяснить процесс творчества подсознательными, инстинктивными стимулами.

Не следует думать, что Фрейд признавал лишь индивидуальную психологию. Австрийский психолог различал две фазы в духовном развитии человечества — период «массовой психологии», которой обладала «первобытная орда» с характерными для нее «коллективными импульсами», и период «индивидуальной психологии». И хотя Фрейда интересовала главным образом психология личности, он допускал и возможность коллективного творчества и даже писал о способности «массовой души» на «гениальное духовное творчество» (в частности, в фольклоре) (см. 320). Однако Фрейд и особенно его последователи сводили психологию коллективного народного творчества к процессу реализации инстинктивных, чаще всего сексуальных, подавленных желаний. Связывая художественное

творчество со сном, Фрейд утверждал, что содержание снов коренится в «предыстории» личности, в массовой психологии. Фрейдисты, развивая эту идею, особый интерес проявили к мифам и сказкам. К. Абрахам вслед за Фрейдом писал, что миф — наиболее характерное выражение «общих снов», в них содержится «проекция примитивных эротических комплексов» (см. 357). Ш. Бодуэн ставил в один ряд мифологические образы и «примитивные» сексуальные комплексы. О. Ранк рассматривал влияние мифологии на последующее искусство в свете психоанализа, а распространенный в фольклоре мотив инцеста объяснял не реальной историей общества и семьи, а как проекцию соответствующего психологического комплекса (см. 411). Х. Зилберер, анализируя фольклорную символику, связывал ее с мотивом кастрации и даже миф о Прометее объяснял Эдиповым комплексом и страхом кастрации или наказания за онанизм (см. 417, стр. 413). Еще в недавнее время в американской фольклористике делались попытки свести к Эдипову комплексу народную обрядовую поэзию (см. 238).

К. Юнг и его современные последователи развивают идею «бессознательного» и дают лишь иное, еще более мистифицированное объяснение психологии коллективного творчества. В этом отношении Юнг следует больше за Леви-Брюлем, у которого он заимствовал понятие «мистического коллективного представления» (см. 388, стр. 603—604). Последнее якобы и лежит в основе так называемого «архетипа», то есть «первоначального образа», или «символической формулы», порожденной «коллективным подсознанием» первобытного человечества (см. 388, стр. 687—691). Юнг неоднократно подчеркивает, что суть коллективного «первоначального образа» не интеллектуальное, не рациональное, а лишь эмоциональное, иррациональное представление, что «архетип» — не понятие и не воззрение, а лишь коллективная эмоция, «коллективное бессознательное» (см. 388, стр. 690). В другом месте Юнг возводит «архетип» к платоновскому «εἶδος» и пишет, что «хорошо известное выражение архетипа — есть миф и сказка; здесь он (архетип.— *В. Г.)* выступает в специфически отчеканенной форме» (392, стр. 5—6). Таким образом, в фольклоре «архетипы» представлены в «чистом» виде, они есть плод «безличного коллективного бессознательного» творчества (392, стр. 563). В своей совокупности «архетипы» выражают определенное воззре-

ние, а именно религиозное воззрение, поскольку, по Юнгу, коллективные идеи имеют всегда религиозный характер, они обладают «демонической» или магической природой (391, стр. 108—109). Хотя образование всех основных «архетипов» Юнг относит к древнейшей эпохе в истории человечества, но он не ограничивает хронологически процесс коллективного бессознательного творчества. «Архетип есть... динамический образ», — пишет Юнг, — и развивается как «часть объективной души» (или «коллективной души») (391, стр. 123). В этом смысле «мифологическое, коллективно-психологическое содержание объекта сознания» не исчезает, но переходит в «личный образ», то есть бессознательное творчество личности, которая, по Юнгу, есть «коллективный феномен». Вот почему многочисленные последователи Юнга не ограничиваются изучением «архетипов» в мифологии, сказках, эпосе (см. 367), но и заняты их поисками в произведениях современных художников, а весь творческий процесс сводят, по существу, к проецированию действительности на мифологический фон.

Таким образом, если одно время буржуазная психология отождествляла коллективное творчество с индивидуальным (В. Вундт, О. Беккель, А. Копельман, а также Т. Райнов, А. Харциев и другие авторы статей в серии «Вопросы теории и психологии творчества»), то современная реакционная психология абсолютизирует коллективное творчество, придавая ему религиозно-мистический смысл и извращая сущность мифологии и фольклора.

Это обстоятельство выдвигает на первый план задачу материалистического объяснения психологии коллективного творчества. Приходится только удивляться, что до сих пор мы не располагаем соответствующими специальными трудами. Это тем более странно, что у истоков советской психологии мы находим оригинальные исследования В. М. Бехтерева, в частности его книгу «Коллективная рефлексология». Пусть теория Бехтерева неприемлема как механистическая, поскольку она сводила психологию коллективного творчества к совокупности индивидуальных врожденных или усвоенных рефлексов, но в его работах есть одна принципиальная идея, которая не потеряла своего значения до сих пор, — это мысль о качественных отличиях психологических законов коллективного художественного творчества от законов индивидуального творчества (см. 22, стр. 27—28, 207—208 и др.). Неудача же

Бехтерева отнюдь не должна смущать современных ученых, вооруженных марксистской методологией и достижениями современных естественных наук.

Не претендуя на полное решение задачи, поставлю некоторые вопросы на материале, особенно близком мне как специалисту.

Прежде всего — что такое психология коллективного творчества? Как уже заметил читатель, Юнг и его школа употребляют понятие «коллективное» в значении «безличного», противопоставляя его «личному». Правда, здесь Юнг не оригинален, поскольку такое же понимание коллективности было характерно и для многих романтиков начала XIX века. Между тем с точки зрения материалистической психологии бессмысленно говорить о «безличном» творчестве, поскольку никакая творческая деятельность невозможна без участия человеческой личности. Коллективное духовное творчество также осуществляется определенными личностями, поскольку, как еще заметил Ф. Энгельс, человеческое мышление существует как мышление многих отдельных людей, а не как некое внеличное или сверхличное мышление. Но в отличие от индивидуального творческого акта коллективное творчество — многократный творческий акт, осуществляемый множеством личностей, составляющих коллектив. И все дело, по-видимому, в том, чтобы выяснить стимулы и результаты творческого сотрудничества личностей, те отличия, которые претерпевает при этом их психика сравнительно с тем психологическим состоянием, в каком находятся эти же личности, когда они не участвуют в процессе коллективного творчества, и наоборот — возможен ли тип личности, проявляющей себя активно лишь в процессе коллективного творчества?

Видимо, можно выделить две основные формы коллективного творчества: во-первых, массовое, например, собственно народное творчество (фольклор), когда произведение создается неопределенным («бесконечным») множеством одаренных личностей, разделенных пространством и даже временем (сказка или народная песня беспрерывно создается и воссоздается, переходя от человека к человеку, из одной местности в другую, от поколения к поколению); во-вторых, групповое, или ансамблевое творчество, которое осуществляется ограниченным кругом лиц, чаще всего одновременно или в ограниченные сроки,— оно возможно и в народе, но особенно характерно для некото-

рых видов профессионального искусства (эстрада, театр, кино). Вторая форма, разумеется, может переходить в первую, когда произведение, сложенное в коллективе, затем распространяется и изменяется в массах, а массовое творчество в свою очередь может локализоваться и использоваться в каком-нибудь коллективе, как это часто бывает в современной художественной самодеятельности, когда на клубной сцене инсценируется, например, народный свадебный обряд. При этом, видимо, несколько различны психологические предпосылки и условия коллективного творчества: в массовом народном творчестве преобладают «стихийное» начало, коллективные эмоции, непосредственная потребность массы выразить свое состояние; групповое, ансамблевое творчество более организованно, преднамеренно и основано на сознательном сотрудничестве и подчас взаимном творческом «компромиссе», о чем речь будет впереди.

Вот как, например, описывал Поль Лафарг процесс коллективного творчества: «На похоронах, на свадьбах, на деревенских, цеховых, религиозных празднествах, в долгие зимние вечера, короче, при всяком случае, когда собирается побольше народа, находятся импровизаторы, чтобы воспеть события дня. Каждый складывает свою строфу, а поэтический гений общества — часто нищий, арендатор или мельник — дает при этом указания, помогает, поправляет» (180, стр. 55). Здесь описан совершенно определенный тип коллективного творчества, в котором одновременно участвуют несколько лиц и который подходит под определение группового творчества. Далее Лафарг продолжает: «Если песня удалась, то на следующий день ее повторяет вся деревня, еще через день она начинает странствование по всей стране». Лафарг несколько схематизирует процесс, но суть его передает верно. Он не прослеживает дальнейшую судьбу песни, но мы можем безошибочно представить ее на основании многочисленных наблюдений и записей фольклористов. В процессе своего долгого странствования в народной массе песня обретает новую жизнь — она то укорачивается, то удлиняется, то совершенствуется, то разрушается, возникает бесконечное множество вариантов, более или менее отличных друг от друга. И хотя эти изменения вносятся различными людьми, сознание личного творческого акта, как правило, у них отсутствует, и песня воспринимается всеми поющими ее как общая, как на-

родная. С этим связана такая особенность народной песни, как ее анонимность. Сознание личного «авторского права» в массах отсутствует. Жюльен Тьерсо остроумно отмечал: «Карманьола — одна из тех песен, что приводят в отчаяние людей, желающих непременно знать, кто их сочинил,— как будто народные песни только для того и сочиняются, чтобы это было известно. Вместе с тем она — лучший пример, на какой могут сослаться фольклористы в подтверждение анонимности народного творчества, потому что, хотя происхождение ее ограничено весьма малым промежутком времени и пространства, никто все-таки не мог никогда указать, кто сочинил ее слова и музыку» (305, стр. 102).

Советские фольклористы располагают фактами современного коллективного творчества, когда произведение, возникшее, разумеется, по творческой инициативе одаренной личности, затем отрывается от нее, становится всеобщим достоянием и объектом приложения творческих сил многих личностей. Вот как, например, многотиражная газета строителей Братской ГЭС «Огни Ангары» рассказывала в номере от 30 июля 1959 года об одной из популярных на стройке песен «Падают, падают сосны»: «Где-то в зимовьях седьмого угла (участок строительства.— *В. Г.*) родилась эта бесхитростная песня, которая с поразительной быстротой облетела все палатки, стала известна каждому... Кто ее написал, так и осталось неизвестным. Поющие называют нескольких авторов, а те, в свою очередь, называют других».

Едва ли не самым сложным аспектом изучения психологии коллективного творчества является проблема соотношения в нем сознательного и бессознательного. Как уже было сказано, идеалистическая эстетика трактует интересующий нас процесс лишь как бессознательный. Само по себе понятие «бессознательности» отнюдь не чуждо материалистической науке. Вспомним, что не кто иной, как К. Маркс говорил, например, что мифология есть «природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии» (199, т. 1, стр. 135). Все дело в том, что́ понимать под бессознательным творчеством. Идеалистическая психология трактует его как процесс, протекающий вне сознания человеческой личности, отрывает его от мышления. С точки зрения материалистической психологии бессознательное творчество — лишь особая форма отра-

жения действительности, особая форма человеческого мышления, объяснение которой даст учение И. П. Павлова о двух сигнальных системах и двух типах творческой деятельности. В последние годы появилось несколько специальных работ, объясняющих с этой точки зрения сущность художественного мышления и важную роль в нем фантазии, воображения, интуиции, которые и являются, в сущности, реальным выражением «бессознательного» в художественном творчестве (см. 171). Если идеалистическая эстетика противопоставляет искусство науке, художественную деятельность познанию, то современная материалистическая теория утверждает, что художественное творчество — тоже познание действительности, осуществляемое, однако, не средствами понятийного мышления, а средствами художественно-образного мышления. Современный чехословацкий ученый Томаш Штраус в своем обстоятельном и оригинальном исследовании доказывает, что образное мышление не редуцирует уже познанные наукой закономерности, а является относительно самостоятельным и специфическим способом познания, которому доступно открытие как конкретных явлений, так и общих закономерностей. При этом Штраус высказывает интересные мысли о роли представления в художественном мышлении. Он считает, что само представление неверно рассматривать лишь как низшую форму мышления. В логическом мышлении представление — определенная ступень, предшествующая понятию. Но в процессе художественного мышления представление приобретает новое качество, что придает ему значение, аналогичное понятию в логическом мышлении (см. 420, стр. 55—90, 157—216). Не все в концепции Штрауса бесспорно. В частности, трудно согласиться с ним, когда он коллективное художественное мышление рассматривает как «сверхиндивидуальное» и — в истории искусства — как низшую ступень. С другой стороны, признавая, что современная наука становится «коллективной системой познания», Штраус полагает, что искусство оказывается лишь индивидуальной системой (см. 420, стр. 97—156). Здесь мы снова встречаемся с обычным заблуждением и противопоставлением коллективного творчества личному творчеству. Коллективное художественное мышление — объективный диалектический процесс, интегрирующий художественное мышление множества личностей и протекающий, как правило, как интуитивный процесс.

В массовом коллективном творчестве отсутствует сознательный творческий замысел, план, по которому создается произведение, намерение создать именно художественное произведение, отсутствует, как уже было сказано, субъективное сознание личного творческого акта людьми, принимающими участие в разработке сюжета или образа песни, сказки, былины. И в этом смысле можно и следует говорить о коллективном народном творчестве как о творчестве бессознательном художественном.

Однако бессознательность отнюдь не обязательна для всякого коллективного творчества. Даже в фольклоре, особенно на поздней стадии его развития, рассказывание сказок и пение песен самими сказочниками и певцами сознательно воспринимается как искусство. Среди исполнителей народного эпоса создаются даже своеобразные «школы», знатоки передают ученикам «секреты» сказительного мастерства. Однако, в отличие от профессионального индивидуального творчества, в фольклоре в таком случае имеет место обязательное подчинение личного творческого акта нормам коллективно выработанной, более или менее устойчивой традиции. Психологическая установка здесь совсем иная, нежели в труде современного художника, который, отталкиваясь, разумеется, от какой-либо традиции, сознательно стремится все же выразить прежде всего свою творческую индивидуальность, не повторить своих предшественников. В фольклоре же, напротив, сказочник, сказитель, певец субъективно стремится возможно более точно воспроизвести традиционный сюжет, мотив, образ, пользуется традиционной поэтикой, отстоявшимися формулами, типическими «общими местами», постоянными эпитетами и т. п. Даже в тех случаях, когда в фольклоре выражается личное чувство, оно ищет выражения не в индивидуальной форме, как в лирике современного поэта, а облекается в традиционные формулы горя и радости, как, например, в похоронных причитаниях или свадебных песнях. То, что в произведении писателя воспринималось бы как штамп, в фольклоре является нормой. Более того — именно в традиционности, устойчивости, повторяемости элементов фольклора заключается своеобразная его привлекательность, которая доставляет эстетическое удовлетворение исполнителям и слушателям. Поэтому сказочник, певец, сказитель менее «свободны» в своем творчестве, чем писатель, даже если последний обрабатывает фольклорный сюжет.

Но как ни традиционно коллективное творчество в фольклоре, оно не неподвижно, не статично, поскольку творческий процесс здесь протекает как коллективная или индивидуальная импровизация. В отличие от произведения индивидуального творчества произведение фольклора, строго говоря, не имеет канонической «авторской» редакции и вообще устоявшегося текста, а существует в бесконечном множестве вариантов. Один и тот же сказочник или эпический певец при разных обстоятельствах, в разной аудитории может по-разному рассказать или спеть одно и то же произведение, всякий раз по-новому импровизируя, развивая одни подробности и опуская другие. И в этом смысле сказочник, певец, сказитель более «свободны» в своем творчестве, чем писатель, который даже если и создает несколько редакций своего произведения, то лишь с целью заменить одну другой.

Существенно отличается коллективное народное творчество от труда писателя и тем, что здесь отсутствует разделение творческого процесса на такие определенные акты, как возникновение творческого замысла, обдумывание или «вынашивание» этого замысла и его воплощение, оформление, разработка. В фольклоре все эти этапы творческого процесса, по существу, синхронны, а вместе с тем не ограничены во времени. Нельзя зафиксировать момент возникновения замысла той или иной сказки или песни; случаи, когда народный певец предварительно обдумывает свое пение, настолько редки, что практически могут не приниматься во внимание; нет такого момента, когда бы можно было сказать, что фольклорное произведение «окончательно» сложилось. Каждое творческое исполнение фольклорного произведения одаренным импровизатором — лишь какой-то момент «бесконечного» творческого процесса. Фольклорное произведение, пока живет, всегда создается и никогда не бывает созданным раз навсегда.

Выше уже говорилось о том, что никто из исполнителей фольклорного произведения, как правило, не считает себя его автором, и вместе с тем вправе исполнить его по-своему. Но та же «ничейность» фольклорного произведения вызывает иногда у его исполнителей, по наблюдениям современных собирателей, стремление выдать общенародное произведение за свое. Пока остается неясным — появляется ли эта авторская претензия только в современную эпоху или она была возможна и в прошлом,

вызвана ли она авторским самолюбием или искренним убеждением в своем авторстве? Одной из неизученных проблем психологии коллективного творчества и представляется мне установление отношения самих певцов и рассказчиков к акту исполнения ими фольклорных произведений — осознается ли ими причастность к коллективному, общенародному творчеству или она осуществляется бессознательно и даже вопреки субъективному стремлению не нарушить традицию? Какие психологические типы сказителей, сказочников, певцов возможны и как влияет степень осознанности участия в коллективном творчестве на его результаты? Здесь мы располагаем лишь отдельными наблюдениями как советских, так и зарубежных собирателей фольклора, еще далеко не систематизированными и теоретически не осмысленными.

Одной из замечательных особенностей психологии массового народного творчества является то, что оно во многих случаях осуществляется как своеобразное состязание. Стремление превзойти соперника тут же, сразу же после его выступления и заслужить признание слушателей возбуждает творческую энергию, дар импровизации. Многие произведения фольклора возникают или варьируются именно во время таких состязаний в импровизации. Немецкий исследователь Отто Беккель посвятил «соревновательному пению» целый раздел своей книги «Психология народной поэзии», приведя и обобщив многочисленные примеры из фольклора разных народов мира (см. 361, стр. 185, 193; 339, стр. 34—38). Много свидетельств о такого рода состязаниях содержат и наблюдения советских фольклористов. Так, исследователь бурятского фольклора Н. Шаракшинова пишет: «Процесс создания большинства лирических песен носит характер импровизации, создаются они на лету, частенько в жарких, своеобразных состязаниях певцов, на вечеринках, на посиделках, на работе, во время пастьбы скота, на отдыхе и т. п.» (336, стр. 174).

Особенно характерным типом массового творчества в форме поочередной импровизации многих исполнителей является создание коротеньких песенок типа русских частушек, украинских коломыек, белорусских припевок, польских «спевок», «орских двустиший» или «бечарца» у южных славян, немецких «Schanderhüpfles», итальянских «stornelli», французских «débats», аналогичных жанров у многих народов Средней Азии и Сибири. Автору этих

строк не раз приходилось наблюдать продолжавшиеся много часов состязания импровизаторов частушек во время массовых гуляний колхозной молодежи на улице. Во время этих состязаний даже обычно молчаливые девушки и парни, уверяющие собирателя, что они не знают ни одной частушки, неожиданно (иногда даже для самих себя) вступают в общий круг, пляшут и начинают «складывать» частушки. Когда после гулянья я обычно просил повторить таких «потенциальных» частушечников свои произведения, они отказывались это сделать или если даже хотели, то не могли вспомнить ни одной своей частушки. С другой стороны, я не раз бывал поражен тем, как талантливые «уличные» импровизаторы, широко известные за пределами села в качестве лучших частушечников, совершенно терялись на клубной сцене, пели механически, припоминая случайные, далеко не лучшие частушки из своего репертуара. Когда заведующий клубом давал им поручение «сочинить» частушки на злобу дня, получались весьма скучные, посредственные куплеты, ничего не имеющие общего с теми смелыми и по-настоящему злободневными песенками, которые возникали в их творческой фантазии как бы сами собой во время уличных гуляний. На этом примере лучше всего можно убедиться в специфике некоторых психологических предпосылок массового народного творчества.

Из всего сказанного вытекает вывод не только о специфике психологии массового творчества, но и о том, что было бы нелепо требовать, например, от писателя подчинения некоторым нормам фольклора. Это имеет принципиальное значение для правильного понимания проблемы взаимоотношений фольклора и литературы. До сих пор еще можно встретить литературоведов, которые полагают, что условием народности писателя является усвоение им некоторых формальных особенностей фольклора. Такие ревнители «народности» забывают, что психологические законы, вызвавшие к жизни эти формальные особенности, — иные, нежели законы индивидуального художественного творчества. Осваивать фольклорные традиции — это не значит пассивно подчиняться законам народного творчества, подражать ему. Это как раз нечто прямо противоположное — а именно уметь трансформировать энергию коллективного народного творчества, переводить ее в иное «напряжение». В противном случае «лампочка» писательского таланта, питаясь «током» народного творче-

ства, может быть, и будет гореть долго, но тускло, или, вспыхнув однажды, быстро перегорит...

А как же обстоит дело с коллективным творчеством в профессиональном искусстве? Есть немало противников коллективного творчества в литературе. Вспомним, какую бурную дискуссию эта проблема вызвала еще на Первом съезде писателей. Между тем примеры коллективного (по предложенной условной терминологии — «группового») творчества есть в истории поэзии и литературы (Козьма Прутков), в истории изобразительных искусств (Кукрыниксы, архитектурные и скульптурные произведения). При этом бывают случаи, когда созданное коллективно совсем не похоже на то, что создает каждый художник в отдельности (те же Козьма Прутков и Кукрыниксы, а также Илья Ильф и Евгений Петров). Если же мы обратимся к истории театра или кино, то здесь коллективность творчества является непременным условием существования самого вида искусства. Не говоря уже о commedia del'arte, вся история современного театра свидетельствует, что великое искусство сцены возможно лишь как результат подлинно творческого сотрудничества режиссера, художника, композитора, всей труппы. Не случайно в театре нового времени возникло понятие «ансамбля» для определения гармонического соотношения творческих индивидуальностей в целостном спектакле.

Но коллективность творчества здесь совсем иного типа, нежели в массовом народном творчестве, а законы психологии коллективного творчества здесь также проявляются по-иному. Индивидуальные творческие усилия, индивидуальные поиски здесь выражены определеннее и сознательнее, что приводит иногда к известным творческим конфликтам, а потому создание ансамбля — процесс сложный и подчас мучительный, не обходящийся без жертв со стороны творческой индивидуальности.

Для понимания специфики ансамблевого театрального искусства много сделал К. С. Станиславский. Он не только изучал, но и создавал, формировал совершенно определенную психологию творческого коллектива. Но везде ли и всегда ли психология коллективного творчества складывается «по Станиславскому»? И почему не столько современный МХАТ, сколько другие театральные коллективы оказались наследниками системы Станиславского? Эти вопросы ждут своего, в частности психологического, объяснения.

Если в сложных по природе произведениях массового народного творчества (обряд, хоровод, драма) коллективное действие происходит, так сказать, синхронно, стихийно и интуитивно, то в театральном коллективе работа драматурга, режиссера, актеров, композитора, оформителя, осветителя сцены, представляет собой разделенное во времени личное творчество, и единство здесь достигается сознательно, как конечный результат творческого сотрудничества, путем взаимных творческих компромиссов (коль скоро речь идет о подлинно творческом коллективе, а не просто о добросовестных исполнителях воли одного постановщика). Какое же место занимает писатель в этом процессе создания ансамблевого творчества? Только людям, далеким от театра, кажется, что драматург пишет пьесу «свободно». Не говоря уже о том, что первая пьеса вообще не является самостоятельным произведением писателя, даже самый опытный драматург пишет обычно пьесы не «вообще для театра», а для определенного театра, принимая во внимание его творческое кредо, вкус его режиссера, состав его труппы и прочее. Известно, что А. Н. Островский писал свои пьесы в расчете на совершенно определенных исполнителей. К. С. Станиславский свидетельствовал, что А. П. Чехов, например, роль Епиходова «дописал в тех контурах, которые создались у Москвина» во время репетиций, причем писатель воспользовался экспромтом артиста (282, стр. 362). Но если в данном случае «находка» актера обогатила творческую фантазию драматурга, то в других случаях великому драматургу приходилось идти на серьезные уступки театру. Вот как описал Станиславский работу Чехова во время репетиции «Вишневого сада»:

«Когда мы дерзнули предложить А. П. выкинуть целую сцену — в конце 2 акта «Вишневого сада» — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: «Сократите». И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека» (282, стр. 365).

Это свидетельство Станиславского очень ценно в психологическом отношении. Конечно, взаимные уступки, на которые должны идти художники в процессе коллективного творчества, не безболезненны. При этом невольно возникающая первая реакция — чувство обиды, непонятости, ущемленности, несправедливости. Но один писатель умеет подавить в себе эту реакцию, способен стать на

точку зрения режиссера, актеров, соотнести литературный текст со спектаклем в целом, другой же не в состоянии это сделать. И, видимо, успех драматургического произведения зависит во многом от психологических способностей автора поступиться иногда своим самолюбием и подчинить свою творческую фантазию творческим интересам всего коллектива. Но не меньшую роль играет и умение режиссера и актеров вникнуть в творческий замысел писателя. Никакое самое талантливое литературное произведение не приобретет сценической жизни, если его будет играть коллектив, не способный «настроиться на волну» писателя, как это и случилось, например, с «Чайкой» Чехова на сцене Александринского театра. Взаимные компромиссы в коллективном творчестве неизбежны, но они имеют и границы, которые определяются объективными законами данного вида искусства, а не субъективной волей режиссера или вкусами актеров. Проблема взаимоотношения писателя и театра — проблема психологическая, а от успешного ее решения зависит не только успех или неуспех спектакля, не только долговечность произведения, но и судьба драматурга — будет ли он писать пьесы для театра вообще или с него станет и одного горького опыта. А ведь сколько талантливых драматургов перестали писать пьесы только по той причине, что им не удалось установить творческие контакты с театром. И одно это обстоятельство уже оправдывает усилия проникнуть в тайны психологии сценического искусства!

Я бегло коснулся лишь немногих проблем психологии коллективного творчества, но, думается, и их достаточно, во всяком случае, для того, чтобы иметь основание говорить о том, что перед исследователем-психологом и искусствоведом в этой области открываются заманчивые перспективы, ведущие не только в сферу «чистой» теории, но и в практику творческой жизни многих и разных коллективов — как самодеятельных, так и профессиональных,

Н. Волков

ПРОЦЕСС ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМА „ОБРАТНЫХ СВЯЗЕЙ"

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА, ПРОЦЕСС ИЗОБРАЖЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Начиная со второй половины XIX века естествоиспытатели, искусствоведы и художники пытались связывать теорию изобразительного искусства с данными физики, физиологии и психологии. Импонировала научность фундамента. Законы искусства выводили из законов оптики и закономерностей зрительного восприятия. При этом ученые второй половины XIX века, такие, как Г. Гельмгольц, теоретики импрессионизма, цветоведы, исходили из типичного для того времени понимания задач художественного изображения. Тогда считали само собою разумеющимся, что действительность может и должна выглядеть на картине точно такой, какой «мы ее видим». Именно для этого Гельмгольц, например, пытался вывести правила изображения «верных» светлотных отношений и светлот из законов приспособительной функции глаза, а цветоведы — правила цветосочетаний из законов цветового зрения, а именно — из законов смешения и контраста цветов. Позднее пытались использовать также — правда, уже на почве иных эстетических взглядов — факты синэстезий и еще менее ясные факты прямых связей отдельных цветов и цветосочетаний с эмоциями и идеями (зачинатели цветовой музыки, В. Кандинский).

Итак, изучали законы цветового зрения, процесс восприятия и синтез «представлений» как общий процесс.

С этой точки зрения задача описания и моделирования творчества художника кажется не слишком сложной.

Но разве задача изображения не требует *особого* восприятия цвета для его передачи на ограниченном куске плоскости, разве она не покоится на *особом* восприятии пространства для изображения?

Была ли это реакция против натурализма и импрессионизма, как некоторые думают, или против академической рецептуры, но в самом конце XIX и начале XX века многие художники и искусствоведы увидели недостаточность прямого перенесения общих данных науки о зрительном восприятии на творческий процесс. Снова возникла старая идея, которую Гёте выразил так: на картине мы видим мир «более зримый» (яркий, выразительный), чем действительный мир.

А. Гильдебранд и позднее Г. Вельфлин, а у нас В. Фаворский, П. Павлинов, Н. Радлов стремились осмыслить процесс восприятия и синтез представлений, необходимый для *художественного изображения*. Не всякое явление, а только выразительное явление предмета воспроизводится в искусстве. А. Гильдебранд противопоставлял «форме бытия» «форму воздействия» — выразительную форму. Процесс восприятия действительности художником должен быть, по его мысли, отбором «форм воздействия», необходимых для художественного изображения, и их синтезом. Фаворский в этом же смысле говорил о передаче времени, движения и пространства в композиционном рисунке.

Сразу же стала очевидной роль противоречия между изобразительной плоскостью и трехмерным пространством, между движением, жизнью и ее неподвижным образом на картине. Возникли понятия «далевой образ» и образ, представляющий собой синтез двигательно-зрительных данных при рассматривании предмета вблизи (А. Гильдебранд). Стали различать рисунок «объемный» и «плоскостный» (светотеневой) (Г. Вельфлин, Н. Радлов). Первый связывали с обобщающей функцией «представления», второй — с «чисто оптическим» подходом к действительности (В. Фаворский, П. Павлинов). Акцентировали именно «представление» и синтез представлений, синтез разных профилей предмета, разных пространств, разных состояний во времени (В. Фаворский).

В эти годы, углубившись в специальные исследования, психологи и физиологи потеряли интерес к вопросам

искусства, и названные теории художников сводились к своеобразному использованию данных времен Гельмгольца и Сеченова.

Но хотя данные психологии и физиологии были старыми, изучение восприятия «для изображения» шло по новому пути. И эта новизна не была принята в те годы естествоиспытателями [1].

Итак, изучали либо восприятие (представление) действительности как общий процесс, либо, позднее, постулировали особый характер восприятия (представления) действительности в целях изображения, привлекая для его объяснения данные общей психологии и физиологии. Но сам реальный процесс изображения ни как «ремесленный», ни тем более как творческий совершенно не изучали. Не исследовали и восприятие изображения, неизбежно существующее в этом процессе, пропустили важнейшую проблему «чтения» изображения, от решения которой в значительной мере зависит также и решение вопроса об особенностях восприятия действительности «для изображения». В понятии «формы воздействия» (выразительной формы) содержалось только предчувствие этой проблемы.

В те годы не видели, что процесс *восприятия предмета* (действительности) художником определяется не только задачей изображения, но и *самим процессом изображения*, характером этого процесса и его существенной частью — *восприятием возникающего изображения*, и не замечали, что изобразительная и выразительная сила любых средств проверяется на каждом шагу в процессе изображения, начиная с первых линий и пятен.

Говоря языком современной науки, раньше имели в виду только *прямые* связи изображения с действительностью (от предмета к изображению, как в фотопроцессе)

---

[1] А. Гильдебранд писал в приложении к шестому изданию своей книги «Проблема формы»: «Подобно тому как повар разрезает картофелины так или иначе в зависимости от того, для какого кушания они предназначаются, так и духовные разрезы одной и той же реальности различаются в зависимости от их предназначения и цели.

Строгое различение оптических впечатлений и двигательной деятельности глаза... никогда не производилось и не изучалось естественной наукой, потому что оно имеет значение лишь для художественной деятельности.

Лишь изобразительная деятельность принуждает нас различать род явления предмета (чисто оптический или «двигательный» образ. — *Н. В.*), так как он определяет и уясняет средства изображения» (79).

и их каналы и совершенно не изучали сам процесс изображения и роль поступающей информации о возникающем изображении, не видели особого характера и значения *обратных связей* (от изображения к предмету для продвижения и улучшения изображения).

Если же уяснить существенную разницу в каналах информации между восприятием предмета и восприятием его изображения, станет очевидной вся несостоятельность попыток построить теорию творческого процесса художника на основании общих данных о восприятии, игнорируя особенности восприятия изображения.

Нужна радикальная расчистка почвы, изъятие формул, преодоление многих предрассудков, нужна объективная феноменология процесса [1].

* * *

Принято различать творчество художника, создающего концепцию мира (толкование ли это его сущности или же это — идеальный образ), и работу художника, «подражающего» природе, копирующего явления.

Теперь (во всяком случае, в среде художников) названную эстетическую альтернативу переносят и на сам творческий процесс, путая ее с противопоставлением «чисто рецептивной» работы с натуры и «продуктивной», то есть творческой деятельности.

Эта путаница делает еще более актуальным объективный анализ процесса изображения.

Пусть не удивит читателя, что анализ процесса изображения я связываю с критикой положений уже названной книги А. Гильдебранда «Проблема формы», вышедшей более семидесяти лет назад. Несколько цитат, приведенных ниже, убедят, насколько они еще современны. Терминология Гильдебранда постоянно встречается в высказываниях советских художников и искусствоведов.

Художественное творчество, по идее Гильдебранда, заключается в отборе «форм воздействия», в основном в отборе «пространственных ценностей». В связи с этим

---

[1] См. мою книгу «Восприятие предмета и рисунка» (52). Хотя теперь мне кажется, что в ней не все точно сформулировано и достаточно обосновано, но попытка научного описания процесса изображения и выделение проблемы восприятия изображения кажется мне важным начинанием, не получившим еще до сих пор должного признания.

Гильдебранд противопоставляет восприятие и представление.

«Значение *представления* в противоположность *прямому восприятию и простому сохранению в памяти воспринятого образа* заключается в усвоении таких ценностей впечатления» (79, стр. 22). «Таким образом, для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенным в пространственные формы воздействия» (79, стр. 23).

Этой «художественной» точке зрения Гильдебранд противопоставляет нехудожественную, «позитивистическую» точку зрения. «Так называемая позитивистическая точка зрения ищет правду в восприятии самого предмета, а не в том представлении о нем, которое в нас образуется, и видит художественную задачу только в точном воспроизведении непосредственно воспринятого. Всякое влияние представления она считает искажением так называемой правды природы и стремится с этой точки зрения довести процесс изображения до степени возможно точно имитирующего аппарата, при чисто механическом, рецептивном отношении к изображаемому» (здесь Гильдебранд имеет в виду натурализм XIX в. — *Н. В.*). Кульминационная точка в отношении к явлению была бы достигнута, если бы мы могли воспринимать с неопытностью ребенка (здесь Гильдебранд имеет в виду импрессионизм.—*Н. В.*). Изобретение фотографии весьма способствовало этим явлениям.

...Импрессионизм в современном смысле слова думает разрешить художественную задачу при помощи единства явления только для пассивного глаза.

Явление природы понимается тогда только как красочный ковер, который рассматривается и изображается художником с точки зрения функции глаза.

Явление же как выражение чего-то пространственного или предметного не принимается при этом в расчет, следовательно, не принимается в расчет также и продуктивная деятельность глаза. Это только чисто оптическое впечатление сетчатки... Поэтому я бы хотел это понимание единства назвать рецептивным или, принимая во внимание его происхождение, физическим или оптическим» (79, стр. 97, 98).

Знакомые выражения, знакомая критика! «Чисто *оптический* подход», «имитативность», «оптическое впечат-

ление сетчатки», «пассивный глаз». Связь с фотопроцессом, «фотографизм».

Разберемся же в вопросе серьезно, усвоив тот факт, что научный фундамент, казавшийся прочным семьдесят лет назад, устарел. Сейчас никто не думает о возможности «чисто оптического впечатления сетчатки». Сейчас никто не станет отрицать, что любой зрительный акт возбуждает сложные связи в коре человеческого мозга и никогда не сможет остаться на уровне «физической» оптики.

Изложенный ниже анализ «работы глаза» в процессе изображения имеет в виду учебный, так называемый «академический» рисунок с натуры. Выбран он с явным умыслом. Именно такой рисунок В. А. Фаворский, следуя терминологии Гильдебранда, называл рисунком для пассивного глаза. Огромный авторитет Фаворского заставляет и сейчас повторять обвинение «академического» рисунка в пассивности.

Впрочем, в том, что будет изложено ниже, не следует видеть ни защиты учебного «академического» рисунка для педагогического процесса, ни тем более отрицания художественных задач, выходящих за рамки такого рисунка. Ведь если активен и своеобразен процесс изображения в учебном рисунке с натуры, то тем более он своеобразен и активен в создании художественного рисунка. Если велики роль и особенность восприятия изображения в процессе создания «академического» рисунка, то каковы же они в творческом процессе? Разумеется, я не думаю, что творчество художника представляет собой столь же ясно расчлененный и регламентированный процесс, как процесс создания учебного рисунка. Эта расчлененность и регламентация задач — следствие педагогических требований.

* * *

Восстановим процесс создания учебного натурного рисунка, опираясь отчасти на методические указания П. П. Чистякова и соблюдая принятую в его время последовательность изображения, зафиксированную также и в листах разной степени законченности [1].

---

[1] Для сопоставления удобно все время иметь в виду фотопроцесс, сущность которого в одновременном мгновенном воздействии на эмульсию пленки светового потока, преломленного линзами объектива. В особенности следует помнить, что пленка не

Итак, *первая задача*. Речь пойдет об учебном рисунке живой модели — фигуры человека. По существовавшему правилу рисунок начинается в определении осей фигуры относительно вертикального и горизонтального направлений. В чем смысл этой задачи? Необходимость такого определения, казалось бы, естественна для всякого рисунка и вытекает из природы модели. Но история сохранила много рисунков, где фигуры или их части размещались на листе беспорядочно. Художник делал иногда новый рисунок на свободном месте листа или даже — поверх другого рисунка. Таковы, например, известные листы Микеланджело.

Первая задача учебного рисунка живой модели вытекает не только из природы модели, но также и из формы листа, приготовленного для рисунка, и из отношения рисующего к этому листу.

Лист, лежащий перед рисующим, ограничен вертикалями и горизонталями. Рисующий видит модель, но видит и лист. Нет никакого сомнения в том, что пусть, не отдавая себе в этом отчета, он видит лист как пространство для размещения фигуры. А на листе, благодаря его краям, пространство уже построено. Края листа — это оси прямоугольной координатной системы. Больше того, пространство листа воспринимается рисующим как неоднородное в смысле чувства верха и низа. Вертикаль и горизонталь листа, с которыми он сравнивает оси фигуры, воспринимаются как носители гравитационного взаимодействия тяжести и опоры. Такое восприятие листа, конечно, результат изобразительного опыта рисующего. Но нельзя себе представить ни одного целесообразного шага в дальнейшей работе над учебным рисунком без скрытого присутствия этого опыта в восприятии листа. Именно такое восприятие листа, как координатно и гравитационно построенного пространства для размещения фигуры, определяет и первый вопрос, обращенный к модели. Отыскивая на модели вертикаль (основную гравитационную ось) и горизонталь, рисующий соотносит с моделью координатный строй своего листа. Гравитационную ось он

реагирует ни на форму, ни на пространство как таковые, ни на освещенность предмета отдельно от его светлоты, ни на его окраску отдельно от освещенности. Индикатором всего, что мы видим на пленке, остается степень разложения эмульсии, зависящая от относительной силы пучков света и от длительности экспозиции.

изображает прямой, *параллельной вертикальному краю листа,* и относительно вертикали (соответственно горизонтали) находит наклоны осей фигуры (чтобы она стояла или падала, или стояла неустойчиво, опираясь также рукой, и т. п.). В свое время такое восприятие листа назвали бы антиципацией будущего рисунка. Теперь мы скажем, что особая природа восприятия рисунка (многое по немногим данным, полное по неполному составу данных) — фундаментальный факт, с которым мы встречаемся и по отношению к продвинутому и по отношению к завершенному рисунку, исключающему антиципацию.

Очевидно, с самого первого шага восприятие модели взаимодействует с восприятием рисунка (в данном случае подготовленного листа). Причем восприятие рисунка в силу своей особой природы, опираясь в начале работы на минимум данных, подсказывает задачи, которые следует решать, обращаясь к модели.

Перед нами активный аналитический процесс, первый, элементарный, но несомненно уже композиционный ход, размещение предмета в пространстве по двум измерениям и с точки зрения тяжести. Но на рисунке еще почти ничего нет.

Вторая задача. Представим себе, что у рисующего нет активной задачи в передаче предметного пространства (комнаты, угла мастерской) и он должен по существовавшему правилу лишь уместить фигуру на листе так, чтобы масштаб ее был наибольшим из возможных. Для этого он намечает основные конструктивные части, их направления и основные величины (голова, ступня, торс, рука, кисть руки и т. д.). Прежде всего он наносит верхнюю отметку для головы и нижнюю отметку — границу опорной ступни. То, что воспринимается теперь на рисунке, — уже не только пространство для размещения фигуры. Над верхней отметкой мы чувствуем проницаемое пространство («воздух»), а ниже ступни и рядом с ней — пол (подиум), хотя пол, конечно, еще не нарисован ни общим тоном, ни лежащей на нем тенью от фигуры, ни иначе. Лист, таким образом, воспринимается теперь неоднородно и в смысле общей *предметной* структуры пространства. Очень важно найти расстояние от нижней отметки ступни до нижнего края листа (протяжение пола перед фигурой). В зависимости от величины этого расстояния фигура — даже и в такой первоначальной разметке — читается на листе расположенной дальше или ближе: фигура получает

на рисунке точное место в третьем измерении. Несомненно, рисующий и саму модель воспринимает теперь в свете этой задачи. Нижний край листа мысленно отмечается на полу перед моделью как основание картинной плоскости. Рисующий считывает теперь модель от картинной плоскости в глубину, чувствуя пространство до модели, до ее выступающих и отступающих частей. Восприятие рисунка все время ставит новые задачи перед восприятием предмета для рисунка. Новая задача может определяться не антиципацией образа на листе, опирающейся на прошлый изобразительный опыт и на восприятие первоначальной схематической разметки, а восприятием уже сделанного. Предположим, что рисующий заметил *ошибку*. Например, при данном положении нижней отметки (ступни) на листе происходит выпадение вытянутой вперед руки из картинной плоскости. Рисунок заставляет снова обратиться к модели. Намечая положение ступни выше по листу, рисующий видит теперь фигуру, расположенную глубже, а пространство вокруг нее — менее зажатым. На рисунке еще нет почти ничего конкретного, однако решена еще одна часть элементарной композиционной задачи — определено положение фигуры в трехмерном пространстве изображения [1].

Третья задача. Чаще всего вместе со второй решается и третья задача — определение основных пропорций. Она требует особого восприятия модели и особого восприятия рисунка. После первой разметки пропорций на листе все начинает читаться масштабно. Масштабно воспринимается и модель. Если рисующий неспособен видеть части модели масштабно (в масштабе рисунка, заданном первоначальной разметкой), он неизбежно запутается, будет обречен на бесконечное «увязывание». Заметив на рисунке масштабную неувязку, опытный рисовальщик обращается к модели с вопросом «почему?», все время организуя восприятие предмета по сигналам от восприятия рисунка.

Теперь на листе появилось что-то близкое к конкретному изображению. Антиципация рисунка становится ограниченной. Восприятие рисунка, оценка его убедительно-

---

[1] В фотопроцессе сходные задачи решаются посредством видоискателя. Но фотограф лишен возможности сравнивать пространственную картину с ее упрощенным образом на видоискателе. Все проблемы третьего измерения отпадают. Задача ограничивается кадрированием.

сти, «читаемости», а не только внешнего соответствия натуре отдельных частей начинает играть все более и более значительную роль и, часто выделяя находки и desiderata [1], нарушает привычную последовательность решения задач [2].

Четвертая задача. Чем дальше развертывается процесс изображения, тем сложнее и своеобразнее становится восприятие рисунка, тем значительнее его роль в процессе рисования. Уже при определении пропорций неизбежно возникает новая пространственная тема. Мы видим элементы реальной формы погруженными в пространство, уходящими вглубь, выступающими. Они или развернуты параллельно картинной плоскости, или перспективно сокращены, сохраняя, однако, в пространстве действительные размеры. Если говорить о модели, такое восприятие элементов ее формы и формы в целом обеспечивается работой обычных механизмов восприятия пространства (бинокулярный параллакс плюс необходимая для его эффекта конвергенция глаз, подвижность головы и глаза, переменное аккомодационное усилие). Но та же задача единства предмета и пространства должна быть решена и на рисунке, где работа указанных механизмов не только не оказывает помощи, но противодействует, так как прежде всего мы видим плоскость листа и притом — плоскость относительно малого размера. Самый иллюзорный рисунок не способен заставить человека почувствовать себя птицей, клюющей нарисованный виноград. Лист рисунка существует среди других вещей, и восприятие в нем изображенных вещей и пространства всегда остается «особым» процессом, опирающимся по сравнению с действительностью на неполный состав стимулов. Даже первая разметка воспринимается на рисунке масштабно, имея в виду действительные величины, и сокращенно (считая по плоскости изображения), имея в виду перспективное сокращение.

По словам Чистякова, предмет должен быть изображен таким, каков он «на самом деле», и таким, как он «кажется глазу нашему» (то есть в перспективе). Именно в восприятии рисунка, используя прошлый изобразительный опыт, мы ищем систему стимулов на плоскости, до-

---

[1] — желаемое *(латин.)*.

[2] Масштабная задача, анализ пропорций отсутствуют в фотопроцессе. Там все сделано одним актом съемки.

статочную для реализации этого единства, и в случае удачи получаем реальную форму и пространственное ее развитие, в случае же неудачи — или неполноценность пространства, или искажение формы — повод для новых вопросов к модели. Каркас формы, обычный на академическом рисунке времени Чистякова, убедителен вследствие реализации синтеза действительной формы (понятой масштабно), перспективных изменений и причины этих изменений — пространства. Известно, что тонкость такого синтетического восприятия рисунка и модели для рисунка заставляет исправлять перспективные (проекционные) явления, чтобы достигнуть большей убедительности, чем это достигается при механическом, перспективном построении по правилам центральной перспективы [1].

Теперь пространство строится формой предмета, образующегося вокруг него. Строго связанная пространственная форма на листе — это уже своего рода композиция, хотя, разумеется, собственно композиционные задачи значительно глубже и сложнее.

Пятая задача. Вероятно, уже в разметке пропорций и построении пространственного каркаса формы глаз воспринимает и собственно конструктивные анатомические и динамические связи (напряжения) частей тела. Иногда поиск этих связей выделяется в самостоятельную задачу. Достаточно напомнить известный лист Микеланджело с рисунком анатомии плеча. О чем спрашивал здесь художник природу? Зачем хотел он увидеть скрытый сустав в облекающей его связке мышц? Он хотел добиться чувства ясного сочленения и напряжения на рисунке, где конструкция скрыта внешним покровом. Конечно, он искал, говоря словами А. Гильдебранда, «форму воздействия». Требование поиска такой формы было вызвано восприятием рисунка. Рисунок чем-то не удовлетворял его, и по требованию рисунка в зрительном акте, направленном на модель, нужная форма выделялась, а у Микеланджело часто и преувеличивалась.

Шестая задача. П. П. Чистяков считал нанесение светотени процессом, неотделимым от определения каркаса формы. Сначала, как показывают учебные рисунки, «тушевка» наносилась легко в самом ограниченном диапазоне светлот. И здесь поучительно непрерывное воздействие

---

[1] Сравните известные факты искажения форм и пропорций в фотографической перспективе.

восприятия предмета и рисунка. Конечно, форма предмета подчеркивается выразительным распределением света и тени (опять «форма воздействия» — расчет на восприятие рисунка). Известны даже зрительные обманы, основанные на свойстве светотени «внушать» форму. Современная скульптура часто пользуется вогнутостями, которые при определенном освещении производят впечатление выпуклостей. В психологии известны эксперименты с так называемой «внушенной тенью». В природе моделирующая тень на предмете, обычно окрашенном неоднородно (в том числе и по светлоте окраски), объединяется с окраской в единый эффект (что, конечно, фиксирует и фотопленка, чаще всего смазывая лепку формы). На учебном рисунке распределение светлот должно прежде всего определить форму. Рисующий обязан отделить в восприятии модели освещенность элемента формы от светлоты его окраски. Недаром Чистяков говорил о трудности в определении светотени на цветной коже. Темные и светлые пятна на нашем рисунке должны читаться только как определители формы, подчеркивая объемное действие каркаса формы. К тому же они решаются обычно в ином диапазоне светлот, чем реальные освещенности на предмете, они смягчают и сильные рефлексы и сильные света и тени, «съедающие» форму. «Алгоритм» академического рисунка заставляет видеть и в предмете лишь светлоты, годные для прочности трехмерной формы на рисунке, видеть их вместе с формой, то есть видеть лишь те, которые на рисунке создают эффект формы.

Однако мы знаем рисунки, передающие градации освещенности и характерную светлоту предметной окраски, рисунки, вызывающие даже ощущения хроматических различий цвета. В таких рисунках процесс рисования должен строиться иначе, видеть на рисунке и в предмете надо гораздо больше (хотя арсенал средств остается неизменным: черное, серое, белое, линия, пятно).

Мы видим в предмете то, чего требуют характер и правила рисунка. Нарушение на рисунке формы или недостаточно ясная лепка заставляет нас исправлять светотень, сохраняя каркас, или исправлять каркас формы, сохраняя нанесенную светотень (сжимать контур) [1].

---

[1] В фотопроцессе общая реакция на светлоту окраски, цвет и освещенность делает выразительную лепку формы случайностью, удачей отдельного куска. Фотография, как правило, не строит формы.

Седьмая задача. Учебный рисунок с натуры часто характеризуют как рисунок «для неподвижного глаза», рисунок с фиксированной точки зрения («фотоглаз»!), в то время как активное восприятие предмета предполагает подвижность точки зрения. Но, строго говоря, восприятие неподвижным глазом возможно только посредством коллиматорного устройства. Изменение же точки зрения при рисовании живой натуры неизбежно, так как модель не может длительное время сохранять полную неподвижность и точно восстанавливать прежнюю позу. Фигура все время является в несколько иных поворотах. Чистяков говорил в связи с этим о необходимости «вязать форму живой модели в себе самой», то есть все время думать о цельности рисунка, исходя из зрительной оценки цельности, «связности» формы на рисунке. Значение восприятия рисунка на этой, заключительной стадии процесса едва ли нуждается в подтверждении. Рисующий обращается теперь к модели лишь с эпизодическими вопросами, так как завершается реальность, созданная на листе [1].

Вышеизложенное — лишь схема, не полная модель процесса. Но и схема достаточно наглядна, чтобы выделить следующие положения.

Во-первых, тезис о существовании рисунка «для пассивного глаза» (сделанного пассивным глазом. — *Н. В.*), чисто оптического, физического, чисто рецептивного подхода, сходного с фотопроцессом и т. п., противоречит реальной природе процесса изображения даже в наименее творческой его форме (то есть без открытой постановки художественных задач). Старые психологические теории, которые должны были подкрепить позицию сторонников противопоставления «рецептивного» и «продуктивного» изображения, оказываются не реальной опорой, а, скорее, ширмой для древней эстетической антитезы: «концепция» или «подражание». Подмена эстетической антитезы психологической не приносит успеха. *Процесс* изображения не подскажет решения в пользу той или другой эстетической позиции. Вопрос о том, где есть «концепция», а

---

[1] Вспомним снова фотопроцесс. Если бы мы фотографировали живую модель несколько раз, мы получили бы несколько разных изображений. И единственно, что мог бы сделать фотограф, не прибегая к синтезу разных снимков и подрисовыванию, это выбрать снимок наиболее убедительный в данном отношении. Художник же и в «академическом» рисунке создает убедительный эффект во всем, что составляет его задачу.

где — «подражание», можно решить только на основе эстетической оценки *результата.* И осуждение импрессионизма в приведенных выше формулах было только борьбой нового направления со старым, несправедливостью, свойственной такой борьбе.

На самом деле, импрессионист, положивший на холст первый мазок, твердо держит в уме будущий образ (который в пылу полемики был назван «впечатление»). Тусклый и одинокий мазок на белом поле холста (он темнее холста!) импрессионист видит как начало развития симфонии света. Нет ничего более далекого от стихии света, чем плоский холст и тусклые, не светящиеся, пятна пигментов. Но художник хочет воплотить концепцию природы как радостного праздника света (для человека, может быть, даже именно для горожанина!). Меньше всего он «списывает с натуры», ибо в натуре симфония света меняется ежеминутно. Его работа — это сначала сплошная антиципация образа, затем развитие и завершение концепции, опирающееся на восприятие сделанного.

С поразительной близорукостью импрессионисту ставят в вину пассивную фиксацию первого впечатления, то есть изменчивого явления, в то время как именно изменчивость явления заставляет принять ясное, твердое решение и удерживать первое, яркое впечатление в течение всего процесса работы. Именно изменчивость явления предполагает сложнейшую задачу интерполяции новых восприятий для продолжения работы, предполагает мощную память и активнейшее отношение к возникающему на холсте образу. Аберрация по отношению к импрессионизму — отчасти результат отсутствия научного интереса к конкретному творческому процессу.

Об относительной пассивности в работе над рисунком (этюдом) можно говорить, пожалуй, только в случае беспорядочного процесса у начинающего дилетанта и у ремесленника, повторяющего заученные приемы. И тот и другой страдают слепотой по отношению к тому, что предвидится и происходит на бумаге, и потому не умеют задавать природе ясных вопросов. Но и слепота ремесленника не идет ни в какое сравнение с абсолютной слепотой фотопроцесса по отношению к результату.

Во-вторых, важнейшая роль в процессе изображения принадлежит восприятию намечающегося, возникающего и, наконец, готового к завершению рисунка. Здесь — и проверка сделанного и направление дальнейшей рабо-

ты. Если даже для изображения с натуры так важно все время видеть рисунок, то насколько важнее это в сложном процессе работы по воображению, когда натура используется лишь как вспомогательное средство. Вспомните, что говорил Суриков по поводу эскизов к картине «Боярыня Морозова» и в связи с самой картиной: «Не идут сани!» Он не раз менял положение саней на эскизах. Затем он подшил снизу холст, чтобы сани «шли». К сожалению, высказывания художников об этой стороне процесса единичны. Проблема восприятия возникающего продукта, то есть проблема информации для «обратных связей» — употребим снова этот термин,— связей направляющих и исправляющих процесс, выпала из принятой схемы творчества.

В-третьих, восприятие рисунка отличается по своей природе от восприятия предмета. Это восприятие на базе ограниченной афферентации это восприятие полноты жизненного содержания по неполной системе сигналов.

В психологии давно изучен факт разного восприятия фигуры и фона в рисунках, допускающих реципрокное чтение.

Одна и та же по цвету бумага *вокруг* фигуры кажется проницаемой, пространственной, *внутри* ее контура непроницаемой, плотной, предметной, в зависимости от того, что мы видим как фигуру и что — как фон. Психология накапливает теперь экспериментальные факты восприятия хроматических оттенков цвета на ахроматическом рисунке. На хороших линейных рисунках Серова, Энгра, Пикассо изображенное тело кажется более теплым по тону, чем окружающее пространство, хотя объективно перед нами нетронутый тушевкой одинаковый тон бумаги.

В-четвертых, возникшая в последние годы проблема моделирования процесса творчества художника сталкивается со специфическими трудностями. *Машинное изображение* — реальный факт — это фотография, оттиски пространственной копировальной машины, работающей по фотоэлементу, и т. д. Но «машинное» изображение лишь внешне похоже на рисунок и скульптуру.

Для моделирования процесса художественного изображения надо иметь в виду особую роль и значение информации — от возникающего изображения (обратные связи). Если отбор информации о предмете изображения происходит по некоторому правилу, то сигналы от изображения должны быть организованы так, чтобы иметь возмож-

ность не только вовремя включить один из заложенных алгоритмов, но и создавать новое правило — новую последовательность, поставить новые задачи. Может быть, это и не принципиальное препятствие, ибо самоулучшающиеся устройства, самостоятельно находящие лучшие решения, в более простых случаях уже существуют. Но может быть, самоулучшающемуся *творческому* процессу следует приписать *алгоритмическую неразрешимость.*

Затем надо иметь в виду, что поступление информации должно обеспечиваться *воспринимающими машинами,* воспринимающими те или иные отношения, величины и т. п. по отдельным задачам. Правда, и воспринимающие устройства в элементарном виде уже существуют. Но они моделируют только узнавание предмета, например буквы в разных их начертаниях. Чтение рисунка бесконечно сложнее. Еще сложнее создание машинного устройства для восприятия качеств и дефектов рисунка. А ведь в таком восприятии — основной регулятор процесса. Для того чтобы видеть на рисунке трехмерную форму, ее убедительность, прочность ее построения, для того чтобы видеть, создан ли на черно-белом рисунке цвет предмета или нет, читаем ли мы освещенность, свет или только форму, нужно было бы заложить в машину всю систему связей, образовавшихся в высших отделах головного мозга данного человека в процессе его жизни и, в частности, в процессе его творческой деятельности, все законы работы этих связей. Машина должна была бы развиваться подобно человеку от рисунка к рисунку. Трудности умножаются, если присоединить эмоциональный и эстетический опыт человека. Как ответить на вопросы: почему это хорошо? Почему здесь трагический конфликт формы или красок? Почему это прекрасно, гармонично, а это только правильно?

В произведениях искусства эстетические категории — реальность. Однако в чем конкретный фундамент эстетических оценок, пока не очень ясно. И все же именно они определяют окончательный отбор «форм воздействия». Они регулируют и улучшают процесс, они подсказывают, что процесс окончен. Возможно, что это тоже не непреодолимая трудность, ибо живая наука не знает догматически поставленных границ. Но даже анализ процесса создания учебного рисунка предостерегает от скороспелого моделирования. Современные «кибернетические» опыты «художественного творчества», в частности, страдают пол-

ным отсутствием учета обратных связей, напоминая в этом отношении фотопроцесс.

Кажется, что и вопрос об алгоритмической разрешимости процесса творчества должен оставаться открытым, ибо и отрицательное решение проблемы в истинной науке, свободной от догмы и моды, — тоже решение.

ОБЩАЯ ПРОБЛЕМА «ОБРАТНЫХ СВЯЗЕЙ»

При изучении творческого процесса до сих пор использовали главным образом воспоминания писателей, художников, ученых, изобретателей. Это были либо дневники и разрозненные записи, письма, куски литературных произведений, либо рассказы о беседах с писателями, художниками. Не так давно советские психологи пробовали создавать описания творческого процесса по данным специальных бесед, где инициатива принадлежала психологу. Это несколько расширило круг вопросов, которые обсуждались до сих пор как главные вопросы психологии творчества, расширило в сторону индивидуальных особенностей процесса. И все же общая картина процесса изменилась несущественно.

Процесс творчества делят на три или четыре стадии: задумывание (возникновение замысла), подготовительная стадия (вынашивание замысла, накопление материала), стадия открытия (в связи с ней рассматривается проблема вдохновения) и стадия проверки готового результата (см. 62, стр. 777).

Психологов больше всего занимал вопрос о том, как возникает «открытие», этот переход из сферы «подсознательного» (лучше сказать, неосознанной части процесса) в сферу осознанного, как подготовляется и чем объяснить это «внезапное» озарение. Проверку относили только к готовому результату.

Но содержится ли в этой схеме вывод из действительных фактов творческого процесса или отражение теоретических представлений, столетиями упорно державшихся в творческой среде и укрепившихся в особенности в буржуазной науке последних десятилетий благодаря распространению бергсоновско-фрейдистских теорий?

Мне кажется, последнее — вернее, и вот почему.

Целенаправленное систематическое самонаблюдение, вообще говоря, несовместимо с процессом творчества

(это — взаимоисключающие направленности, они предполагают физиологически несовместимые очаги возбуждения, мы говорим «человек поглощен творчеством»). Главный источник рассказов о творческом процессе поэтому — память, сохраняющая, однако, лишь самое яркое — и то случайно, частично, — некоторые минуты удачи, острые повороты процесса.

Рассказ о пережитом в качестве источника фактов есть новая и слишком литературная деятельность. Словесное оформление всегда использует привычные понятия, а в нашем случае — неопределенные понятия (представления) и существенным образом преломляет факты. Даже словесный отчет испытуемого в психологическом эксперименте — часто сплав действительно пережитого и воспринятой теории. Очищение фактов от наслоений, связанных с процессом их выражения и их восполнения, необходимое вследствие особенностей памяти, — задача исключительной сложности.

Полученная таким путем характеристика творческого процесса представляет его в целом как внутренний путь, чаще всего — путь неосознанный, в конце которого результат возникает более или менее внезапно. *Реализация* мысленного образа в слове, музыкальной фразе, очертании, композиционном ходе не занимает внимания исследователей. О ней редко говорят воспоминания и письма. И начинает казаться, что реализация образа в материале данного искусства — это, в общем, гладкий, не творческий, а ремесленный процесс, что в нем нет ни открытий, ни трудностей.

Совершенно иная мысль приходит в голову исследователю, когда он видит рукописи Пушкина, Толстого, испещренные многоэтажными исправлениями (перечеркнутые слова, фразы, строки, набело переписанные и вновь испещренные поправками куски). Можно легко предположить, сколько ненаписанных вариантов, проговариваний текста во внутренней речи или в бормотании, декламировании должно было бы пополнить эти материальные следы творческого процесса, если бы мы хотели видеть полную картину его.

Та же мысль приходит в голову, когда рассматриваешь эскизы и этюды Сурикова, потрясающее наследие «подготовительных», но уже совершенных холстов гениального А. Иванова, путаные сети линий на незаконченных рисунках Врубеля.

Несомненно, и на самих холстах Врубеля, Иванова, Сурикова скрыто множество исправлений, счисток, перекрытий. Общий эффект картины нельзя разложить на отдельные звенья процесса, скрытые в толще красочного слоя или вовсе уничтоженные художником. Впрочем, специальное просвечивание красочного слоя картины часто говорит о крупных исправлениях, переделках (на старых картинах исправления иногда проступают наружу). Конечно, есть художники и писатели, создающие вещь «одним дыханием». Но и это единое дыхание длится не минуты, а часы, и в миниатюре воспроизводит работу великих тружеников искусства (удары кисти и контрудары, нервные счистки и поверх счисток с блеском положенные новые мазки). Поучительно было смотреть фильм о работе П. Пикассо. Рождение образа вовсе не напоминало простое запечатление на бумаге уже сложившегося в уме образа. Если бы можно было шире использовать этот методический прием!

Где же выход из противоречия между бытующими представлениями о творческом процессе и материальными свидетельствами этого процесса?

Во-первых, акцент в анализе творчества должен быть перенесен с подготовительной стадии, когда будто бы зреет образ, погруженный в общий жизненный опыт человека (растет неосознанно, не регулируется волей художника), в стадию реализации в особых средствах данного вида искусства.

Во-вторых, стадия реализации представляет собой длительный процесс, в котором часы, минуты вдохновенной работы, — чаще сохраняемые памятью художника, — сменяются периодами трезвого пересмотра созданного чередуются с часами и мгновениями взыскательной оценки, относящейся не только к целому, но и к частям, к отдельным словам, синтаксису, фигурам речи, краскам, очертаниям, всем «формам воздействия».

В-третьих, в этом процессе самую существенную роль играет «прочтение» уже сделанного куска, стиха, строфы, соответственно — этюда к картине, первой раскладке цвета, первых линий композиции и даже — силы данного цветового акцента, меры лепки данного элемента формы.

Почему Пушкин зачеркнул одно слово и заменил его другим? Потому, что второе ярче лепило образ или звучало музыкальнее, подчеркивало ритмом фигуру противопоставления и т. п. А для этого он, вероятно, должен был

прочесть стих, строфу, а может быть, — и все уже написанные строфы.

Почему А. Иванов писал этюды к своей знаменитой картине не только с живых моделей, но и с соответствующих античных гипсов? Не потому ли, что, перенося этюд живой модели на картину, он сверял обобщенность и ясность формы с идеальной ясностью ее на этюде, сделанном с античного гипса?

Выбирая, сверяя картину и этюды, он нигде прямо не имел дела с воспринимаемой действительностью. Воображаемый мир — эта смутная даль — возникал и уяснялся *на холсте,* и естественно было достраивать здание картины, исходя из *ее* достоинств и недостатков, и лишь для этого привлекать прошлый творческий опыт и новый материал.

Объективные свидетельства творческого процесса говорят о постоянном участии в нем восприятия возникающего произведения. Они говорят о значении для успеха процесса оценки сделанного на всех его этапах. Оценивается соответствие нового куска не только общему, как правило, вначале неясному замыслу и воспринимаемой жизни, но также другим частям произведения по его внутренней логике. Произведение напоминает развивающийся организм. В ответ на сделанное все время поступает информация о сделанном, чтобы вызвать к жизни новые задачи.

Мы назвали выше проблему прочтения собственного произведения и продвижения его на основании такого прочтения проблемой *обратных связей.* Не замечая роли обратных связей, философы, психологи и искусствоведы представляли творческий процесс слишком гладким, не видели важнейшей и постоянной *реальной* драмы творчества.

* * *

Существуют другие аспекты той же проблемы. Вспомним основную особенность восприятия рисунка. Рисунок содержит неполный и измененный состав сигналов по сравнению с изображаемой на нем действительностью. Но то, что мы должны увидеть на рисунке, не только полно передает действительность, но передает ее глубже и ярче, чем прямое восприятие, потому что художник отбирал формы и на своем языке толковал явления. Однако все ли видят рисунок так, как видит его художник?

Неопытному рисовальщику кажется, что он создал убедительную форму, ему трудно увидеть свой рисунок, отрешившись от восприятия модели, увидеть его как бы со стороны, глазами зрителя. А зритель сразу чувствует, что лепка неясная, ракурсы читаются как ошибки в пропорциях (короткая рука и т. п.). Трудность прочтения собственного произведения еще значительнее в творческом процессе.

Произведение художника должно стать открытием для других, оно несет зрителю (читателю) новый образ и часто использует для этого существенно новый «язык». Но если это действительно открытие, оно должно быть хотя бы в потенции доступно зрителю (читателю), должно «открывать» ему мир. Как же видит художник свое произведение? Какова мера совпадения опыта художника и зрительского (читательского) опыта? Где граница между субъективизмом и истинным новаторством, которое непременно пробьет себе дорогу в народ? Почему новаторское творчество Пушкина так скоро стало народным? И где, с другой стороны, граница между широкой понятностью и трафаретностью произведения, лежащей за пределами творчества и искусства? Этот аспект проблемы связан с воспитанием зрителя и с ответственностью художника в его новаторских решениях.

Наконец, психология творчества рассматривалась до сих пор как часть общей психологии, то есть психологии человека, отвлекающейся от индивидуальных особенностей и социальных связей, в то время как психология творчества невозможна без изучения конкретных деятельностей человека и связей его с обществом.

Восприятие зрителя и критика, как бы ни старался художник замкнуться в башне из слоновой кости, сильнейшим образом влияют на творческий процесс. И похвала и резкая критика могут как обогатить творческий процесс, так и искривить и оборвать его. Мнение критика и зрителя неизбежно изменяет взгляд художника на собственное произведение, заставляет его, подчиняясь в какой-то мере критике, ставить новые задачи или, протестуя против нее, острее решать прежние. В нашем обществе, организующем деятельность человека по законам разума на благо всего общества, данный аспект проблемы обратных связей от аудитории и зрителя к творцу и его произведению не может быть снят с повестки дня, как бы ни было трудно решить его современной науке.

Г. Козинцев

СЦЕНА, КНИГА, ЭКРАН

Летосчисление кино ведется теперь обычно не с 22 марта 1895 года, премьеры лент Луи Люмьера в «Гран кафе», как это делалось прежде, а с более древних времен. Последние исследования начинаются с перечисления различных изобретений, где уже можно увидеть какие-то элементы фильма.

Что же, по мнению исследователей, следует отнести к истории кинематографии? Одни находят эти первые шаги в театре теней, другие вспоминают волшебный фонарь; третьи отыскивают старинные детские игрушки, основанные на оптическом обмане. В киномузеях хранятся диски с выгоревшими от времени картинками, наивные механизмы: «магический барабан», «колесо жизни». Если вращать диск или цилиндр — рисунки как бы оживают: нарисованный паяц прыгает через веревочку, лошадь перебирает ногами. В музейных витринах выставлены «Фенакистископ», «Тауметроп», «Стробоскоп» — игрушки начала прошлого века, предыстория кинематографии.

Нашлись и более дальние родственники: на итальянских деревянных гравюрах середины XVI века можно увидеть оптические аппараты, камеру обскуру.

Все большее количество предков обнаруживается у кино; однако коллекции старинных игрушек и курьезных изобретений объединяет лишь технический момент; родо-

вой признак — имитация движения, или же сам факт проекции на полотне. Пьесы теневого театра не похожи на сценарии, а картинки волшебного фонаря не напоминают кадров.

Многое возможно отнести к началу кинематографии; однако часто это предки не фильма, а проектора, экрана, пленки, — так зарождалась кинотехника.

Киноискусство образовалось по-иному. Восстановить его генеалогическое древо важно не только для истории: какие-то черты будущего заключены в самой диалектике развития, в закономерности роста. Для постижения этой диалектики необходимо изучать историческую взаимосвязь средств отражения жизни в различных видах искусства.

* * *

Новые формы творчества не образуются в результате случайных причин; эти формы нельзя придумать; придуманное редко оказывается долговечным. Своеволие выдумки бессильно создать переворот в способах художественного выражения. Только существенные внутренние причины, заключенные в самой жизни, приводят к перемене характера изображения.

Художники начинают по-иному смотреть на реальность, потому что сама она изменилась. Рост одних жизненных явлений и отмирание других меняют и угол зрения на жизнь. Старый взгляд уже бессилен различить новое во времени.

Поколения писателей, живописцев, актеров XIX века искали этот иной угол зрения, способный охватить новизну происходящего. Стрелки, развешенные профессорами прошлого столетия, приводили в тупик. Молодые художники настежь распахнули окна Академии: при солнечном свете гипсовые модели выглядели мертвыми, классические полотна — безжизненными.

Новые поколения уходили из академических мастерских в природу, в жизнь. Тогда против «правил» бунтовали повсюду. Над декламацией в театре смеялись; «театральное» воспринимали как фальшивое. Литераторы стали считать возвышенность слога ложью; они ломали каноны жанров, мяли фразы как глину, чтобы передать правду обыденного. Во всех искусствах накапливались открытия новых способов выражения. Множество противоречивых стремлений обнаружило внутреннее единство.

По-разному прокладывались дороги, но компас показывал общее направление. Это направление, развиваясь, вступило в конфликт с самой природой каких-то отдельных видов творчества; внутри каждого из них образовывались какие-то частицы иного качества.

Кинематография возникла не потому, что в такой-то день гениальный механик сконструировал съемочный аппарат, а потом талантливый химик усовершенствовал светочувствительный слой целлулоидной ленты. «Живая фотография» не стала искусством и тогда, когда догадались снять крупным планом предмет, склеить кадры, снятые с разных точек. Значение таких изобретений, разумеется, велико, но они лишь отдельные звенья большой цепи различных явлений и фактов. Открытия, большие и крохотные, технические и эстетические, — были только толчками, ускорявшими и выявлявшими процесс, подготовленный историей. Многое из того, что воспринимается теперь как особенность киноискусства — его «язык», — существовало в своей сути задолго до того, как в первый раз завертелась ручка съемочной камеры.

В XVIII веке Радищев писал:

«Орел, паря превыше облаков, зрит с высоты своего возлетания кроющуюся под травным листием свою снедь. Человек же имеет чувствие зрения дальновидно, как он; миллионы животных ускользают от его взора своею малостью; но кто паче его возмог вооружить свое зрение? Он его расширил почти до беспредельности. С одного конца досязает туда, куда прежде единою мыслию достиг мог; с другого превышает и самое воображение» (248, т. 2, стр. 52).

Вооружение зрения казалось Радищеву удивительным, достигшим предела. Астрономические открытия Гершеля и наблюдения над микроорганизмами Левенгука как бы образовывали два полюса. Телескоп и микроскоп исследовали бесконечно далекое и невидимо крохотное.

Но людям хотелось видеть мир не только с помощью линз и отражателей.

Религиозное искусство создавало свою реальность. Плоскость картин или подмостки мистерий были аллегорическим пространством. Знаки рая, чистилища, ада размещались в пустоте. Существовали только два измерения: вертикаль и горизонталь.

Моралите и мистерию вытеснила драма превратностей. Быстрота смены мест действия и состояний героев отли-

чала этот жанр. Особым успехом пользовались «хроники». Государственные события перемежались сценами частной жизни; Шекспир рассказывал истории королей, перенося события из дворцов в харчевни, с полей битв в городские закоулки. Чередование картин было стремительным. Драматурги просили зрителей представить себе в фантазии сражения, морские бури, чужеземные города: эти сцены были необходимыми для сюжета.

В искусство ворвалось пространство и движение.

Запылила дорога — излюбленное место действия плутовского романа. По большакам и проселкам Испании, мимо монастырей и харчевен бродил, охотясь на тугие кошельки, пикарро. Тощий идальго из Ламанчи пришпорил своего дряхлого коня и поскакал вдаль искать справедливость...

Бродячий люд зашагал в офортах Жака Калло. Оборванцы, балаганщики, солдаты — все, у кого нет жилья, кто меряет ногами дорогу, стали героями французского художника. Калло показал новый род изображения. Пристрастие к реальности в ее самом жестоком виде, действенность отличали его образы. Он усиливал контрасты, яркие в самой жизни, обострял движение, делал его фантастичным. Преемственность от гротеска фламандцев была так же отчетлива, как и несхожесть с их зрением. Это было и продолжение их искусства и одновременно его отрицание.

Исступленный взгляд Иеронимуса Босха был по-деревенски тяжел и медлителен; живописец подолгу сочинял ужасы, останавливаясь на технических подробностях. Его нищие предвосхищали бродяг Калло, но у фламандца кликуши странствовали в пустоте. Полотна Босха отражали реальность XV века, напоминавшую кошмар, но и сам художник бредил. Его зрение принадлежало средневековью; перемен ждали только от Страшного суда.

У Брейгеля Старшего людей окружал мудрый покой природы. Все было отделено друг от друга, очерчено контурами, прочно вылеплено объемом, цветом; танцуя, крестьяне застывали, подняв в воздух ноги, навечно.

Художники спокойных полей и невысоких холмов Нидерландов нередко отражали повседневность фантастикой и превращали аллегории в картины жизни. В их живописи возникла поэзия обыденного, трагическая сила бытовых происшествий. Обыденное и трагическое было увидено глазами сельских жителей. В деревни врывалась война,

черная смерть стучала костяшками истлевших пальцев в двери хижин, но неторопливый живописец устраивался в тени и изображал свой век без спешки.

Калло был горожанин и путешественник; он видел жизнь XVII столетия, сам находясь в толпе, суете городских площадей. Художник привык наблюдать странствуя: еще ребенком он удрал из дому с цыганским табором. Взгляд Калло принадлежал новой эпохе: он улавливал резкость изменений, размах общественных перемен. Перед ним проходила неустроенная, наспех сшитая из клочков старого и нового жизнь больших городов, войны, нищета. Он показал природу своего века: дуб, на каждой ветви повешенные; уличную жизнь: палачи свежуют тела на лобном месте; по площади, без особого интереса к казни, бродят горожане; идет торговля, босяки просят подаяние.

Даже балаганные ужимки комедиантов казались ему медленными; он был захвачен стихией движения. Исторические потрясения поспитали зрение, взгляд стал быстрым, острым. Чтобы показать масштаб событий, Калло беспредельно расширил угол своего зрения.

«Виды кажутся как бы снятыми из большого отдаления и высоты... — замечал Пауль Кристеллер. — Эта новая микроскопическая манера композиции сложилась, очевидно, под влиянием глубокой сцены итальянского театра» (170, стр. 358—359).

Эта манера сложилась под влиянием жизни.

От театра Калло взял большее, нежели пристрастие к удаляющейся перспективе декораций позднего Ренессанса. Он усилил действенность, драматичность, характерность героев.

Искусство Калло, не похожее на живопись его времени, возникло где-то на стыке картины и спектакля.

В поисках выражения резкости жизненных контрастов, драматичности художники переходили границы, разделяющие искусства.

Страсть к театру владела Хогартом. Художник не скрывал этого: «Я старался разрабатывать свои сюжеты, как драматический писатель»,— пояснял он (328, стр. 27). Хогарт дружил с Гарриком, был внимательным зрителем «Оперы нищих» Джона Гея, шекспировских спектаклей. Однако дело не ограничивалось выбором театральных сюжетов. Художник не переносил сценическое положение на полотно, а превращал саму живопись в театр.

«Картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами, с помощью движений и жестов разыгрывавшими пантомиму» (328, стр. 27).

Хогарт придумывал собственные пьесы и исполнял их по-особому. Его картины (обычно они гравировались позже) выходили сериями, каждое полотно являлось частью истории героя. «Карьера мота» имела восемь таких частей: светский повеса, получив наследство, пускался в разгул; долговая тюрьма и бедлам кончали сюжет.

Я видел в Королевском балете Великобритании постановку Нинетт де Валуа «Карьеры мота». Оказалось, что «танцевать» эти гравюры очень легко: ни балетмейстеру, ни танцовщикам не пришлось досочинять сюжета, характеров. Гравюры как бы ожили, стали пантомимой. Это была не стилизация под изображение, а естественное продолжение состояния действующих лиц, выраженного художником. Шесть картин «Модного брака» рассказывали о любви по расчету, тоскливой жизни новобрачных, измене в грязной комнате (любовник, застигнутый мужем, убив его на дуэли, скрывался в окно, а в дверь врывалась полиция); в финале графиня принимала яд; отец умирающей снимал с ее пальца кольцо.

«Судьба потаскушки» начиналась с приезда в Лондон провинциалки. На первой картине — крытый фургон, доставивший девицу из Йорка на Вуд-Стрит. У гостиницы под знаком колокола, где вытряхивают белье и дают корм коню, сводня подговаривает простушку познакомиться с джентльменом, стоящим в дверях отеля. Вокруг бочки, баулы, обшарпанные стены домов; из чьей-то кошелки высовывает голову гусь.

Это театр: положение, жесты, выражения лиц — по-театральному действенны, но это не схоже со спектаклем,— здесь, по словам Хогарта, «только такие сцены, в которых актерами выступают живые люди».

Как же следовало изображать этих людей? Хогарт отрицал «правила», смеялся над канонами,— копирование классиков, говорил он, так же помогает современной живописи, как помогли бы доспехи Александра Македонского трусу. Перед художником должна быть жизнь; ему необходимо упражнять свою зрительную память, схватывать действие на лету, необходима как бы стенография зрения.

«Очевидно, искусство быстрой фиксации условными знаками целого потока житейских впечатлений играло

для него ту же роль, какую столетие спустя начали выполнять для художников моментальные снимки фотографического аппарата,— писал М. П. Алексеев.— Хогарт стремился удержать в своей памяти художника жизнь во всех ее проявлениях и по возможности в ее «цельном», не разложенном на составные части виде».

Судьбы людей изображались в круговороте жизни. В «цельности» жизненного водоворота и состояла суть этого театра. Самая большая сцена Лондона не вместила бы декораций, нужных Хогарту; все труппы Англии, объединившись, не смогли бы предоставить ему нужного количества исполнителей. В представления, бушевавшие на сюитах гравюр Хогарта, входили тысячные массовые сцены: жизнь города в часы дня и ночи; бесчинства на парламентских выборах; богатые наследники кутили со шлюхами, дрались деревенские джентльмены (в зияющую дыру черепа лили воду прямо из кувшина); вербовщики заманивали олухов у городских застав. Среди чада и смрада сивухи выливали из окон ночные горшки; в отбросах копошились нищие в струпьях и язвах: из пьяных рук побирушки летел на булыжники младенец. Все было грубо ощутимым в своей натуральности, бурно действенным.

«Экспрессия улавливается всегда на лету, в проходящем состоянии, и в то мгновение, когда она становится особенно выдающейся...— писал о Хогарте Хэзлит.— Он пишет крайние формы характера и экспрессии».

Но театр XVIII века, в который художник хотел превратить живопись, не обладал подобными качествами. Сцене Просвещения не были свойственны ни бурное движение, ни натуральность среды.

Хогарту мерещился какой-то еще не существующий вид зрительных образов. Живопись для них была слишком статичной, сцена — ограниченной.

* * *

Реформаторы театра ощущали узость, условность средств современной драмы. Роман казался Дидро выразительнее пьесы: романист передает жизнь не только диалогом, но и множеством иных способов. Молчание, выражение лиц — особо интересовали автора статьи. «О драматической литературе»; он предлагал сочинять целые сцены без слов. Дидро представлял себе по-иному и са-

му драматургию, он предлагал «переплетать» события, происходящие одновременно. Вспоминая свою пьесу «Отец семейства», он сожалел, что не смог осуществить этого «переплетения».

«Более искусный автор написал бы две одновременные сцены: одну, на переднем плане, между Сент-Альбеном и Софи, другую, в глубине, между Жермейлем и Сесиль...» (99, стр. 402).

«Я попытался так разделить две одновременные сцены Сесиль и Отца семейства, которыми начинается второй акт, что их можно было бы отпечатать двумя колонками, причем пантомима одной соответствовала бы речи другой, а речь другой соответствовала бы пантомиме первой» (99, стр. 402—403).

Дидро считал необходимым вводить в драму эпизоды, длящиеся мгновение.

«Короткие, стремительные, разорванные сцены, частью пантомимные, частью разговорные...».

Он требовал «показать место действия таким, как оно есть».

«Театральная живопись должна быть точнее и правдивее любого другого жанра живописи».

Этот театр будущего — пантомимой, сменой коротких сцен, параллельным действием и жизненно точными декорациями — Дидро уподоблял «полотну, на котором с волшебной силой сменяются различные картины».

Сравнение, разумеется, нельзя понимать буквально; в статье, написанной в 1758 году, бессмысленно искать намека на экран. Речь идет не о кинематографичности теорий Дидро или офортов Калло, но о направлении поисков.

Зрение художника приобретало особые черты, становилось более зорким, подвижным, оно стремилось охватить обширные пространства, уловить быстроту движения.

Действенность и драматическая энергия проникали во все искусства. Но театр, увлекший многих художников, не напоминал спектаклей их времени. Элементы какого-то иного — еще не существовавшего — вида представлений появились в изобразительном искусстве, литературе.

Пока это были только элементы.

Однако они настолько отчетливо различимы, что в наше время А. Сидоров, разбирая «Прилежание и леность» Хогарта, написал: «В двенадцати кадрах он показывает

нам эти параллельные жизни», «его гравюры были чем-то вроде кинофильмов» (см. 271).

Конечно, эти сравнения — условны. Зрение Хогарта принадлежало XVIII столетию. История еще представлялась картиной нравов, а мораль набиралась курсивом; способом изображения была сатира.

С конца века огромные перевороты, полная перемена уклада вызвали к жизни новые представления.

Развитие естественных и общественных наук изменили свойства зрения. Зоркость орла была превзойдена во много раз. Обнаружилась не только истинная форма предметов, но и их взаимосвязь.

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак писал: «Живое существо — это основа, получающая свою внешнюю форму, или, если говорить точнее, отличительные признаки своей формы в той среде, где ему назначено развиваться».

Улицы, их истории; дома, лавки, выставленные в витрине товары, узор решетки на ограде; цвет плюща, вьющегося по стене, становились предметом пристального внимания писателей.

Человек появлялся в романе не на фоне предметов, но во взаимосвязи с ними. Невидимые нити связывали героя и обстановку его жизни. Частность становилась неотделимой от общего. «Ее нижняя вязаная шерстяная юбка,— описывал Бальзак внешность хозяйки пансиона,— вылезшая из-под верхней, сшитой из старого платья, с торчащей сквозь прорехи ватой расползающейся материи, воспроизводит в самом сжатом виде столовую и садик, говорит о свойствах кухни предугадывать состав нахлебников».

Судьбу Растиньяка не понять без описаний провинции и столицы; грязных меблирашек и аристократических особняков; кабриолетов и тильбюри, запряженных призовыми скакунами; единственного костюма честолюбивого бедняка и туалетов светских дам.

Зрение расширялось — все большие панорамы охватывало искусство: кварталы и сословия входили в роман со своими нравами, бытом, множеством вещей, изображенных точно и подробно. И одновременно взгляд автора сужался. Крохотное пространство становилось полем исследования.

«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории

целого народа»,— писал Лермонтов в предисловии к «Журналу Печорина». Противопоставление было полемическим. Литература уже знала исследование человеческой души как отражение народной истории.

В продолжение всей жизни Бальзак стремился к театру. Казалось бы, самой природой своего таланта, склонного к напряженному драматизму, писатель был подготовлен к сценическому успеху. На подмостки театра Порт Сен Мартен в гриме бальзаковского героя вышел сам Великий Фредерик — лучший актер Франции, Фредерик Леметр. Но пьесы проваливались, зал скучал, нередко свистал; критика бранила; даже друзья редко хвалили пьесы Бальзака. Драматург не мог сравняться с романистом.

Трудно представить себе драматический талант сильнее Достоевского. Какой драматург сочинял такие появления героев, умел так писать концы сцен (под занавес!), диалоги, характеры, настолько привлекательные для актеров. Немало страниц Достоевского можно назвать театральными в полном значении этого понятия.

Однако Достоевский не писал пьес и считал сценическую обработку своих сочинений малохудожественным делом. Разве театр смог бы повести зрителя промозглым питерским днем, мимо толчеи Сытного рынка, запахов кухмистерских и полупивных, по грязным закоулкам проходных дворов, щербатым лестницам, заслеженным котами?

Диккенс вывел в мир целый выводок ярких театральных фигур, сочинил множество драматических и комичнейших положений. Но и этот писатель не стал драматургом.

Причины во многом были общими. Директор Исторического театра Гостейн приводил в «Рассказах и воспоминаниях театрала» замысел «Мачехи», изложенный Бальзаком:

«Речь идет не о грубой мелодраме, в которой предатель сжигает дома и терроризирует их обитателей. Нет, я мечтаю о драме салона, где все холодно, спокойно, любезно. Мужчины благодушно играют в вист при свете свечей, приподнятых над маленькими зелеными абажурами. Женщины болтают и смеются, работая над вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, все возвещает порядок и гармонию. Но там, внутри, волнуются страсти, драма тлеет».

Романисты XIX века уделяли описаниям мест действия сотни страниц; в пьесе они были вынуждены ограничиться строчками. Вероятно, и эти скупые ремарки не выполнялись декоратором-ремесленником. По роману становился известен адрес портного, кроившего жилет денди, и судьба ювелира — создателя моды на цепочки для часов; из романа можно было узнать систему учета векселей и законы наследования — все это создавало истории, где были и золотые цепочки и железные кандалы. Мир нельзя было отделить от вещей: на каждом предмете отпечатались человеческие чувства; в душе героя были слепки вещей.

Без атмосферы салона не могла стать реальной и драма его обитателей.

Сценическая техника мелодрамы была достаточно высокой; тогда умели изобразить пожар, бурю; феерии играли с декоративными эффектами. Дело было не в технике, а во взгляде на жизнь. Жизненная среда не привлекала театральных художников, атмосфера повседневных событий казалась не сценичной. Тогда мерили на других весах; сила крохотных величин еще не была открыта, а именно эти — еле ощутимые измерения духовной жизни — интересовали Бальзака.

Он рассказывал:

«Однажды я явился в салон в час, когда там почти никого не было, и увидел падчерицу. Она как раз выходила и не заметила меня. Она смотрела на свою мачеху. О, что за взгляд! Нечто вроде удара стилета. Мачеха была занята тушением свечей за столом для винта. Она повернулась в сторону падчерицы. Их взгляды встретились, и самая грациозная улыбка вырисовывалась на их устах. Как только дверь за падчерицей закрылась, лицо другой женщины быстро переменилось: оно было сведено горькой судорогой. Все это заняло меньше мгновения, но и этого было достаточно».

В сцене — автор считал ее одной из основных — нет слов, лишь изменения взгляда должны передать смысл драмы. И весь этот безмолвный поединок должен занять мгновение.

Театр тех лет не знал таких мер выражения. Пьесы Бальзака, лишенные жизненной среды, ограниченные лишь диалогом, превращались им самим же в мелодрамы (вопреки его первоначальному желанию). Он хотел писать для театра, которого еще не существовало. «Тлею-

щую драму» некому было поставить, и никто не умел ее сыграть.

Способы отражения жизни литературой и театром были различны не только по природе этих искусств, но и по уровню современного мышления.

«Первый — расширяется и растет,— приводил Золя мнение современника о романе и драме,— вторая — исчерпывается и стремится спуститься к балаганам» (130, стр. 65).

Театр в этом состоянии — устарелый способ отражения жизни, казалось Золя; необходима реформа всей сценической системы. Начинать, по мнению писателя, следовало с декораций.

«Несомненно у театра своя оптика,— писал он,— но разве мы не видим, что театр всегда повиновался движению эпохи! В настоящее время точные декорации представляют результат мучащей нас потребности в реальности... Современные личности, индивидуализированные, действующие под властью окружающих их влияний, живущие нашей жизнью на сцене, были бы смешны при декорациях XVII века. Они садятся — им нужны кресла, они пишут — и им нужны столы, они ложатся, одеваются, ходят, согреваются — и им нужна полная обстановка... Точная декорация,— например, салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками,— дает сейчас же понятие положению (определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц» (130, стр. 65—66).

Гарнитуры мебели из модных магазинов въехали на подмостки. Вещи—крупные и крохотные — загромоздили сцену. Они были расставлены как в «живой комнате»: зритель мог оценить их подлинность, но пьесы Золя не пользовались успехом.

Доде вспоминал, как в семидесятые годы устраивались «обеды авторов освистанных пьес». Кто же были эти неумелые и неудачливые литераторы? За столом сидели: Флобер, Золя, Э. Гонкур, Тургенев.

Золя не ставил фамилии на театральной переработке своих романов (хотя и принимал участие в инсценировках), считал эти переделки «ампутацией мысли».

Что же в них «ампутировалось» — согласно требованию современной сцены?

Конечно, прежде всего — массовые сцены, жизненные панорамы, многоплановость действия. Множество мест со-

бытий сводилось к нескольким актам, происходящим в нескольких помещениях. Драматургия «хорошо сшитой пьесы» (Скриб) бессильна была передать и масштаб и глубину картин эпохи, написанных Золя. А вместе с этими картинами уничтожался и сам метод отражения действительности.

«Потребность в реальности» не удовлетворялась нагромождением безделушек. Все на сцене казалось Золя маленьким, тесным: «Неужели нас замуровали в современном драматическом искусстве, таком узком, похожем на склеп, в котором недостает воздуха и света?» (130, стр. 6).

Необходимы: масштаб, натуральность.

«Было бы очень интересно поставить драму среди больших декораций, скопированных с природы».

Какие же задники и кулисы хотелось увидеть Золя? Писатель, не задумываясь, называл эти «копии природы», он с легкостью сочинял их, предлагая одну за другой:

«А сколько других декораций можно придумать для народных драм! Внутренность завода, копи, ярмарка пряников, вокзал, цветочный ряд, поле для бегов» (130, стр. 93).

Сценическая техника могла создать иллюзию натуральности мест действия. Но они не стали бы действующими. Театр был бессилен показать коней, берущих барьеры, неистовство тотализатора, мелькание лиц и кипение страстей; самые обширные декорации вокзала и цеха не передали бы жизненного ритма железных дорог, фабрик, современных улиц.

Автора «Чрева Парижа» интересовала не грандиозность построек, но масштаб событий, размах истории. «Декорации, им перечисленные, менее всего декорации, это — скопления человеческих чувств, противоречивых интересов, общественных стремлений. Речь шла о главном: содержании драмы. Золя хотел народной драмы; она требовала иной реальности на подмостках.

«Не сумеет ли какой-нибудь автор так изменить сценические условности, преобразовать и утилизировать их таким образом, чтобы внести на сцену гораздо большую интенсивность жизни» (130, стр. 70).

Представляя себе этот спектакль «больших декораций» и «интенсивности жизни», Золя в своем воображении уничтожал саму природу театра.

«Я представляю себе, как этот творец перешагнет через поставленные границы, разрушит обязательные рамки, расширит сцену до того, что поставит ее на один уровень с залой, придаст трепет жизни деревьям, впустит через занавес свежий воздух реальной жизни» (130, стр. 6).

Читателям «Ругон-Маккаров» нетрудно представить себе, что понимал Золя под «воздухом реальной жизни». Грозные схватки классов, ажиотаж всемирных выставок, Париж Османа в строительной пыли, баррикады Коммуны, толпы углекопов под кровавым небом Жерминаля — вот что «ампутировал» театр в творчестве писателя. Для выражения такого ви́дения жизни нужно было ломать ограничивающие рамки, перешагнуть все границы.

И, сломав, перешагнув, выйти за пределы самого театра.

В письме к своему другу Антони Валлабрегу Золя уподоблял искусство окну в природу, затянутому прозрачным экраном. Классицизм и романтизм давали искаженное изображение. «Реалистический экран,— писал он,— последний в современном искусстве». Настало время увидеть «самые верные образы, какие только может дать экран».

На этот раз сравнение, высказанное в 1864 году, можно привести без оговорок. Речь действительно шла об экране, хотя самого экрана еще не существовало.

Натуральность жизненного материала, чередование общих планов — массовых сцен, и крупных — психологического исследования: зрение, обращенное и в ширь эпохи и в глубь душевной жизни; энергия многоплановой драматургии — все это было близким самой сути киноискусства.

Кинематографическое ви́дение уже существовало, но киноаппарат еще не был изобретен.

* * *

Примеры, которые я привел, можно было бы увеличить и продолжить. Но моя цель — не полнота исследования, а лишь постановка вопроса.

Дальнейшее развитие кино, его появление на свет уже под своим именем шло не прямым путем. Техника вызвала к жизни только новый ярмарочный аттракцион. «Живая фотография» сразу же стала предметом сенсационного интереса, а потом и споров. Одни ужасались машин-

ному варварству, которое, по их мнению, убьет театр, другие видели в мигающих тенях на полотне будущее поэзии.

Прошло не много времени, и электрический балаган стал искусством. Это произошло, когда техника одухотворилась мыслями и чувствами людей. Тогда экран продолжил коллективное усилие культуры. Не повторил на пленке найденное театром или литературой (это оказалось бесцельным), а продолжил — но уже иными средствами — выражение новых процессов жизни. И тогда кино в свою очередь повлияло на многие формы литературы, театра, живописи.

А. Пунин

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ И ТЕКТОНИКА

(О «СОДРУЖЕСТВЕ ФОРМ И ФОРМУЛ» В АРХИТЕКТУРЕ)

Одним из частных аспектов проблемы взаимосвязи научного и эстетического методов познания является вопрос о взаимосвязи технических и эстетических факторов в таких областях деятельности человека, как прикладное искусство, художественное конструирование и архитектура.

Исследование проблемы взаимосвязи технических и эстетических факторов в архитектуре требует весьма обширной и обстоятельной работы, которая далеко выйдет за рамки данной статьи. Поэтому мы ограничимся лишь тем аспектом этой проблемы, который охватывает *роль тектоники (т. е. художественного выражения конструктивных закономерностей) в формировании архитектурного образа*

Уже на заре развития архитектуры, в зодчестве Древнего Египта, мы можем обнаружить тонкое и умелое использование тектонических закономерностей для создания особой эмоциональной насыщенности архитектурных сооружений.

Пирамида — геометрическое тело, обладающее с технической точки зрения идеальной устойчивостью. Вместе с тем трудно представить себе сооружение, в котором с большей ясностью и наглядностью была бы выражена идея вечности, идея величественного, сверхчеловеческого спокойствия и неколебимости, столь важная для религиозного мировоззрения древних египтян. Интерьер египет-

ского храма задавлен колоссальными, непомерно толстыми и массивными колоннами. Человек чувствует себя подавленным тяжестью этих каменных масс.

Совершенно иные архитектурные образы оставила нам античная Греция.

В чем причина неувядаемого обаяния архитектуры античной Эллады?

Нам кажется, что наряду с другими закономерностями собственно эстетического порядка (композиция, масштаб, ритм, пропорции и т. д.) большое значение имеют и тектонические закономерности древнегреческой архитектуры, прежде всего специфические особенности ордера.

Одна из главных особенностей ордерной системы, разработанной античными зодчими, заключается в том, что архитектурные формы ордеров тесно связаны с характером распределения усилий в элементах ордера и наглядно отражают этот характер. Капитель всегда слегка сужается в направлении сверху вниз, своим силуэтом как бы повторяя то «перетекание» силы опорного давления антаблемента на колонну, которое происходит в этом месте. База ордера всегда обрабатывается выступающим «валиком» (иногда даже несколькими) — ее форма явственно напоминает геометрическое тело, как бы сжатое огромной силой, которая расплющила его и выдавила, выпучила в стороны его края.

Пожалуй, одно из самых гениальных художественных открытий античных зодчих в архитектуре — изобретение так называемого «энтазиса». Энтазис — это очень небольшое, очень плавное утолщение колонны к середине, своего рода небольшая «припухлость», плавно нарастающая от верхнего и нижнего краев колонны к средней зоне [1].

Энтазис обычно очень невелик, однако человеческий глаз фиксирует его — и в сознании человека начинает формироваться цепь ассоциаций, в результате которой архитектурный образ колонны приобретает особую эмоциональную окрашенность. Благодаря тому что человеческий глаз фиксирует энтазис, зрителю начинает казаться, что колонна как бы упруго пружинит под нагрузкой, слегка раздаваясь в стороны в ее средней части (такой характер деформаций сжимаемого тела знаком зрителю из повседневной практики). И зритель начинает как бы «ви-

---

[1] Максимальной величины энтазис достигает обычно на расстоянии $^1/_3$ высоты от основания колонны.

деть» ту силу, которая сжимает колонну. Таким образом, энтазис образно, наглядно рассказывает зрителю о том, как колонна работает под нагрузкой, как ее тело, ее материал сопротивляется сжимающей его силе. Конструктивный смысл колоннады раскрывается через специфические архитектурные формы ордера и наполняет их определенным, четко «читаемым» зрителем инженерным содержанием, придает им особую конструктивную убедительность. Возможно, что именно это слияние «сопромата» и «эстетики», это раскрывание технического через эстетическое предопределяет в известной мере то ощущение гармонической уравновешенности, спокойствия и внутренней целесообразности, которое так характерно для античной ордерной системы и играет такую большую роль в формировании архитектурных образов античности.

Конструктивно-технические закономерности раскрываются в ордере опосредованно, через художественную форму, то есть раскрываются средствами эстетическими. Законы распределения сил и напряжений в конструкциях, законы «сопромата» выступают в ордере *преобразованными* в систему архитектурных форм. Это обстоятельство было правильно подмечено одним из наиболее рационалистически мыслящих русских теоретиков зодчества начала XX века, В. П. Апышковым:

«Путь развития архитектурных форм, при котором в основу их вложено было стремление удовлетворить сперва утилитарным потребностям, а затем уже — внести украшающий элемент, обусловливал ту слитность художественных форм с их назначением, которую мы встречаем в классической архитектуре и очарованию которой мы не в состоянии противостоять. Этот путь превращения полезного в изящное, несмотря на тысячелетия, разделяющие нас от эпохи греческого искусства, остается единственным и неизменным, обеспечивающим дальнейшее развитие рационального зодчества» (5, стр. 55—56).

В ордерных системах Древнего Египта масса, материал довлели над пространством, над человеком — и из этого извлекался определенный эстетический, а в конечном итоге — идеологический эффект.

В ордерных системах античной Эллады человек подчинил себе материал. Колонны Парфенона не давят человека — они сами подобны строю солдат, строю людей, которые спокойно и уверенно, единым дружным усилием

выполняют общую работу: несут длинную мраморную балку антаблемента.

Архитектура Древнего Египта сверхчеловечна, она противопоставлена человеку.

Архитектура античной Эллады предельно *человечна.*

А. К. Буров писал, что Парфенон «не подавляет ни размером, ни тяжестью, ни величием — скорее, вы сами подавлены собственным незаслуженным величием» (37, стр. 113).

Так тектоника — через эстетику — смыкается с психологией.

А недавно ленинградский архитектор С. В. Васильковский, рассчитав коллонаду Парфенона по современным нормам расчета каменных конструкций, установил любопытный факт: оказывается, колонна Парфенона является *идеально равнопрочным стержнем,* и запас прочности во всех ее сечениях совершенно одинаков (с точностью до третьего знака). Эта равнопрочность достигается: во-первых, увеличением диаметра колонны книзу (это увеличение диаметра и, соответственно, площади сечения компенсирует нарастание нагрузки за счет собственного веса колонны); во-вторых, благодаря энтазису, который создает дополнительное утолщение колонны в средней зоне, то есть как раз там, где, теоретически говоря, возникает наибольшая угроза потери устойчивости колонны как стержня, работающего на «продольный изгиб». Второе обстоятельство особенно удивительно, так как формула работы стержня при продольном изгибе была выведена только в XVIII веке при помощи дифференциального исчисления, которого не знали античные математики. Очевидно, равнопрочность колонны является следствием какой-то особой интуиции строителей Парфенона, и очень возможно, что при этом важную роль сыграло то тонкое эстетическое осмысление тектонических закономерностей, которое так ярко и своеобразно отразилось в формах античных ордеров.

Вытянутая, стрельчатая форма арок является характерным стилистическим элементом готики. Именно она в значительной мере предопределяет динамичное устремление архитектурных масс готических зданий вверх, формирует их своеобразный эмоциональный строй и то мистическое ощущение «отрывания от грешной земли», «стремления к горним высям», которое так тесно соприкасалось со средневековым мировоззрением.

Однако эта стрельчатая форма арок имеет отнюдь не «мистическое», а вполне «земное», вполне инженерное происхождение.

Увеличение размеров, высот и пролетов соборов на протяжении X—XII веков столкнуло средневековых зодчих с рядом технических трудностей. Стремясь уменьшить величину распора, они стали придавать аркам стрельчатые, вытянутые вверх очертания [1].

Стрельчатые арки стали получать все большее распространение. Возникнув как следствие чисто тектонических закономерностей, они стали основным стилевым признаком готики. Вслед за арками стали вытягиваться вверх и другие архитектурные элементы зданий — начался процесс диалектического «преобразования» полезного в прекрасное, конструктивно-целесообразного — в собственно эстетическое.

Нарастающее вытягивание вверх готических зданий сопровождалось поистине лавинным нарастанием архитектурного декора — такого же утонченного, вытянутого, несколько дробного. В итоге этого процесса началась та зрительная «дематериализация» архитектурных масс, которая была так созвучна мистическим религиозным устремлениям средневековья.

Готическая архитектура с точки зрения тектоники является почти «антиподом» архитектуры Древнего Египта. Однако и в той и в другой тектоника принимала самое активное участие в формировании архитектурного образа и теснейшим образом связывалась с идеологией: дематериализация каменных масс в средневековых соборах была призвана выражать определенные идеи и выполняла эту свою идеологическую функцию не менее успешно, чем гипертрофированная «сверхматериализация» каменных масс египетских пирамид и храмов.

Важную идеологическую функцию выполняла каменная облицовка флорентийских палаццо эпохи раннего Ренессанса. Обработка стены массивными каменными рустами придавала ей особую монументальность, которая должна была наглядно свидетельствовать о политическом и экономическом могуществе владельца, а в ту бурную эпо-

---

[1] Интересно отметить, что этот процесс начался почти синхронно в двух весьма отдаленных друг от друга странах: во Франции и в Армении; однако развитие «готических» элементов в армянской архитектуре было прервано монгольским нашествием.

ху это имело немалое значение. Так, тектоника каменной кладки, раскрытая посредством соответствующей архитектурно-художественной обработки стены (выпуклая поверхность рустов и т. д.) принимала, выражаясь метафорически, участие в политической борьбе.

Прием, изобретенный флорентийскими зодчими, был спустя пятьсот лет удачно применен в обработке опорных частей огромной каменной арки моста в Люксембурге, построенного инженером Сежурне. Скругленные поверхности камней с предельной наглядностью рассказывают зрителю о колоссальных силах, сжимающих опорные части арки.

«Искусство архитектуры заключается в том, чтобы заставить звучать опоры». Мост в Люксембурге служит великолепной иллюстрацией этой крылатой фразы французского архитектора Огюста Перре.

Если палаццо Строцци, по меткому определению Г. Б. Борисовского,— «новелла в камне», то такие шедевры русского зодчества, как церковь в Кондопоге или знаменитый двадцатидвуглавый храм в Кижах, можно назвать «поэмой из бревен». И пусть вас не смущает это несколько странно звучащее определение — оно обладает глубоким смыслом.

В прошлом веке многие деревянные церкви русского Севера были обшиты строгаными досками[1]. Вопиющая художественная нелепость этого приема станет ясна при сравнении фотографий «обшитой» и «необшитой» постройки. Первая кажется сухой, какой-то мертвой; вторая — живая, вибрирующая, играющая светотенью. Сняв дощатую обшивку, советские реставраторы вернули многим шедеврам народного зодчества их прежний архитектурный облик — и их архитектура снова наполнилась какой-то особой внутренней жизнью.

В чем дело? Только ли в красоте фактуры бревенчатой поверхности? А быть может, еще и в том, что теперь, после снятия ненужной и нелепой дощатой обшивки, зрителю раскрылась вся тектоническая сущность бревенчатого сруба, его структура, его «конструктивная душа»?

Вопрос о взаимосвязи «пользы» и «красоты», кон-

---

[1] Очевидно, тогда «отцы церкви» думали этим способом придать зданиям большее «благолепие» — дескать, гладкая поверхность больше походит на «столичную» каменную архитектуру. С конструктивной точки зрения эта обшивка была даже вредна, так как способствовала затниванию сруба.

структивных и эстетических факторов, в процессе эстетического восприятия произведений архитектуры разработан еще очень слабо. Вместе с тем история мирового зодчества знает немало примеров, в которых эта взаимосвязь выступает очень своеобразно и любопытно.

Попробуем с этой точки зрения проанализировать композицию трех старинных каменных мостов в Ленинграде, построенных во второй половине XVIII века через Фонтанку.

Прачечный мост состоит из трех плавных овальных арок: две боковые поменьше, средняя побольше. С конструктивной и функциональной точки зрения это вполне логично. Во-первых, посередине реки происходит наиболее интенсивное судоходство, и поэтому пролеты моста следует в этом месте увеличивать. Во-вторых, чем глубже река, тем выше и соответственно дороже получаются опоры моста — следовательно, в глубоких местах опоры моста следует расставлять реже, а пролеты соответственно увеличивать. Обычно самая глубокая часть реки находится в середине русла, и поэтому к середине реки пролеты, как правило, увеличиваются. Таким образом, нарастание пролетов к середине у Прачечного моста (так же как и у его «соседей», построенных через Неву позднее, в конце XIX в.— у Кировского и Литейного мостов) является следствием чисто «инженерных» факторов.

И вместе с тем какое сильное эстетическое впечатление производит это плавное нарастание пролетов моста! Как органично соответствует оно нарастанию высоты моста над водой, образуя динамичный аккорд мягко круглящихся линий — аккорд, пронизанный единым ритмом, единым стремлением.

Итак — нарастание пролетов к центру создает подлинную гармонию утилитарного, технического и эстетического.

Композиция моста Ломоносова (по традиции его чаще называют Чернышов мост) значительно отличается от Прачечного моста. Легко заметить, что средний пролет Чернышова моста заметно *короче* боковых. Однако до сих пор еще никто и никогда не поднимал вопрос об «антиэстетичности» такой композиции. Напротив, Чернышов мост считается общепризнанным шедевром архитектуры. А ведь мы только что говорили о целесообразности и эстетичности *нарастания* пролетов к центру моста. Так в чем же дело?

Дело в том, что по своей конструктивной сущности, по своей тектонике Чернышов мост резко отличается от Прачечного: его средний пролет — разводной, и башни моста — отнюдь не украшение, а необходимый элемент его конструкции. Разводной пролет обладает более сложной, более дорогой конструкцией, и поэтому его выгоднее делать несколько короче боковых — насколько это позволяют требуемые подмостовые габариты. Так что в данном случае укороченность среднего пролета моста является тоже целесообразной. И вместе с тем она не воспринимается антиэстетичной: для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить Чернышов мост с Измайловским мостом. Когда-то Измайловский мост тоже имел башни, и его средний пролет был тоже разводным, но впоследствии мост был перестроен, башни были снесены, средний пролет перестал быть разводным, но остался укороченным. И мост стал каким-то грузным, дисгармоничным, уродливым, его средний пролет кажется неприятно «зажатым» между опорами.

Сравните силуэты Измайловского и Прачечного мостов — насколько второй эстетически полноценнее первого!

Так почему же укороченный средний пролет Измайловского моста кажется уродливым, а укороченный пролет Чернышова моста такого впечатления не производит?

Безусловно, большое значение имеет чисто зрительное впечатление, производимое силуэтами стройных башен, создающих очень эффектный, запоминающийся облик сооружения. Однако нам кажется, что секрет эстетического совершенства Чернышова моста заключается не только в своеобразии и красивой прорисовке его силуэта, но еще и в том, что его башни и цепи раскрывают зрителю сущность конструкции моста, сущность его инженерной логики, рассказывают о том, что средний пролет моста отличается по своей структуре от боковых, что это пролет разводного типа и поэтому подчиняется иным техническим закономерностям. Таким образом, напрашивается вывод: укороченность среднего пролета Чернышова моста не воспринимается неэстетичной, потому что эстетические образы башен активно воздействуют на восприятие зрителя и через эмоционально-эстетические каналы раскрывают ему инженерные, тектонические особенности и закономерности сооружения. Итак, башни Чернышова моста являются для зрителя источником технической информации, воспринимаемой логически, и эстетической инфор-

мации, воспринимаемой эмоционально: оба вида информации сосуществуют, переплетаются друг с другом.

Мы специально остановились подробнее на анализе композиции трех мостов через Фонтанку — Прачечного, Чернышова и Измайловского, ибо этот анализ приводит к довольно интересным выводам, касающимся проблемы взаимосвязи логического и эстетического методов познания.

* * *

Анализируя проблему взаимосвязи тектоники и архитектурного образа, следует особо остановиться на так называемых *иллюзорно-тектонических системах*. Этим термином определяется такой способ архитектурной обработки стены, при котором на ней художественно-пластическими средствами *изображается* определенная конструктивная система.

Ордер, созданный зодчими античной Греции в результате эстетического осмысления тектоники стоечно-балочной конструкции и воплотивший в своих формах идею гармонического равновесия несомых и несущих частей, стал постепенно приобретать самостоятельное эстетическое значение как своего рода символ композиционной законченности. Перестав быть конструкцией, ордер, однако, в полной мере сохранил свое значение как система архитектурных форм, подчиненных определенной закономерности.

Ордер возник как эстетическое выражение целесообразности — отсюда, в итоге «обратной логической связи», применение ордера привносит в архитектурную композицию черты композиционной четкости и тектонической организованности, и ордерная архитектура воспринимается зрителем как архитектура внутренне целесообразная.

Именно это обстоятельство и явилось одной из главных причин необычайной исторической «живучести» ордера.

Ордер как бы символизировал собой подчинение законов тектоники направляющей, организующей силе человеческого разума. Образно выражаемое им гармоническое равновесие несомого и несущего приобрело глубокий эмоциональный и даже более того — идеологический смысл. И поэтому исключительно широкое распространение ордера в эпоху Ренессанса, когда формы античной ордерной архитектуры как бы пережили свое «второе рождение», может быть в известной мере объяснено и тем, что

гуманистическому, рационалистическому мировоззрению Возрождения импонировала и сама гармоническая уравновешенность ордера и вызываемая ею цепь эмоциональных и логических ассоциаций.

Аналогичное понимание ордера было свойственно и эпохе классицизма. Стремясь к «благородной простоте», зодчие классицизма воспринимали античную ордерную систему как эстетическое выражение этого принципа, и ордер стал масштабной, ритмической, эмоциональной, идейно-образной основой архитектурных композиций классицизма.

Иллюзорно-тектонические системы могут играть очень важную роль в формировании стилистических особенностей архитектуры, придавая ее произведениям ту или иную эмоциональную окраску. В этом можно легко убедиться, сопоставив использование ордера в архитектуре барокко и классицизма на таких ярких примерах этих стилей, как Зимний дворец (арх. В. В. Растрелли) и здание Академии наук (арх. Д. Кваренги).

Восьмиколонный портик Академии наук подчеркнуто тектоничен, и эта тектоничность является основой эмоциональной характеристики здания, придает ему ясно ощутимую уравновешенность, строгость, «благородное спокойствие». Простая, геометризированная форма объема здания, почти полное отсутствие членений на стенах позволяют зрителю ясно ощутить плоскость самих стен, и это придает всему зданию подчеркнутую материальную убедительность.

Стены Зимнего дворца, напротив, очень сильно изрезаны, расчленены большим количеством ризалитов, выступов и раскреповок. Обильный скульптурный декор почти совсем «съедает», растворяет плоскость стены. В результате стена зрительно «дематериализуется», архитектурные массы здания приобретают дробность и динамичность. Если архитектурный объем здания Академии наук благодаря своей геометрической четкости ясно выделяется в окружающем пространстве, то архитектурные массы Зимнего дворца как бы «вибрируют», их связь с окружающим пространством очень сложная, динамичная, напряженная. Ордер в архитектуре барокко почти совсем утратил свою первоначальную тектоническую сущность: антаблемент превратился в систему отдельных выступов и штукатурных тяг, прихотливо огибающих окна, колонны стали располагаться на стенах в сложном синкопированном ритме,

собираясь в живописные пучки на углах. Если в архитектуре классицизма ордер использовался как реальная конструкция, например в портике здания Академии наук, или сохранял видимость реальной конструкции, например в Эрмитажном театре (арх. Д. Кваренги), здании Главного штаба (арх. К. Росси), то в архитектуре Зимнего дворца мы, напротив, обнаруживаем сознательное и последовательное нарушение тектонических закономерностей ордера. Это нарушение в сочетании с изрезанным абрисом стен и пышным скульптурным декором создает то ощущение напряженного, захватывающего движения, которое явилось одной из главных эмоционально-эстетических особенностей барокко.

Сравнение ордерных систем барокко и классицизма еще раз доказывает, какая глубокая и тесная связь существует между тектоникой и архитектурным образом — даже тогда, когда мы имеем дело не с реальными, а с иллюзорно-тектоническими системами. И соблюдение и нарушение законов тектоники может выступать как важный фактор эмоционально-эстетического воздействия, формируя те или иные особенности архитектурного образа.

* * *

Развитие современной строительной науки и техники привело к тому, что тектонические закономерности начинают все решительней вторгаться в процессы формирования и эстетического восприятия архитектурных образов.

Под влиянием общего научного и технического прогресса в наши дни начинают изменяться многие эстетические категории архитектуры — даже, например, такое, казалось бы, «незыблемое» понятие, как монументальность.

Раньше это понятие связывалось с утяжеленными пропорциями, с зрительно подчеркнутой устойчивостью архитектурных сооружений. Поэтому зодчие Ренессанса и классицизма намеренно использовали такие приемы, как руст, расширение колонн и стен книзу и т. п. для придания постройкам большей монументальности — это естественно вытекало из тектонических особенностей каменных конструкций. Во второй половине XIX века, в эпоху повсеместного господства эклектики и стилизаторства, многие архитекторы, «не доверяя» эстетическим качествам конструкций металлических мостов и стремясь придать их архитектурному облику бо́льшую монументальность, деко-

рировали опоры мостов грузными каменными башнями, стилизованными под средневековые крепостные башни,— это был явный исторический «пережиток» в понимании критерия монументальности. Таким же «пережитком» были и те ложнопомпезные постройки (вроде пустотелых железобетонных арок Волго-Донского канала, имитировавших массивные каменные сооружения), которые возводились в нашей стране в первые послевоенные годы.

Теперь, под влиянием всего того нового, что внес в архитектуру прогресс строительной техники, понятие «монументальность» утрачивает свои прежние ассоциативные связи и приобретает новые, предопределяемые современными техническими возможностями зодчества.

Современная архитектура заставляет совершенно иному «звучать точки опоры». Выпуклые, как бы сжавшиеся под колоссальной нагрузкой базы и русты каменных конструкций прошлого эпически повествовали о напряженном противоборстве сил и материала. Стремительные и изящные очертания современных металлических и железобетонных конструкций, пронизанные светом стены современных зданий в ином аспекте, с иной эмоциональной окраской рассказывают о результатах этого противоборства: они как бы символизируют победы, одержанные инженерной мыслью над весом и пространством. И чем зримее эта победа, чем смелее она достигнута, тем ярче и эмоциональнее становится в восприятии современного зрителя архитектурный образ сооружения.

Едва ли не самым характерным выражением этой тенденции в современной архитектуре является мост через Марну, построенный в 1955 году известным французским инженером Фрейссинэ. Стремительные очертания железобетонной балки и тонкие, как бы чудом поддерживающие ее подкосы создают яркий, эмоционально насыщенный архитектурный образ моста, словно «перелетающего» через реку. Чтобы максимально подчеркнуть, усилить это впечатление, Фрейссинэ сознательно замаскировал декоративными стенками сложную и далеко не столь изящную конструкцию устоев. И эта маскировка в данном случае с идейно-художественной точки зрения абсолютно оправданна: именно благодаря умелому и тонкому использованию приема иллюзорной тектоники в архитектурном образе моста удалось так ярко и убедительно раскрыть идею победы человеческой мысли над самой силой земного тяготения.

В последние годы в архитектуре все более широкое распространение получают разнообразные типы пространственных покрытий из железобетона, металла и армоцемента. Их пролеты увеличиваются с каждым годом, их очертания становятся все более оригинальными, разнообразными и смелыми и принимают активное участие в формировании архитектурного образа. Олимпийский дворец спорта в Риме и выставочный зал в Турине, перекрытые колоссальными и вместе с тем очень изящными конструкциями инженера П.-Л. Нерви, новый аэровокзал имени Дж. Кеннеди в Нью-Йорке (арх. Э. Саринен и другие), знаменитое висячее покрытие Ралей-Арена в Северной Каролине (США), спроектированное польским архитектором М. Новицким, автобусные гаражи и заводские цехи в Ленинграде, перекрытые сводами-оболочками,— эти и многие другие аналогичные сооружения убедительно свидетельствуют о том, какую важную роль играет тектоника новых пространственных крупнопролетных покрытий в становлении современного архитектурного стиля. Парящие над головой, огромные и вместе с тем словно невесомые искусственные «небеса» привносят в современную архитектуру тот дух технической смелости и кипучей творческой фантазии, который так созвучен нашей эпохе великих научных дерзаний и открытий.

Анализ архитектурных образов современных зданий и сооружений приводит к выводу о том, что в наше время техническая смелость, техническое совершенство конструктивных решений все более определенно приобретают значение собственно эстетического фактора.

* * *

Наша статья затронула лишь одну частную сторону проблемы взаимосвязи технических и эстетических факторов зодчества.

На ряде примеров, сопоставлений и высказываний мы стремились показать, какое большое значение в формировании художественных качеств произведений архитектуры, а в конечном итоге — их художественных образов — принадлежит тектоническим закономерностям. Мы сознательно выбрали те примеры, в которых связь «техники» и «эстетики» выступает наиболее ощутимо. Конечно, этим примерам можно было бы противопоставить десятки иных, в которых эта связь выступает в очень завуалиро-

ванной, опосредованной форме, а то и вовсе не ощущается — во всяком случае, ее выявление требует очень сложных аналитических изысканий, которые невозможны в рамках данной статьи. Однако такое противопоставление отнюдь не должно умалять важности и актуальности поставленной задачи.

Естественно, ни в коем случае нельзя весь разнообразный комплекс средств эстетической выразительности, которыми оперирует архитектура, сводить к тектонике — это было бы в корне неправильно, это было бы проявлением вульгарнейшего техницизма. Арсенал эстетического «оружия» архитектуры исключительно богат и разнообразен. Пластика и цвет, фактура и объем, пропорции и ритм, масштаб и композиция — все эти средства эстетического воздействия, в своей совокупности, формируют архитектурно-художественные образы построек.

Более того — именно через эти средства эстетического воздействия, через архитектурную *форму* раскрываются зрителю конструктивные особенности постройки.

В процессе восприятия произведений архитектуры их тектоника раскрывается зрителю не через формулы, а через формы. Именно архитектурная форма выступает как источник информации о тектонических закономерностях данной конструкции. А так как форма всегда обладает определенными эмоционально-эстетическими качествами и воспринимается зрителем эмоционально, то соответственно заключенная в ней информация также начинает восприниматься зрителем через эмоциональные каналы. Таким образом, *тектоника становится объектом эмоционально-эстетического восприятия.*

Происходит на первый взгляд парадоксальное явление. Тектонические закономерности являются по своему существу объектом научно-аналитического метода познания: в конце концов, законы передачи усилий, законы распределения сил и напряжений являются объектом изучения «физики». Вместе с тем поскольку в архитектуре эти законы раскрываются через формы (а не через формулы), то они становятся объектом эмоционально-эстетического познания.

Приведенная нами схема представляет собой попытку лишь очень приблизительно, в самых общих чертах охарактеризовать сущность происходящих явлений. Очевидно, где-то в глубинах человеческой психики, на каком-то определенном уровне возникает сложное «наложение»,

слияние логически воспринятой информации о тектонических закономерностях (ее источником служат и повседневный практический опыт и сумма научных знаний, которыми овладел данный воспринимающий «субъект») и тех эмоциональных переживаний, которые формируют критерий прекрасного. И это «наложение» предопределяет характер и особенности того архитектурно-художественного образа, который формируется в сознании человека.

Г. В. Плеханов в своих «Письмах без адреса», анализируя процесс возникновения и развития искусства на ранних стадиях, пришел к выводу, что в сознании первобытного человека критерий прекрасного диалектически развивается из критерия полезности, практической целесообразности.

Между этими критериями нет непроходимой грани, между ними существует определенная генетическая связь — этот вывод прямо следует из наблюдений и рассуждений Г. В. Плеханова.

Однако сущность и характер этой связи остаются пока почти неизученными.

Поэтому закономерно поставить вопросы:

В какой мере в сознании *современного* человека существует связь критериев «пользы» и «красоты»?

В каких конкретных формах эта связь выражается, в частности, в архитектуре?

Конкретизируя эти проблемы в соответствии с темой нашей статьи, можно сформулировать следующие вопросы:

Как, какими путями конструктивно-техническая и функциональная логика построек раскрывается в процессе их восприятия через их эстетические качества?

В какой мере для современного человека осознаваемая им функциональная целесообразность и тектоническая логика произведений архитектуры участвуют в формировании архитектурно-художественного образа? В частности — почему техническая смелость, техническое совершенство конструктивных решений все более определенно приобретают в современной архитектуре значение собственно эстетического фактора?

И что такое вообще художественность произведений архитектуры: это только их эстетическая полноценность, эстетическая выразительность или еще и эстетически воспринимаемая целесообразность?

По нашему мнению, нельзя дать достаточно полный и всеобъемлющий ответ на эти вопросы, используя данные и методы только теории архитектуры. Эти вопросы лежат на «стыках» нескольких наук — эстетики и физики, психологии и физиологии. Обстоятельное изучение этих вопросов требует совместных усилий представителей разных наук. Социологи и психологи, инженеры и физиологи, философы и искусствоведы должны помочь теоретикам архитектуры раскрыть сущность того «содружества формул и форм», которое так сложно и разнообразно воплотилось в архитектуре.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

Л. Салямон

О ФИЗИОЛОГИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

Мысль может быть сообщена другому лицу.

Альберт Эйнштейн

Но не выразить изустно,
Чем так смутно полон я.

П. Вяземский

Искусство — есть форма человеческой деятельности. Это известно. По превосходному определению Н. Акимова: «Искусство — есть средство общения между людьми. Это второй особый язык, на котором о многих важнейших и глубочайших вещах можно сказать лучше, чем на обыкновенном языке. Вместе с тем ряд понятий и мыслей — научных, технических, деловых — на обыкновенном языке излагаются проще и точнее» (1, стр. 340).

Общение при помощи искусства имеет свои особенности. Искусство всегда затрагивает, как говорили прежде, сферу чувств, или, по современной терминологии,— область эстетических эмоций. Любые явления природы (в том числе и человеческие взаимоотношения), побуждающие «движение чувств», могут служить толчком для художественного творчества. Его продукт — произведение искусства; оно призвано воссоздать соответствующее «движение чувств» у читателя (слушателя, зрителя). Это известное положение заставляет присмотреться к характерным чертам эмоционально-эстетической информации и попытаться выявить закономерности ее отличий от информации обычной (неэмоциональной или рациональной).

Эмоции можно анализировать в эстетическом, психологическом или физиологическом плане. Наша работа представляет собой попытку найти физиологические пред-

посылки эмоционально-эстетической деятельности человека.

Следует сделать небольшое отступление и рассмотреть проблему в целом. Физиологические и эстетические явления упоминаются вместе, обычно для их противопоставления. В форме обывательского протеста это формулируется приблизительно так: «С одной стороны, эстетика — наука о прекрасном, а с другой — неэстетическая физиология с ее лягушками и крысами...» Порой высказываются опасения, что физиологический анализ художественного творчества:

а) может, так сказать, «убить» самое искусство;

б) может привести к вульгарной биологизации гуманитарных наук.

Рассмотрим оба предположения. «Будет ли, — спрашивает Дж. Томсон, — шутка все еще казаться нам смешной», когда мы узнаем интимные мозговые процессы, обусловливающие смех. «Я, конечно, надеюсь, — заключает он, — что шутка останется шуткой» (300, стр. 165). С этим трудно не согласиться. Никогда еще анализ явления не устранял самого явления. Исследование механизмов мышечного сокращения не отразилось на походке людей, а анализ физиологии полового процесса не изменил взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Творчество не исчезнет от того, что его физиологические механизмы станут специалистам более понятны.

Физиология не имеет также претензий (и, конечно, возможностей) поглотить или подменить литературоведение. Физиология по самой своей сущности не может анализировать содержание произведений искусства. Она может только исследовать физиологические механизмы эмоционально-эстетической активности человека. В любом учебнике физиологии есть разделы, озаглавленные: «Голос» и «Речь». Но это нисколько не ущемляет лингвистику и не вульгаризирует проблему общественного значения речи. Вспомним, наконец, что существует крупный раздел медицинской науки — «Физиология труда», хотя труд, как всем понятно, явление социальное. Не меньшее право на существование имеет и «физиология творчества». Практическое значение физиологии труда давно уже доказано. Это дает основание полагать, что и будущая физиология творчества окажется наукой не только интересной, но и полезной. Такое предположение представляется естественным, хотя приходится согласиться с тем, что по-

пытки привлечь физиологию для обоснования эстетической феноменологии пока что были мало эффективными. А подобного рода попытки излагались неоднократно [1].

Значительное внимание во второй половине прошлого века уделялось известным исследованиям Фехнера. Его экспериментальный (психологический) анализ геометрических пропорций, которые предпочитает человеческий глаз, привел к концепции о физиологическом постоянстве объектов, оказывающих эстетическое воздействие. Близкая по смыслу концепция была развита крупнейшим физиологом Гельмгольцем, выдвинувшим резонансную теорию слуха и предложившим гипотезу, обосновывающую эстетическое воздействие музыки. Известно, что концепция Фехнера оказалась неполноценной и непоследовательной. Наряду с абсолютным значением физиологического воздействия пропорций Фехнер вынужден был признавать и эстетическую роль ассоциативных факторов (см. 78). Подчеркнем, что Гельмгольц был достаточно объективен и не пытался абсолютизировать физиологические «вечные» признаки эстетических воздействий. Он писал: «Система гамм, тонов и их гармоническое построение основываются не только на неизменных законах природы, но являются отчасти результатом эстетических принципов, которые подвержены изменению в связи с постоянным развитием человечества» (цит. по 78, стр. 560).

Хотя «Эстопсихология» Эмиля Геннекена и не относится к области физиологии и с момента ее появления прошло более семидесяти лет, это исследование и сейчас еще может оказаться полезным для физиологов, интересующихся проблемами художественного творчества. Эмиль Геннекен четко формулирует проблему психологии эстетического восприятия и круг задач «эстопсихологии», одна из которых должна быть посвящена научному анализу нравственного значения искусства. «Не ложатся ли эмоции, при многократном повторении, в основу поведения личности, иначе говоря, не может ли влиять род чтения на свойства личности» (74, стр. 15). Э. Геннекен видит специфику искусства в ее способности осуществлять эмоциональную информацию. «Что значит, по свое-

---

[1] Подробное историческое освещение физиологического подхода к проблемам художественного творчества и эстетики выходит за рамки наших задач. Ниже представлена лишь краткая характеристика этого направления исследований.

му существу, книга, картина, симфония. Все эти произведения искусства являются совокупностью средств воздействия на чувства, способных возбудить известного рода эмоции. Что касается именно книги, то она есть словесное произведение, предназначенное для того, чтобы с помощью различных образов... возбудить в читателях особый род эмоций, эмоций эстетических» (74, стр. 14).

Ряд работ, появившихся в России, был посвящен попыткам найти физиологические (часто с психологическим оттенком) предпосылки эстетической деятельности человека. Нужно назвать работы В. Ф. Велямовича, Л. Е. Оболенского, содержательные монографии С. О. Грузенберга, известные статьи В. М. Бехтерева и В. Савича (см. 44, 226, 92, 93, 23, 25, 262). Позитивная сторона большинства прежних исследований имеет сейчас значение лишь для историографии вопроса.

В. Ф. Велямович и Л. Е. Оболенский пытались обосновать гипотезу, согласно которой «чувство красоты» прямым или косвенным образом связано с «физиологической полезностью» воспринимаемого объекта. Приведем пример, иллюстрирующий затруднение, с которым столкнулась эта гипотеза, и те софистические ухищрения, к которым приходилось прибегать ее авторам. Для того чтобы объяснить полезность признаков женской красоты, В. Ф. Велямович говорит о физиологическом значении широкого таза, женской полноты и т. д. и даже о том, что дамам полезна «относительно меньшая вместимость» черепной коробки. «Женское строение черепа (малая вместительность), строение лба (низкий лоб) и женственное выражение лица, — писал В. Ф. Велямович, — представляют внешнее выражение относительной бедности интеллекта; ...но ...очевидно, женщина в нем вовсе не нуждалась; высокое интеллектуальное развитие не только не представляло бы для нее никакой непосредственной полезности, но принесло бы даже вред, так как непроизводительная затрата жизненных сил на высокое умственное развитие... поглотила бы тот избыток органических сил, который мог быть направлен на произведение более сильного потомства» (44, стр. 6). Тезис В. Ф. Велямовича о том, что мужчинам нравятся глупые женщины, избавляет от необходимости анализировать другие положения этой работы.

В 1923 году В. Савич, а в 1958 Л. Гумилевский поделились соображениями о том, что физиология творческого

процесса подчинена общим закономерностям высшей нервной деятельности, сформулированным И. П. Павловым. В. Савич показал, что процессы возбуждения и торможения, их иррадиация и т. д. приложимы к творческой активности человека. Л. Гумилевский сделал попытку использовать учение И. П. Павлова о второй сигнальной системе для анализа художественной образности слова. Он пришел к заключению, что «в единстве трех свойств художественного слова — многообъемности, подкрепляемости, новизне словоупотребления — заключается его изобразительная и эмоциональная сила». Неубедительность этого утверждения для физиолога очевидна. «Подкрепляемость» слова — атрибут всякой речи и, следовательно, не выявляет его художественного значения.

Классические исследования И. П. Павлова служат фундаментом для понимания общих закономерностей высших функций центральной нервной системы. Любая деятельность человека — будь то научное исследование, бытовые действия или художественное творчество, непременно реализуется с участием коры головного мозга и поэтому всегда может иллюстрировать справедливость учения И. П. Павлова. Использовать это учение для того, чтобы сформулировать принципиальное отличие художественного творчества от научного, не удалось ни В. Савичу, ни Л. Гумилевскому. Приблизительно так же приходится оценить рефлексологический подход В. М. Бехтерева к художественному творчеству (см. стр. 23, 228). Критическая оценка основных положений этих работ содержится в превосходной монографии Л. С. Выготского.

Как известно, И. П. Павлов анализом художественного творчества специально не занимался. Обсуждая в кругу сотрудников (на так называемых павловских средах) проблему второй сигнальной системы, И. П. Павлов поделился соображением о том, что «соответственное преобладание первой и второй сигнальной системы делит людей на художников и мыслителей». Это положение одно время охотно цитировалось и рискованно широко трактовалось. Напомним, что против этого возражал ближайший ученик И. П. Павлова — Л. А. Орбели. *Тезис о более высокой функциональной активности первой сигнальной системы у лиц, склонных к художественному творчеству, в сущности есть физиологическая формула известного положения о высокой впечатлительности художника.*

Хотя физиология и не смогла еще решить существенных проблем художественного творчества, ее усилия нельзя считать совершенно напрасными. Все перечисленные работы рождены стремлением, говоря словами В. Ф. Велямовича, «заменить мистические основания явлений красоты — основаниями естественнонаучного свойства; дать строго материалистическую обосновку даже таким явлениям, как феномены красоты, которые — в силу исконной рутины — трактовались всегда по преимуществу с трансцендентально-идеальной точки зрения» (44, стр. VIII). Та же мысль содержится в работах Л. Е. Оболенского, С. О. Грузенберга, В. Савича, В. М. Бехтерева. В статье «Личность художников в рефлексологическом изучении» В. М. Бехтерев отметил, что «никакое детальное описание озарения и вдохновения... не может привести к научному объяснению. Оно и не пытается его дать; оно говорит о чуде» (23, стр. 23).

Разгадать «чудо», найти его физиологический субстрат — задача важная и интересная. Интерес и актуальность не утрачиваются от того, что прежние попытки решить задачу не привели к положительным результатам.

ОСОБЕННОСТИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

Эстетические эмоции представляют собой частный случай всякой эмоциональной активности человека, а информация эстетических эмоций лишь частный случай любой эмоциональной информации. Так же как речь — явление более широкое — служит предпосылкой для художественной литературы, так и эмоциональная активность человека оказывается одной из физиологических предпосылок для его эмоционально-эстетической деятельности. Обратим внимание на ее элементы и рассмотрим несколько простейших примеров эмоционального сообщения (не считаясь с его эстетическим значением).

«До чего здорово! Мировая картина! Нет, ей-богу! Честное слово!» — восклицает, например, кинозритель. Подобное восклицание позволяет судить об интенсивности его впечатления и не дает возможности устано-

вить, что именно взволновало человека. Пересказ киновпечатления обычно воодушевляет более рассказчика, чем слушателя. Этот банальный пример представляется поучительным. Принципиальная сторона подобного явления характерна почти для каждого эмоционального восклицания[1]. Характерна она и для брани.

Бранные вопли, гневные или восторженные, всегда[2] информируют окружающих о возбуждении собеседника, хотя их текст обычно не имеет содержательной фабулы.

Возникающие в момент возмущения или гнева бранные восклицания подлежат не эстетической, а этической оценке и заслуживают, понятно, осуждения. Мы хотим только отметить, что брань демонстрирует очень доступный и примитивный способ неадекватного возмещения речевых возможностей в момент эмоционального возбуждения. Как легальные, но бессодержательные восклицания типа: «Вот это да!», «Здорово!», «Ей-богу!» и т. п., так и бранные возгласы часто вырываются в тех случаях, когда волнующие обстоятельства не удается облечь в полноценную словесную форму, изоморфно выражающую предмет волнений. Причину таких форм речи обычно относят за счет ее индивидуальной ограниченности. Предполагается, что если культура устной речи у данного субъекта была бы достаточно высокой, то он не стал бы прибегать к набору восклицаний, а нашел бы адекватную вербальную формулу, то есть сумел бы посредством правильной речи объяснить, чем он взволнован. Подобные представления, однако, нельзя признать удовлетворительными.

Множество примеров доказывает, что человек может владеть речью, избегать бранных слов и индифферентных восклицаний и все же быть неспособен передать окружающим волнующие его обстоятельства. Культура речи сама по себе, так сказать, автоматически не обеспечивает эмоциональной информации. Это положение вряд ли требует специальных доказательств.

Следовательно:

— словесная эмоциональная реакция явление достаточно частое,

---

[1] Исключения составляют привычные восклицания-междометия, паразитически вкрапленные в плохо оформленную устную речь.

[2] Если только брань у определенного субъекта не превратилась в недостойную привычку.

— ее простые проявления легко информируют окружающих о состоянии возбуждения субъекта,

— простые эмоциональные восклицания не дают возможности слушателям воспроизвести картину «движения чувств» человека,

— такую картину автоматически не обеспечивает и протокольно точная и корректная речь.

Почему адекватная эмоциональная информация оказывается такой трудной? Почему обычная (рациональная) речь, вполне пригодная для делового, бытового и научного общения, оказывается вдруг недостаточной, когда предметом информации становится «сфера чувств»? Почему научные положения поддаются сообщению «без потерь», а эмоциональные оттенки художественного произведения оказываются такими хрупкими и могут легко утрачиваться в процессе передачи? Почему упрощенный и сокращенный пересказ позволяет нам понять и оценить законы Ньютона, но не дает возможности ни понять, ни оценить трагедии Шекспира? Почему при переводе с одного языка на другой научная информация будет стопроцентной, если только перевод составлен грамотно, но эмоциональная информация литературного произведения может быть частично или полностью потеряна, несмотря на идеальное соблюдение всех грамматических правил? Все эти вопросы касаются явлений таких частых и привычных, что они порой не вызывают нашего удивления и не заставляют задумываться о их сущности. Проблема все же существует и требует своего решения.

Поскольку эмоциональная информация не может быть достигнута средствами «обычной речи» и требует «особого языка», то нужно признать, что:

— существуют некие факторы, ограничивающие возможности «обычного языка»;

— потребность высказаться не всегда соответствует возможностям «обычного языка»;

— существуют способы, позволяющие в большей или меньшей степени преодолеть недостаток эмоциональной выразительности обычной речи и значительно увеличить объем информации.

Проблема, следовательно, касается «особого языка», который используется в искусстве. Эта проблема затрагивает область эстетики, но может быть предметом анализа на уровне лингвистики, семантики, гносеологии (см. о взаимоотношении науки и искусства в книге

Б. М. Рунина «Вечный поиск», 1964) или на уровне теории информации (см. о семантической и эстетической информации в книге Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», 1966). Наша задача рассмотреть эту же проблему на уровне физиологии. Поскольку функция речи обеспечивается центральной нервной системой, то следует попытаться установить, какие физиологические факторы ограничивают возможности эмоционального сообщения посредством «обычного языка» и что позволяет «особому языку» искусства компенсировать эту ограниченность и осуществлять эмоциональную информацию.

О ФИЗИОЛОГИИ ЭМОЦИЙ

Любая функция человеческого организма обусловлена, как известно, материальными причинами и может осуществляться благодаря наличию соответствующих анатомических и физиологических предпосылок. Надо полагать, что процесс эмоциональной информации, то есть склонность к эмоциональному выражению, и возможность эмоционального восприятия также имеют свой физиологический субстрат. Рассмотрим, какими же сведениями в этой области располагает современная наука.

Как известно, полвека тому назад Вальтер Кеннон создал новое направление в физиологии — «физиологию эмоций» (см. 148). Классическая монография Кеннона, в русском переводе названная «Физиологией эмоций», в оригинале имеет более строгий и точный заголовок — «Телесные изменения при боли, голоде, страхе и ярости». Эти замечательные исследования позволили вскрыть цепочку процессов, возникающих в организме при эмоциональных аффектах. Однако ни исследования Кеннона, ни последующие работы в этом направлении не дают возможности уяснить закономерности эмоционального общения между людьми. *Боль* (речь идет, о физической боли), *голод, страх и ярость, очевидно, не исчерпывают эмоционального поведения человека* и имеют весьма отдаленное значение для той сферы его эмоциональной активности, которая интересует эстетику.

Другое направление в области физиологии эмоций связано с исследованием ретикулярной формации головного мозга и открытием принципиально нового механиз-

ма регулирования центральных нервных процессов. Прежние представления о системе нервных проводников и синапсов (участков соединения нервных проводников) теперь дополнены данными о диффузной сетке ретикулярной формации, идущей из стволовой части мозга в ее различные участки, в том числе и к коре, «подобно тому, как спицы отходят от оси колеса к его ободу» (220, стр. 33). Так как ретикулярная формация регулирует функциональную активность мозга, то и при анализе интимных цитофизиологических механизмов эмоциональных реакций этой системе придается существенное значение.

Чрезвычайно интересными оказались результаты опытов с самораздражением мозга крыс. Напомним, в чем суть этих опытов. Олдз и Милнер нашли простой и остроумный способ, позволяющий определять «центр удовольствия» в головном мозгу животных (227, стр. 199). Крысам в те или иные участки мозга вживляются электроды. Включение электрического тока (и соответствующее раздражение мозга) возникает в тот момент, когда крыса дергает за кормушку. Животное получает возможность произвольно включать ток и вызывать раздражение отдельных участков собственного мозга. Таким путем действительно удалось обнаружить в подкорковой части мозга «центры удовольствия». «При соответствующем расположении электродов животное повторно раздражало собственный мозг, отказываясь от всякой другой активности на длительные периоды времени,— пишет Мэгун.— При вживлении электродов в задний гипоталамус и средний мозг частота самораздражений достигает астрономических величин — до 8000 в 1 час; для более рострально расположенных областей характерна менее высокая частота самораздражений» (220, стр. 76). Таким образом, раздражение определенных участков мозга вызывает у крыс чувство удовольствия. При ином положении электродов (то есть при действии на другие участки мозга) однократного раздражения достаточно, чтобы крыса никогда более не пыталась включать ток. Физиологическое и психологическое значение этих опытов, при трактовке которых возникает склонность к гедонистическим концепциям, формулируется так: «Не находятся ли рай и ад в мозгу животного?» Дальнейший экспериментальный анализ показал следующее: если разрушить некий участок мозга, квалифицируемый как

«центр удовольствия», то крыса становится ненасытно прожорливой. Иначе говоря, подкорковый «центр удовольствия» оказывается не более, чем центром пищевого насыщения. Другие нервные центры имели отношение к половой активности животного.

Хотя физиологическое значение этих работ очень велико, они не решают проблем эстетических эмоций. Вряд ли нужно доказывать, что не подкорковые инстинктивные эмоции пищевого насыщения определяют творческий порыв художника. Человеческие, общественные эмоциональные мотивы творчества освещались множество раз и сомнений не вызывают. В статье «О себе» А. Твардовский пишет: «Первое мое стихотворение, обличающее моих сверстников, разорителей птичьих гнезд, я пытался записать, еще не зная букв алфавита» (288, стр. 177). Рассуждение о том, имеется ли в мозгу специальный эмоциональный центр, заведующий неприязнью к разорителям птичьих гнезд, может иметь только риторическое значение.

Несоответствие между содержанием понятия «эмоции» для физиолога и искусствоведа перестает вызывать недоумение, если привлечь данные еще одной науки, исследующей эмоции,— данные психологии. Еще в прошлом веке психологи подразделили эмоции на «низшие» (или «первичные») и «высшие» и выделили три категории эмоциональных явлений — аффекты, настроения и страсти. Эта классификация, затем усложнившаяся, в физиологии до сих пор не используется. Не используется, очевидно, потому, что основным содержанием современной физиологии эмоций служит простейший класс этих явлений. Между тем ряд данных показывает принципиальное (а не только количественное) различие между механизмами высших и низших эмоций.

Простые инстинктивные эмоции, обусловленные голодом, половым поведением животных и т. д., чрезвычайно стандартны; для них характерно видовое постоянство (то есть одинаковые раздражители у данного вида животных вызывают одинаковую эмоциональную реакцию), а их пусковой механизм локализован в строго определенном участке стволовой части мозга. Эстетические эмоции человека не являются стандартными. Одинаковый раздражитель способен у одной категории людей побуждать положительные эмоции, у другой — отрицательные, а для третьей оказаться индифферентным.

Мы не можем здесь вникать в детали проблемы соотношения функций коры и подкорки в сложном механизме эмоциональных реакций. Обратим внимание лишь на следующее обстоятельство. Если справедливо утверждение о значении коры головного мозга для высших проявлений человеческой деятельности (а после работ И. П. Павлова в этом не приходится сомневаться) и если человеческие общественные взаимоотношения имеют эмоциональную окраску (повседневный опыт не позволяет сомневаться и в этом положении), то неизбежен вывод о том, что *тонкая сфера человеческих эмоций связана с функцией коры больших полушарий.* Впрочем, этот логический вывод не противоречит экспериментальным данным.

Еще Кеннон обратил внимание на то, что после удаления коры головного мозга одни эмоциональные реакции у животных сохраняются, тогда как другие исчезают. Сохраняются примитивные эффекты ярости, исчезают эмоциональные реакции в ответ на появление хозяина.

Предположение Кеннона о том, что «некоторые эмоциональные явления» могут осуществляться только при наличии коры головного мозга, было затем подтверждено в других исследованиях (см. обзоры у П. В. Симонова и в цитированной книге Г. Мэгуна, а также данные И. П. Павлова).

Современные электрофизиологические данные, связанные с анализом ретикулярной формации, также говорят о функциональных изменениях в коре головного мозга при эмоциональных реакциях. На этом основана, в частности, «Активационная теория эмоций» Линдслея (см. 187). Экспериментальное исследование привело этого автора к выводу о том, что в момент эмоциональных реакций раздражение достигает коры больших полушарий через диффузную систему ретикулярной формации. Обычные тормозные влияния коры ослабевают, что и определяет явление эмоционального возбуждения.

Вывод о неоднородности процессов, обусловливающих эмоциональную активность, и о том, что помимо примитивных подкорковых эмоций существует еще эмоциональная сфера, связанная с функцией коры головного мозга, имеет особое значение для нефизиологических дисциплин, оперирующих понятием «эмоции». Без этого вывода эстетика не может прибегать к помощи «физиологии эмоций». Секреты механизмов голода или ярости

оказываются совершенно бесполезными, когда речь идет об эмоциях эстетических.

Мы несколько подробнее излагаем эти простые соображения потому, что они не всегда представляются очевидными.

Перед тем как закончить этот раздел, следует рассмотреть гипотезу П. В. Симонова (см. 277) о том, что «эмоция представляет компенсаторный механизм, восполняющий дефицит информации, необходимой для достижения цели (удовлетворения потребностей)».

Это положение П. В. Симонов выражает формулой:

$$Э = П(Н - С),$$

где: $Э$ — эмоции, $П$ — потребность (побуждение), $Н$ — информация, «прогностически необходимая для организации действий по удовлетворению данной потребности», $С$ — существующая (наличная) информация, которая может быть использована для целенаправленного поведения. Отсюда «с неизбежностью вытекают минимум четыре следствия: 1. $Э=0$ при $П=0$; эмоция не возникает в отсутствии потребности и исчезает при ее удовлетворении; 2. $Э=0$ при $Н=С$; эмоция не возникает (или резко ослаблена) у вполне информированной системы... 3. $Э$ — максимально, если $С=0$; при наличии цели (потребности) живая система в известных пределах тем эмоциональнее, чем менее она информирована; 4. При $С$ больше $Н$, $Э$ изменяет свой знак» (277, стр. 35).

Принять эту гипотезу не представляется возможным. Понятие «потребность» достаточно неопределенно и не поддается количественной оценке, так же, впрочем, как не поддается еще количественному выражению интенсивность человеческих эмоций. Таким образом, эта формула не может быть ни подтверждена, ни опровергнута. Произвольность формулы становится очевидной при знакомстве с теми следствиями, которые из нее вытекают. Так, например, вывод о том, что «система тем эмоциональнее, чем менее она информирована», не соответствует физиологическим данным. У живого человека величина информации становится минимальной во время сна или наркоза. Доказать, что при этом возникает максимальная эмоциональная реакция, довольно трудно. Так как процессы торможения в коре головного мозга во время сна или наркоза снижают не только $С$ (информацию), но, очевидно, и $П$ (потребности), то рассмотрим другую ситуацию. Что произойдет, если у человека выключить

не кору головного мозга, а органы чувств? При этом количество информаций, естественно, уменьшится. Согласно концепции П. В. Симонова такая ситуация должна привести к резкому эмоциональному эффекту (третье неизбежное следствие). Сто лет тому назад И. М. Сеченов высказал противоположное соображение. Заканчивая «Рефлексы головного мозга», он писал: «Человек, лишившийся чувствующих нервов, продолжал бы спать мертвым сном до смерти». И. П. Павлов оценил эту мысль так:

«Это предположение И. М. Сеченова было впоследствии блистательно подтверждено... У проф. Штрюмпеля случайно оказался в больнице такой больной, у которого была настолько повреждена нервная система, что из всех воспринимающих поверхностей остались только два глаза и ухо. И вот, как только эти последние уцелевшие окна из внешнего мира закрывались, больной тотчас же впадал в сон. Совсем недавно мне... пришлось видеть подобный же случай» (233, стр. 230).

Позже такого рода явление было подтверждено опытами на собаках (см. 65).

Нельзя также согласиться с утверждением П. В. Симонова о том, что ярость, страх, испуг и т. д. возникают вследствие недостатка информации, необходимой для достижения цели. Полное неведение даже роковой опасности, подстерегающей нас, никаких чувств вызывать, конечно, не может. Страх не обязательно связан с «неизвестностью». Страх иногда возникает и перед знакомым комплексом, например, болевых ощущений. Полная и гарантированная осведомленность о давно произошедшем событии тоже может быть причиной сильных эмоциональных реакций.

Не будем здесь обсуждать все детали статьи П. В. Симонова и отметим только, что один из его выводов представляется нам правдоподобным. Его положение о том, «что мы прибегаем к эмоциональным средствам воздействия (например, к подчеркнуто эмоциональной речи) чаще всего при известной нехватке строго логических доводов...» полностью совпадает с одним из выводов нашей концепции, сформулированной в 1963 году (см. 265, стр. 20), которую мы подробно изложим дальше.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

Подвергать сомнению существование рефлекторной дуги могло бы обозначать то же самое, что отрицать наличие тонких кишок... Даже самый упрямый противник физиологических объяснений в психологии едва ли может забыть ту живую ткань, из которой рефлекс первоначально возник.

Д. Миллер, Ю. Галлантер, К. Прибрам

«Любое исчерпывающее описание эмоций должно быть выражено в терминах, характеризующих реагирующий механизм»,— писал Линдслей (187, стр. 629). Придерживаясь этого принципа, будем исходить из следующих предпосылок:

а) эмоциональная информация человека человеком обусловлена функцией высших отделов нервной системы;

б) простейшим элементом такой функции является рефлекс.

Напомним, что такой подход не оригинален; он представляет собой лишь частный случай общей принципиальной постановки вопроса, сформулированной сто лет тому назад. Имеется в виду трактат И. М. Сеченова «Попытки ввести физиологические основы в психические процессы», позже переименованный в «Рефлексы головного мозга» (см. 270). Используя картезианский материалистический принцип рефлекса, утверждающий детерминированность физиологических реакций, И. М. Сеченов представил теоретические доказательства, что психическая деятельность не является имманентной, а всегда обусловлена материальными воздействиями — раздражением нервных окончаний. В настоящее время эта точка зрения не вызывает сомнений, хотя в годы ее возникновения она представлялась рискованно-смелой в научном отношении и кощунственной в общественном.

Рассмотрим вкратце основные закономерности нервной деятельности и попытаемся выяснить, позволяют ли они объяснить физиологическую сущность эмоциональной информации и ее отличия от информации неэмоциональной (то есть обычной или рациональной).

Первичный элемент нервной функции представлен рефлекторной дугой. По определению И. П. Павлова рефлекс — «это есть реакция организма на внешний мир, происходящая при посредстве нервной системы, причем внешний агент, трансформируясь в нервный процесс... достигает того или иного органа, вызывая его деятельность. Эта реакция — специфическая и постоянная» (233, стр. 59). Таким образом, простой рефлекторный акт позволяет объяснить множество физиологически целесообразных и специфических реакций организма, однако не содержит предпосылок для понимания сущности эмоциональных форм поведения людей. Высшее достижение научного анализа рефлекторных функций — учение И. П. Павлова о временны́х связях (то есть об условных рефлексах) приложимо в равной степени и к эстетической и к рациональной деятельности человека.

Механизмы обратных связей, известные, кстати сказать, физиологам еще до возникновения кибернетики как науки, тоже не дают возможности решить наш вопрос. Эмоциональные функции кибернетика моделировать еще не умеет (см. 242).

В центральную нервную систему поступает множество импульсов. Для координации и регулирования ее деятельности чрезвычайное значение, как известно, имеют процессы торможения. Одно из оригинальных решений вопроса о взаимоотношении процессов возбуждения и торможения представлено теорией парабиоза Н. Е. Введенского, а по отношению к функциям центральной нервной системы — теорией доминанты А. А. Ухтомского. Теория доминанты, согласно которой «доминирующий центр подкрепляет свое возбуждение посторонними импульсами и тормозит другие текущие рефлексы» (307, стр. 327), объясняет многие функциональные особенности нервной деятельности, в частности закономерности регулирования «векторов нашего поведения». Статья А. А. Ухтомского «Доминанта, как фактор поведения» (см. 307) заслуживает самого пристального внимания при разработке проблемы физиологии и психологии творчества. Однако явление доминанты позволяет объяснить закономерности целеустремленного поведения человека при любой его деятельности: и литературной, и научной, и коммерческой, и криминальной. Таким образом, рассмотренные выше общие закономерности функций центральной нервной системы не содержат предпосылок для

понимания различий ее эмоционально-эстетической и рациональной активности.

Все же представляется, что существует такая особенность строения и функции нервной системы, которая может служить теоретической предпосылкой (нужно подчеркнуть, что только предпосылкой) для объяснения как эмоциональной, так и рациональной активности человека и для понимания функциональных различий между ними.

Известный физиолог Шеррингтон обратил внимание на то, что центральная нервная система функционирует по принципу воронки (см. 338). Количество чувствительных нервов значительно больше, чем нервов двигательных. Поэтому количество поступающих в центральную нервную систему импульсов превосходит возможности качественно различных рефлекторных ответов. Принцип воронки или «принцип общего конечного пути, чрезвычайно мало использованный до сих пор, — как заметил однажды А. А. Ухтомский, — обещает в будущем большие приобретения для физиологии» (307, стр. 258). Нам представляется, что именно принцип воронки может быть привлечен для объяснения некоторых особенностей эмоционально-эстетической деятельности человека.

Предположение о том, что физиологический принцип общего конечного пути или принцип воронки позволяет понять отдельные элементы эмоционально-эстетической активности человека, представлявшееся нам новым (нам не удалось найти подобных работ), оказалось не оригинальным. Сходная точка зрения была кратко изложена в 1925 году талантливым советским психологом, покойным Л. С. Выготским в неопубликованной (и неизвестной нам) рукописи, по материалам которой В. В. Ивановым в декабре 1962 года был сделан доклад. В тезисах доклада содержится следующее положение: «Шеррингтон сравнивал нашу нервную систему с воронкой, которая обращена широким отверстием к миру и узким отверстием к действию. Мир вливается в человека через широкое отверстие воронки тысячью зовов, влечений, раздражений, ничтожная их часть осуществляется и как бы вытекает наружу через узкое отверстие. Эта неосуществившаяся часть жизни должна быть изжита. Искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравновешивания со средой в критических точках нашего поведения» (63, стр. 122; см. также 64).

В это положение, как нам представляется, следует внести поправку. Конечно, «взрывное» уравновешивание со средой само по себе не является причиной искусства, а только определяет особенность корковых эмоциональных реакций (брань к области эстетики не относится), а уж последние служат одним из компонентов эмоционально-эстетической деятельности человека.

СЛОВО И ПРИНЦИП ВОРОНКИ

Рассмотрим в свете этого предположения проблему слова. Сопоставим два явления.

А. *Система речи* (то есть вторая сигнальная система), как показали В. М. Бехтерев (см. 24, стр. 200) и И. П. Павлов (см. 233. стр. 568), *подчиняется общим закономерностям рефлекторных процессов.*

Б. *Принцип воронки выражает особенности функций* не только спинного мозга, но и *высших его отделов.*

Сопоставление этих двух фактов приводит к выводу о том, что *количество поступающих в кору головного мозга сигналов превосходит физическую возможность их полного словесного выражения.* Иначе говоря, мы воспринимаем гораздо больше, чем можем рассказать.

При обычной, то есть рациональной, а не эстетической деятельности, речь не испытывает больших затруднений. Мы умеем обозначать отдельные явления, их признаки, частные понятия и т. д. *Слово способно выполнять функцию рефлекторного эффекта.* Органы чувств воспринимают сумму признаков, и это позволяет с достаточной точностью воспроизвести словесный рефлекс (ответ): «в зале сидят люди», «это папиросы» и т. п. Но рассмотрим другой случай. Вас привлекает, например, вид, который открывается из окна. Возникающие при этом впечатления зависят не только от физической характеристики пейзажа, но и от вашего умонастроения, обусловленного и физиологическим состоянием, и общественным мироощущением, и тем, например, как вы сегодня спали, и что узнали из газет по поводу волнующих вас событий, и т. д. Все нюансы ощущений не могут быть выражены протокольной характеристикой пейзажа, лично вами сейчас воспринятого. Это принципиально неосуществимо. Создание новых слов здесь делу не помогает. Можно обратить внимание, что в настоящее время новые термины

возникают главным образом для удовлетворения нужд науки, а не эстетической информации. Открытие новых явлений, новых признаков приводит к необходимости их специального обозначения. Сейчас в некоторых науках возникают целые словари, малодоступные неспециалистам. Причем создание новых научных терминов часто осуществляется стандартным аглютинативным путем и не требует «мук творчества», свойственных поискам «художественного слова».

Не испытывая никаких «мук», можно создать новое слово, обозначающее, например, еще не возникшую, но уже зародившуюся новую науку — науку о творчестве. Ее можно было бы именовать, скажем, креологией (от «creo» — творить).

Простого обилия слов недостаточно для выражения данного эмоционального состояния. Совокупность импульсов, его определяющих, принципиально больше вербальных возможностей человека. *Избыток раздражений, характеризующий эмоциональную корковую реакцию, приводит к дополнительным рефлекторным ответам,* иначе говоря, избыток раздражений вовлекает в реакцию дополнительные эффекторы.

Рациональная рефлекторная реакция через вторую сигнальную систему взрослого человека — «это пирожное» — будет отличаться от эмоциональной реакции ребенка, который в данной ситуации, от «избытка чувств», может проявить множество дополнительных (и физиологически бессмысленных) реакций,— будет прыгать, хлопать в ладоши и даже может заговорить стихами. В данном случае речь идет о стихийном эмоциональном самовыражении. Оно может не иметь эстетического значения, как не имеет его брань или бессмысленное восклицание, иррационально компенсирующие ограниченность речевых возможностей.

Наш вывод удобно иллюстрировать следующей аналогией. В распоряжении регулировщика уличного движения имеется три сигнала: желтый, красный и зеленый. Три сигнала позволяют регулировать уличное движение, но, конечно, не дают человеку возможности выразить все, что он чувствует, наблюдая потоки несущихся машин и муравейник не всегда организованных пешеходов. Допустим, что запертый в будке регулировщик будет чем-то сильно взволнован и не сможет сдержать своих чувств. Эмоциональная реакция в этом случае выразилась бы веро-

ятно, в форме необычного мигания светофорных огней. Такой способ «отвести душу» привел бы к выразительному и достаточно бессмысленному эффекту, аналогичному поведению человека при стихийной эмоциональной разрядке.

КОЛИЧЕСТВЕННАЯ ОЦЕНКА СООТНОШЕНИЯ ВОСПРИНИМАЕМЫХ ОЩУЩЕНИЙ И ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИХ СЛОВЕСНОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Вывод о существенной ограниченности речевых возможностей человека может показаться иллюзорным. Сомнения понятны! Неужели же десятки тысяч слов и их комбинации не позволяют человеку точно выразить все, что он захочет? Неужели горы книг и целые библиотеки библиографических указателей не доказывают «безграничные» возможности нашей вербальной деятельности? Вывод может казаться сомнительным до тех пор, пока количественная оценка не позволит сопоставить объем ощущений и число возможных словесных формулировок.

Казалось, что определить число возможных ощущений достаточно трудно. Однако после моего доклада, в котором сообщалась рассматриваемая здесь гипотеза (см. 265), Е. Г. Эткинд высказал соображения о том, что было бы можно использовать принцип воронки для оценки цветовых восприятий. Эта мысль оказалась удачной. Количество различаемых цветовых оттенков известно. Известно также приблизительное число колбочек сетчатой оболочки глаза, то есть точек, воспринимающих цветовые ощущения. Это позволяет решить нашу задачу. Человеческий глаз различает 128 цветовых оттенков. Уже эта величина достаточно показательна. Наш словарь не располагает терминами для обозначения 128 цветовых оттенков. Таким образом, человек цвета различает, а назвать их затрудняется. В «Атласе цветов» (см. 247) приводится пятнадцать названий для хроматических цветов: красный, красно-оранжевый, оранжевый, оранжево-желтый и т. д.

Недостаток специальных терминов возмещается ассоциативной информацией. Мы говорим: сиреневый цвет,

салатный, кирпичный, вишневый и т. п., демонстрируя тем самым беспомощность и необходимость обозначать окраску частным признаком случайного предмета.

Речь шла о словесном обозначении чистых тонов. Однако реальный мир представлен глазу не в форме гомогенного цветного пятна, а в виде пестрого сочетания множества цветовых оттенков.

Если число цветовых узоров ограничивается только перестановкой 128 чистых цветовых тонов (например, в коробке 128 цветных карандашей, которые мы меняем местами), то количество вариантов, равное факториалу 128, достигнет 10^{212}. Чтобы обозначить эти цветовые картины пользуясь словарем в 50 000 слов, каждую из них пришлось бы описывать при помощи 45 слов. Здесь для упрощения принимается, что мы можем комбинировать слова в любом порядке, то есть можем не считаться с грамматикой (не говоря уже о стилистике). В действительности же для обозначения каждого из 10^{212} событий пришлось бы, несомненно, использовать еще более длинные фразы.

В нашем расчете число цветовых картин резко занижено. Мы рассматривали только перестановки 128 цветовых оттенков. Но сетчатая оболочка глаза содержит около 6 миллионов колбочек. Учитывая, что одно нервное волокно связано с многими концевыми аппаратами (палочками и колбочками), примем, что глаз способен к рецепции около 100 000 цветовых точек. В этом случае размещение 128 цветовых оттенков в 10^5 точках соответствует возможности $128^{100\,000}$ цветовых картин. Никакого словаря для вербального обозначения каждого из этих ощущений, конечно, не хватит. Для наименования каждого из них средствами пятидесятитысячного словаря был бы нужен текст, содержащий 42 тысячи слов (70—80 авторских листов). Ситуация практически не изменится, если мы даже примем, что вербальные возможности человека соответствуют объему «Оксфордского словаря английского языка», то есть равны 500 тысячам слов.

Наш подсчет, думается, не преувеличивает возможности зрительных ощущений. Их число, вероятно, еще больше. Мы не принимали во внимание: а) колебания интенсивности цветовых окрасок и их матовость или глянцевитость; б) динамику изменений во времени цветовых картин и в) сочетание цветовых картин с тоновыми (ахроматическими).

Примем для простоты, что глаз различает только два тона — черный и белый (хотя это заведомо не так[1]). Количество точек, принимающих зрительное ощущение, уменьшим до числа отдельных нервных волокон зрительного нерва. Их около миллиона. Это минимальная величина, потому что рецепторов, реагирующих на световое раздражение в сетчатой оболочке глаза, около ста миллионов. Но и в этом случае количество различимых глазом статических картин окажется сверхастрономическим — $2^{1\,000\,000}$ (два в миллионной степени), то есть $10^{300\,000}$.

Специалисты допускают, что человек может различать $1{,}5 \cdot 10^5$ (то есть 150 тысяч) слов. Используя этот вербальный запас и составляя фразы из десяти слов, можно было бы, как показывает Дж. Миллер (217, стр. 348), описать 10^{52} событий, если бы порядок и повторение слов не имели бы никаких ограничений. Увеличив фразу до 20 слов, а объем словаря до 500 тысяч, мы получили теоретическую возможность составить 10^{114} предложений. Это ничтожная доля по сравнению с $10^{300\,000}$ зрительных узоров, хотя сама по себе величина 10^{114} достаточно грандиозна. Такого числа предложений не было произнесено за все существование человечества. Самый болтливый субъект, выдающий круглосуточно по фразе каждую секунду, за всю свою жизнь мог бы произнести около 10^9 предложений, а миллиард людей за 10 тысяч лет — около 10^{20} фраз. Конечно, теоретически возможное число зрительных образов также оказывается практически не реализуемым. Но в данном случае это не имеет значения. Важен вывод о резком несоответствии между максимальными функциональными возможностями начального (зрения) и конечного (речь) этапов реагирующего механизма, иначе говоря — вывод о том, что мы можем увидеть значительно больше, чем сказать.

Здесь нужна оговорка. Подсчитывая то, что можно подсчитать, мы определили максимальные потенции пери-

---

[1] Во-первых, ахроматических цвета не два, а три: черный, белый и серый. Во-вторых: «Белых цветов много. Обычная писчая бумага, мел, мелованная бумага, снег, гипс, свинцовые белила, цинковые белила имеют белый цвет. Но свежевыпавший снег белее мела, цинковые белила светлее свинцовых. Серых цветов тоже много... И черных цветов много: черный бархат темнее черного сукна, черное сукно темнее черной фотографической бумаги...» (2, стр. 5).

ферической, а не центральной части зрительного анализатора, то есть, попросту говоря — наша оценка касается работы глаза, а не мозга. Известно, что только часть постоянно меняющихся визуальных раздражений имеет значение для сферы ощущений. Количественной характеристики последней мы не нашли в статьях Грэхема «Зрительное восприятие» и Бартли «Психология зрения» («Экспериментальная психология», т. II, 1963). В. Д. Глязер и И. И. Цуккерман («Информация и зрение», 1961) критически относятся к данным Шобера об исключительно высокой пропускной способности зрительной системы, справедливо отмечают, что Шобер характеризует только рецепторную функцию зрительного анализатора. С другой стороны, очень интересные данные В. Д. Глязера и И. И. Цуккермана позволяют оценить опять же не зрительное ощущение, а осознанное зрительное восприятие. Различия между процессами восприятия и ощущения известны (см. руководства по психологии) и не позволяют оценивать вторые посредством первых. Не располагая точной количественной характеристикой мозговых зрительных ощущений, мы должны обратить внимание, что даже одна стомиллионная доля картин, различаемых сетчатой оболочкой глаза, в миллиарды раз выше вербальных возможностей человека.

Вывод о принципиальной невозможности выразить словами все то, что замечает глаз, легко обосновать также простым сопоставлением скорости зрительного восприятия и скорости речи (см.: Моль, Теория восприятия и эстетическая информация, 1966). Здесь даже не обязательно прибегать к физиологическим данным. Личный опыт выявляет неспособность языка «угнаться за глазом». Приведем частный пример: торопливая речь радиокомментатора не дает любителям футбола той же информации и наслаждения, какое они получают, наблюдая за игрой воочию.

Как известно, источником ощущений служит не только зрительный анализатор. Ухо позволяет различать около 340 тысяч тонов, обоняние — многие сотни запахов. Вкусовые, тактильные, термические и болевые раздражения создают условия для такого количества ощущений и их комбинаций, которое трудно поддается учету. Понятно, что все нюансы ощущений, зависящие от сочетания раздражений и их последовательности, нельзя выразить словами. Впрочем, в этом и нет необходимости.

Умение замечать «то, что нужно», и не замечать того, что не нужно, — есть условие всей нашей деятельности. Это условие постоянно обеспечивается функциональными свойствами наших органов чувств и, еще больше, центральной нервной системы. С одной стороны, организм нуждается в максимально широкой и точной информации, позволяющей ему ориентироваться во внешней среде. С другой стороны, анализ некоего явления возможен только при способности сосредоточиться и отключиться от ненужных сейчас раздражений. Нервная система обладает удивительной способностью то увеличивать, то уменьшать внимание к многочисленным раздражителям, то есть менять остроту и объем ощущений.

Приведем несколько физиологических примеров. Обострение зрительного (и не только зрительного) восприятия, вплоть до его искажения, обусловлено «явлением контраста». Явление это заключается в преувеличении действительной разницы между световыми и цветовыми качествами двух одновременных или последовательных впечатлений. Так, серое пятно на светлом фоне кажется темнее, а на темном фоне — светлее. Бесцветное сероватое поле на красном фоне приобретает слегка зеленоватый, а на синем — желтоватый оттенок. Другое универсальное свойство анализаторов заключается в их выраженной способности к адаптации. «Всякое раздражение, если оно повторяется, не сопровождаясь далее никаким другим более существенным последствием для организма, делается безразличным. Мы окружены массой картин, звуков и т. д., но если они не причиняют нам важного в каком-либо отношении раздражения, то мы относимся к ним безразлично, как будто они не существуют», —писал И. П. Павлов (233, стр. 159). В противоположность этому, нарушение монотонности, то есть появление новых, неожиданных раздражителей, обостряет восприятие. И далее:

«Всякий новый раздражитель, падающий на нас, вызывает соответствующее движение с нашей стороны, чтобы лучше, полнее осведомиться относительно этого раздражителя. Мы вглядываемся в появляющийся образ, прислушиваемся к возникающим звукам, усиленно втягиваем коснувшийся нас запах и, если новый предмет поблизости нас, стараемся осязать его и вообще стремимся охватить или захватить всякое новое явление или предмет соответствующими воспринимающими поверхностями,

соответствующими органами чувств» (233, стр. 244).

Такую реакцию на новый раздражитель И. П. Павлов называл рефлексом «что такое», или ориентировочным (исследовательским) рефлексом.

Таким образом, активная функция органов чувств и центральной нервной системы позволяет нам то остро воспринимать, то вовсе не замечать бесчисленные и избыточные раздражители. Все же часть избыточных раздражителей нами воспринимается. Их больше, чем требуется для нашей рациональной деятельности. Около четырех процентов мужчин страдает дальтонизмом и другими дефектами цветового зрения. Правда, дальтоник не различает сигналов светофора и поэтому не может водить автомашину или паровозы. В остальном же он является полноценным человеком, способным обеспечить функцию сохранения особи и рода.

Может быть, человек даже оказывается в некоторой степени жертвой избытка достигающих его раздражителей. Нам не удается целиком отгородиться от дополнительных и не нужных в данный момент звуков, запахов, зрительных или тактильных раздражений. То сильнее, то слабее они воспринимаются нами вне зависимости от их значения. Нас волнует закат, и мы заметим радугу на небе, но не почувствуем колебаний радиоактивного фона атмосферы. Из поля нашего зрения не выпадет, например, лысина или форма носа человека, с которым мы встретились для чисто деловой беседы. Мы заметим хромоту певца, и это произведет на нас определенное впечатление, хотя мы пришли на концерт ради его вокального мастерства, и т. д.

Нюансы ощущений, вызванных оттенками заката или совокупностью других воздействий, могут вызвать нашу реакцию в форме восклицаний, мимики или эмоциональных жестов. Порой мы склонны насвистывать или напевать, барабанить пальцами или отбивать такт ногой. Все эти бесполезные рефлекторные акты суть внешние отголоски нашего субъективного мира. И жест, и насвистывание, и мимика, и восклицание говорят окружающим о наличии некоего эмоционального потенциала, но осуществить эффективную эмоциональную информацию и сообщить другим индивидуальные нюансы ощущений не могут. Нельзя это сделать и посредством протокольно точного словесного сообщения. Тут необходим «второй, особый язык» — язык искусства.

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Я пишу эту книгу, чтобы вытряхнуть из головы некоторые мысли, которые что-то уж очень прочно в ней застряли и смущают мой покой... Нелегко выразить словами то, что хочешь.

Сомерсет Моэм. «Подводя итоги»

В порядке аналогии мы вспоминали процесс регулирования уличного движения. По этой аналогии принцип воронки сопоставлялся с работой милиционера-регулировщика, ограниченность рефлекторных ответов — с тремя световыми сигналами, а непроизвольная эмоциональная реакция — с беспорядочным включением светофорных огней взволнованным милиционером. Чтобы добиться эмоциональной информации, должно произойти явление, обратное принципу воронки. При этом второй регулировщик на смежном перекрестке, наблюдая необычные подмигивания соседского светофора, должен был бы почувствовать душевное состояние своего коллеги. Задача довольно трудная. Именно такие принципиальные трудности возникают при необходимости адекватной передачи эмоционально-эстетической информации от субъекта (например, от писателя) объекту (например, читателю).

Снова подчеркнем, что здесь речь идет только о форме, а не о содержании искусства, общественный характер которого исключает компетентность физиологии. Как писал Б. С. Мейлах, «физиология, разумеется, не претендует на решение задач, выходящих за пределы ее области знаний» (211, стр. 29).

Поскольку художественный образ позволяет осуществить эмоционально-эстетическую информацию, то значит он компенсирует ограничения, наложенные принципом воронки на словесное описание наших ощущений. Следовательно, с нашей точки зрения, *художественный образ восполняет ограниченные возможности протокольно-рациональных форм сообщения и вызывает соответствующий или близкий эмоциональный резонанс у другого лица.*

Эмоциональная выразительность устной речи, так сказать, ее образность достигается тем, что ее номинальное

содержание дополняется интонацией, мимикой, жестом. И эти элементы используются в искусстве.

Эмоциональная выразительность письменной речи связана со значительными трудностями (см.: А. Г. Горнфельд, Муки слова, 1927; П. В. Медведев, В лаборатории писателя, 1960). «Муки слова» выражают конфликт между желанием и невозможностью адекватно выразить напряжение эмоциональной сферы. Разве не об эмоциональном напряжении говорят строки Пушкина: «И звуков и смятенья полн...», «...мечты кипят, теснится тяжких дум избыток» или Тютчева: «Поэт, избытком чувств влеком...» Но как выразить этот избыток чувств? Поэт знает «...такое.., о чем в словах всего не рассказать...» (С. Есенин); ведь «...в целом мире нет такого шифра, чтоб обозначить горе или счастье» (Б. Слуцкий), и нет простого способа «...добыть драгоценное слово» (В. Маяковский), то самое слово, которое «...событья былью заставляют биться» (Б. Пастернак).

Умение преодолеть утилитарную ограниченность слова есть показатель высокого писательского мастерства. Наоборот, задача научной формулировки — не выходить за пределы этой ограниченности. Идеальным научным выражением является формула, например, математическая или химическая. Омоним, или даже некоторая многозначность термина, приводит в науке к путанице и недоразумениям. Для литературной же речи многозначное слово — счастливая находка. Художественное слово должно оказать эффект, обратный воронке. «Словесные сигналы» писателя призваны вызывать в центральной нервной системе читателя эмоциональный образ, соответствующий значительно большему числу возбуждающих стимулов, чем это выражается рациональным значением речи. Чтобы «ударить по сердцам с неведомою силой» (Пушкин), художественное слово прибегает к специальным средствам, использует приемы гиперболы, метафоры и т. д.

Рассмотрим, как удается писателю достичь эмоциональной информации, когда он хочет выразить совокупность цветовых ощущений. Сделать это не так просто. Маяковский пишет:

Воздух —
желт.
Песок —
желт.
Сравнишь —
получится ложь ведь!

А вот писатель говорит о «сизых с морозом» смушках у Ивана Ивановича или о суконном балахоне «цвету застуженного картофельного киселя у дьяка Фомы Григорьевича», и мы начинаем чувствовать эти цветовые оттенки. И «глянцовито-румяная» горничная у Л. Толстого («Три смерти») и «враждебность фиолетовых занавесок» у М. Пруста («В поисках за утраченным временем») позволяют воссоздать цветовые картины, которые объективный протокол выразить не может. Глаза «как небо голубые» или как мокрая черная смородина, губы похожи то на спелую вишню, то на лепестки роз и т. д. *Предметом информации оказывается не частная характеристика цветового пятна и его размеров, а целый комплекс ощущений.* Физиологической предпосылкой комплексной информации служит способность центральной нервной системы к ассоциативной, то есть условно-рефлекторной деятельности. Ассоциации, то есть условная связь, позволяют одному или немногим признакам воссоздать комплексную картину множества признаков и неописуемых ощущений. Звонок в опытах И. П. Павлова вызывал у собаки такую же реакцию, как сложный комплекс пищевых (зрительных, вкусовых и обонятельных) раздражений.

Эффект, обратный воронке, может обеспечить эмоциональную информацию, конечно, в том случае, если он воссоздает не просто совокупность частных признаков, а одновременно и общую эмоциональную окраску явления. Поэтому глаза сравниваются не с сажей, а с черной смородиной, а цвет губ — не с кровью, а с ягодами или лепестками цветов (если только героиня вызывает положительные эмоции). «Локоны льняные» характеризуют и цвет волос Ольги Лариной и равнодушие автора к ее красоте. Какими бы ни были волосы у мальчишки из рассказа О. Генри «Вождь краснокожих», но о них нельзя сказать «золотые кудри» или «цвета спелой ржи». Это не допускает общая характеристика героя. Поэтому у мальчишки были волосы «приблизительно такого цвета, как обложка журнала, который обычно покупаешь в киоске, опаздывая на поезд». Эмоциональная характеристика играет часто большую роль, чем физическая. В последнем примере физическая характеристика вообще отсутствует (цвет волос так и не назван), что, впрочем, не препятствует читателям О. Генри видеть рыжего мальчишку.

Условная связь (ассоциация) возникает, как известно, в процессе личного опыта. А. А. Потебня писал: «Запах

может напомнить нам весь цветок, но только если он был нам раньше известен» (см. 246). Без предварительной подготовки комплексная информация неосуществима. Поэтому, например, фраза Льва Толстого «Голубое, как горящая сера, озеро...» («Из записок князя Д. Нехлюдова») может у читателей и не вызвать четких цветовых представлений.

Метафоры, используемые для образной передачи не только цветовых картин, но и любых других ощущений, оказывают комплексное эмоциональное влияние, то есть вызывают эффект, обратный воронке.

Рассмотрим пример. В песне 17 «Илиады» описано, как троянцы пытаются и не могут отобрать у ахейцев труп Патрокла. Выражение «троянцы пытаются и не могут отобрать у ахейцев труп Патрокла» есть протокольная, так сказать, научная характеристика данного события. Но научный протокол этого события вовсе не способен выразить то обилие эмоциональных впечатлений, которое испытал очевидец. Чтобы вызвать у слушателя сходное эмоциональное состояние, поэт прибегает к дополнительным воздействиям при помощи системы метафор. Вот как изображается натиск троянцев:

...Кинулись, словно собаки, которые вслед за кабаном
Раненым мчатся стремглав впереди молодых звероловов,
Рвутся они кабана растерзать: но когда, окруженный,
Вдруг он назад обернется, на силу свою полагаясь,
Быстро бросаются прочь, перед ним рассыпаясь в испуге,
Так и троянцы... (84, песня 17, ст. 725—730).

Но ахейские герои непоколебимы:

...Двое Аяксов держались, как против воды разъяренной
Держится выступ лесистой горы...
...Натиски вод отражая и их направляя в равнину,
Сила же бьющих течений его опрокинуть не может.
Так непрестанно Аяксы, держась назади, отражали
Натиск троянцев... (84, песня 17, ст. 747—753).

Однако и троянцы имеют доблестных воинов:

...Так же, как туча густая скворцов или галок несется
С криком ужасным, когда издалека увидит с испугом
Ястреба, скорую смерть приносящего маленьким птицам,
Так пред Энеем и Гектором юноши рати ахейской
С криком растерянным прочь убегали, забыв о сраженьи...
(84, песня 17, ст. 755—759).

По сравнению с протоколом художественное сообщение содержит значительно больше информации. Помимо

номинальной характеристики события предметом информации оказывается также и сфера соответствующих ощущений. Это достигается здесь посредством системы метафор. Восполняя бедность протокольной характеристики яркого события, метафора передает его комплексное содержание и побуждает у читателя знакомые ему еще прежде ощущения.

Таким же способом художественное слово может передать не только эмоциональную характеристику внешнего события, но и внутреннее эмоциональное состояние, вызванное сугубо субъективными причинами. Именно таким способом Леониду Мартынову в стихотворении «Грусть» удается передать тягостные ощущения, возникающие при расставании с любимым человеком:

...Грусть — это когда
Пресной станет вода,
Яблоки горчат,
Табачный дым как чад,
И как к затылку нож,
Холод клинка стальной, —
Мысль, что ты умрешь -
Или будешь больной.

Для того чтобы вызвать соответствующий эмоциональный резонанс, поэт путем ассоциаций навязывает читателю совокупность ощущений, внешне разрозненных и случайных, а в сущности объединенных сходной эмоциональной окраской.

Возможности ассоциативной информации велики, а ее эффекты разнообразны. Зрительный образ может, например, характеризовать звуковое воздействие. В рассказе «Ионыч» А. П. Чехова «Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять...». Визуальная характеристика музицирования Екатерины Ивановны позволяет воспринять и характер исполненного ею пассажа и впечатление, которое получал от этого доктор Старцев.

Понятно, что человек, прежде не видевший игры на рояле, не способен воспринять этот образ; так же как человек, никогда не замечавший, как в момент опасности разлетается стая птиц, «не почувствует» соответствующих стихов «Илиады». Следовательно, вариации восприятия художественного образа неминуемы. Художественное произведение принципиально не может у всех лиц вызы-

вать одинаковый эмоциональный резонанс. Степень этого резонанса обусловлена совокупностью и общественного опыта, формирующего личность, и особенностями индивидуальности, и спецификой ощущений в данный момент.

Эмоциональный резонанс может колебаться от нуля (в случае, например, чтения ребенку трагедий Шекспира) и до очень высоких пределов, побуждающих человека совершать гражданский подвиг. Эмоциональный эффект способен оказаться даже парадоксальным, то есть противоположным замыслу автора. Варианты восприятия легко наблюдать в зрительном зале. Одновременно собравшаяся публика, естественно, не может иметь тождественных предпосылок для равновеликого эмоционального восприятия. Его варианты замечал каждый, наблюдавший реакцию зрителей, одновременно сидящих в кино или театральном зале. Примером парадоксальной эмоциональной реакции служит случай хихиканья зрителей, услышавших в драматическом контексте слово «катаклизмы». Ассоциации у отдельных лиц могут оказаться достаточно неожиданными.

Мы уже отмечали, что вариабельность эмоционального восприятия обусловлена многими причинами (общественными, определяющими опыт и доминирующие интересы личности, индивидуальными качествами, психологическими и физиологическими условиями данного момента и т. д.). Только одной из таких причин служит неодинаковая подготовленность к заданной ассоциации. Здесь явление вычленяется ради удобства анализа одного из свойств эмоциональной информации — непостоянства его эффекта. В связи с этим следует обратить внимание на то, что помимо ассоциативного способа существуют и другие формы эмоционального воздействия, меньше зависящие или почти вовсе не зависящие от индивидуального опыта личности.

Выразительный пример в этом отношении являет эмоциональное воздействие ритмов. Одинаковая по смыслу и содержанию словесная формула, облеченная в определенный ритмический, то есть стихотворный размер, оказывает по сравнению с прозой значительно большее эмоциональное воздействие. В связи с этим нельзя не вспомнить влияние на эмоциональную сферу человека музыкальных, то есть бессловесных ритмов. Музыкальное сопровождение способно придавать новую эмоциональную окраску литературному произведению. Превратила же му-

зыка пародийные стихи Пушкина «Куда, куда вы удалились...» в серьезную лирическую арию.

Нам представляется, что эти явления говорят о существовании какого-то еще не разгаданного физиологического механизма. Учтем, что ритм маршевой музыки, совпадая с локомоторным ритмом шага, облегчает его. Возникает предположение о том, что *эмоциональная сфера связана с ритмичной активностью определенных физиологических систем, способных резонировать на внешние ритмичные воздействия, воспринимаемые органами чувств.*

Независимо от того, каков интимный механизм этого явления, ритмичное построение речи давно используется как средство эмоционального воздействия, восполняющего утилитарную ограниченность слова. Можно напомнить, что поэзия, обладающая дополнительными возможностями эмоционального влияния, возникла значительно раньше художественной прозы (см. 110). По словам Гегеля, «поэзия старше искусно развившегося прозаического языка» (73, т. 14, стр. 169), «поэзия возникла, когда человек решил высказаться» (73, т. 14, стр. 170).

Среди других форм эмоционального воздействия, которые меньше, чем ассоциации, зависят от предшествующего опыта, следует назвать влияние контраста и новизны «раздражителей». Физиологическая сущность эффекта, обратного воронке, в этих случаях представляется более понятной, чем эмоциональное воздействие ритмов.

Уже упоминалось известное физиологическое свойство — усиление восприятия в условиях контраста и новизны воздействия.

Пожалуй, не существует достойного упоминания литературного произведения, в котором бы не использовалось эмоциональное воздействие контраста или новизны через содержание или форму художественного образа (или благодаря тому и другому одновременно).

Примером эмоциональной информации через новизну содержания является образ богослужения в романе Льва Толстого «Воскресение»: «Священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюдце и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы...» и т. д. Примеры эмоционального воздействия посредством новизны словесных форм искать не приходится; достаточно открыть на любой странице книгу стихов Маяковского, Пастернака или Марины Цве-

таевой. Новизна и соответствующий эмоциональный эффект порой достигается одним только нарушением привычного порядка слов. «Все полетело к черту, верхним концом вниз», — пишет А. П. Чехов в рассказе «Шампанское (рассказ проходимца)», вместо стандартного «пошло к черту» и «вверх ногами»

Физиологическая сущность новизны художественного воздействия (усиление восприятия) справедливо отмечалась Л. Гумилевским (см. 95) и П. В. Симоновым (см. 273, стр. 96). «Новизна» обусловливает явление, которое в физиологии называется ориентировочным или исследовательским рефлексом (или реакцией). Суть явления, с нашей точки зрения, *заключается в способности ориентировочного рефлекса обеспечить эффект обратный* воронке, то есть вызвать распространение (иррадиацию) возбуждения в коре головного мозга.

Открытое И. П. Павловым явление ориентировочного рефлекса было подтверждено по ходу анализа ретикулярной формации (см. 220). «Стало ясно,— пишет Мэгун,— что реакция пробуждения, рассматриваемая в последних работах западных физиологов, идентична или составляет часть павловского ориентировочного рефлекса» (стр. 131). «Качество новизны, очевидно, наиболее постоянная особенность раздражителей, вызывающих ориентировочный рефлекс... В более современном понимании ориентировочный рефлекс... включает соматические, вегетативные и центральные нервные сдвиги, которые направлены на повышение способности анализаторов дифференцировать раздражители, что позволяет получать более подробную информацию...». Это, по нашему мнению, и обеспечивает эффект, обратный воронке. Чрезвычайно важным свойством ориентировочного рефлекса является то, что он «не может быть повторяемым». Он угасает при повторении и в конце концов вовсе исчезает.

Нетрудно заметить одинаковые свойства павловского ориентировочного рефлекса и эмоционального воздействия, побужденного новым художественным приемом. И в том и в другом случае эффект а) обусловлен новизной; б) расширяет сферу информации; в) угасает при повторении.

Снижение интенсивности ориентировочного рефлекса (и эмоционального эффекта) при повторных воздействиях заслуживает, в плане наших интересов, серьезного внимания. Исследование Е. Н. Соколова убедительно показа-

ло, что интенсивность ориентировочного рефлекса при повторных воздействиях не сразу падает до минимума, а снижается постепенно. Такой же результат получил Моль, наблюдавший постепенное ослабление «эстетической информации» при систематическом повторении простого музыкального мотива без вариаций. Здесь поневоле приходится вспомнить статью В. Шкловского «Искусство, как прием» (1919), где показано, что художественный способ «остранения» позволяет преодолеть стандартность восприятия и «вернуть ощущение жизни...». («Остранение» или необычность как раз и определяют то явление, которое в физиологии называется ориентировочным рефлексом).

Если механизмы ориентировочного рефлекса и эмоционального восприятия новизны тождественны и если такого рода эффекты угасают при повторениях, то надо полагать, что:

— одной из причин неизбежного движения форм *художественного творчества служит физиологический процесс постепенной утраты эмоционального эффекта в силу повторности воздействий;*

— способность одного и того же произведения оказывать на нас многократное (иногда в продолжение всей жизни) эмоционально-эстетическое воздействие приводит к выводу о том, что *элемент новизны играет далеко не главную роль в произведении искусства.*

Рассмотрим оба вопроса.

Известно, что человеческая речь возникла на основе эмоционального выкрика[1]. По мере повторения аффективный возглас стал приобретать значение рационального словесного сигнала и утрачивать первоначальную эмоциональную окраску. Классические исследования И. П. Пав-

---

[1] Это положение, имеющее для нашей концепции существенное значение, приводится обычно как доказанное (см. 11, стр. 806; 281). Впервые оно, вероятно, сформулировано у Лукреция (хотя в современных изданиях ссылки на это отсутствуют):

«Ведь и немые скоты и даже все дикие звери
Не одинаковый крик испускают, а разные звуки,
Если охвачены страхом или чувствуют боль или радость...
. . . . . .
Стало быть, коль заставляют различные чувства животных
Даже при их немоте испускать разнородные звуки,
Сколь же естественно то, что могли первобытные люди
Каждую вещь означать при помощи звуков различных»
(192, кн. 5, ст. 1060—1062 и 1087—1090).

лова превосходно объясняют это явление. Новый сигнал вызывает иррадиацию раздражения и, следовательно, увеличивает объем информации. Повторные совпадения во времени двух раздражений приводят к возникновению условной связи. При этом раздражение из одного центра по проторенному пути попадает в другой без иррадиации возбуждения по коре головного мозга.

Возникает рациональная рефлекторная связь[1], а условия для эффекта, обратного воронке, и соответствующий эмоциональный эффект исчезают. Слово «волноваться» некогда было ярким образом, обладавшим эмоциональной силой. От долгого употребления образное слово превратилось в банальный утилитарный термин. Эмоциональная речь, следовательно, *закономерно требует определенной свежести словесных форм.*

Рассмотренные выше положения привели нас к еще одному выводу. Эмоциональному воздействию посредством одной только «новизны» художественного слова нельзя придавать решающего значения. Такого рода воздействие не может быть долговечным. Между тем у каждого из нас есть любимые писатели. Мы читаем и перечитываем их произведения в течение десятилетий. Эстетическое воздействие в ряде случаев не только не утрачивается, но, напротив, возрастает. В давно знакомых нам классических произведениях мы «открываем» новое содержание и незамеченные прежде оттенки чувств или глубину мысли. Ясно, что такого рода явление не может быть обусловлено эмоциональным воздействием одной только «новизны». Повторность физиологически неминуемо обесценивает его эмоционально-эстетическую силу. Значит, «новизна» при эмоциональном сообщении имеет лишь дополнительное значение, повышая восприимчивость, и подготавливая нас к воздействиям более существенным. Пользуясь аналогией, можно сказать, что «новизна» служит своего рода приманкой, вроде яркой обложки, которая однажды привлечет наше внимание к книге, а затем перестанет производить впечатление. Может быть, впрочем, те произведения искусства, которые повторно читать (смотреть) не хочет-

---

[1] См. цит. выше труды И. П. Павлова, а также монографию Г. Мэгуна. В последней показана роль ретикулярной формации в механизме этих процессов и представлены новые экспериментальные данные зарубежных нейрофизиологов, подтверждающие «гениальную проницательность павловской мысли» (220, стр. 107).

ся, кроме внешней «новизны» ничего эмоционально-эстетического не содержат?

Эмоционально-эстетическое воздействие обычно достигается в искусстве единой совокупностью средств. Простейшим примером может служить опера, где впечатление от либреттной фабулы сочетается с воздействием пения, музыки, танцев и ярких декораций. Всякая песня, или романс, или музыкальная драма, или, наконец, художественные иллюстрации в книге вызывают определенное впечатление благодаря суммированию эмоциональных эффектов. Сочетание эмоциональных воздействий используется значительно чаще, чем это можно заметить «невооруженным глазом». Л. Мазель показал, что художественное воздействие музыки «обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели» (Л. Мазель, Интонация и музыкальный образ, М., 1965, стр. 240). То же характерно и для впечатляющего литературного образа. Рассмотрим пример.

Герой рассказа О. Генри «Купидон á la carte» влюблен в девушку: «Подробно описать ее довольно трудно. Ростом она была примерно с ангела, и у нее были глаза и эдакая повадка». Формально бессмысленная характеристика порождает облик очаровательной девушки. Что же приводит здесь к эффекту, обратному воронке, и позволяет небольшому (и еще бессмысленному) сообщению осуществить эмоционально-эстетическую информацию? С нашей точки зрения, это достигается сочетанием нескольких эффектов:

а) Сравнение девушки с ангелом (хотя и по нелепому признаку) есть ассоциативный прием комплексной информации. Слово «ангел» означает такое сочетание воображаемых достоинств, что уже само по себе несет некую эмоциональную информацию. Но образ сильно бы потускнел, если бы автор назвал девушку просто ангелом. «Девушек-ангелов» описано столько, что это давно уже не вызывает у нас душевного трепета. О. Генри нашел способ преодолеть банальность и одновременно усилить образ.

б) После слов: «...ростом она была примерно...» читатель ожидает характеристики роста. Характеристика должна быть довольно точной. На это намекает задумчивое «...примерно...». И вдруг неожиданное «...примерно с ангела». Неожиданность и необычность сравнения, как и

всякий новый раздражитель, усиливает остроту восприятия.

Значит, даже часть фразы может содержать сразу два эмоциональных элемента. Слова Гейне «у меня была зубная боль в сердце» заденут наши чувства также благодаря сочетанию ассоциаций и неожиданности (новизне) сравнения.

В перечисленных примерах рассматривались лишь частные эмоциональные компоненты художественного образа. Общее впечатление будет обусловлено сочетанием многих частных образов и «умножено» на эмоциональное воздействие фабулы, а поэтические произведения еще и дополнены эмоциональным воздействием ритма.

Рассмотренные элементы эмоционального воздействия, конечно, не представляют их полного перечня. Отдельные стороны воздействия на нашу чувственную сферу, очевидно, еще не ясны и требуют специального анализа. Но и без этого представленные выше данные достаточно хорошо подтверждают плодотворность мысли Л. С. Выготского о значении принципа воронки для анализа эмоционально-эстетических процессов.

Принцип воронки вполне согласуется с известными данными о высокой впечатлительности писателей и художников. Это качество способствует возникновению эмоционального потенциала, который может быть (а может и не быть) [1] выражен в форме художественного произведения. Не обозначает ли «катарсис» Аристотеля (7, стр. 56) («очищение» сострадания и страха), толкованию которого, по замечанию Гильберт и Кун, посвящена «целая библиотека комментариев» (78, стр. 74), именно такую эмоциональную реакцию? В. М. Бехтерев считал возможным объяснять катарсис «разрядом в форме рефлекса... Разве выплаканное горе — не разряд задержанного рефлекса?» (24, стр. 501).

Наше утверждение о том, что эмоциональная информация аналогична явлению, обратному воронке, то есть обусловлена некиим усилением процесса возбуждения в коре головного мозга, хорошо согласуется с выводами филолога А. К. Жолковского о том, что художественное воздействие основано на эффекте усиления (см. 120, стр. 167).

---

[1] Выше отмечалось, что физиология эмоций затрагивает только одну из предпосылок художественного творчества и что обычная эмоциональная реакция эстетической информации не несет.

Часто справедливо подчеркивается, что, в отличие от научных положений, художественный образ обладает свойством многозначности. Б. А. Успенский писал: «Многозначность (принципиальная возможность многих интерпретаций) составляет существенную сторону произведений искусства» (306, стр. 125). «Глубина и многообразие смыслов, заключенных в художественном произведении,— важнейший признак искусства», — отмечал Е. Г. Эткинд (348, стр. 10). Это положение тоже согласуется с гипотезой о роли принципа воронки в эмоционально-эстетическом общении между людьми. Поскольку объем впечатлений превосходит физиологические возможности их адекватного словесного выражения и лишь путем специальных художественных приемов удается достичь эффекта, обратного воронке, то и возможности для эмоционального восприятия оказываются зыбкими и всегда нестандартными. Таблица умножения, почтовый адрес, число пальцев на руке или любое иное рациональное сообщение воспринимаются нормальными людьми вполне однородно. Это не может иметь места при опосредованном через систему художественных образов эмоциональном воздействии, призванном передать тонкий узор чувств, невмещаемый в словесную формулу. Такая «невмещаемость» явствует хотя бы из того факта, что множество стихотворений не имеет заглавий (в отличие от научных работ). Вряд ли можно найти точный (а не условный) заголовок, выражающий сущность четверостишия Марины Цветаевой:

Одна половинка окна растворилась.
Одна половинка души показалась.
Давай-ка откроем и ту половинку,
И ту половинку окна!

Теплая радость душевного соприкосновения, может быть долгожданного, и призыв к нему не поддается адекватному обозначению в заголовке и стандартному восприятию всеми читателями.

Е. Г. Эткинд описал результат интересного опыта. Шести лицам было предложено ответить на вопрос: «Почему Вам нравится стихотворение Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза»? Оказывается, что ни одну из трактовок нельзя было отвергнуть. Все они были правильны и совершенно различны (см. 348, стр. 4).

Выше речь уже шла о неодинаковости эмоционального резонанса. Было показано, что *одной из причин* этого явления служит неодинаковая подготовленность к ассо-

циативному восприятию. Превосходная иллюстрация этого положения содержится в рассказе Виктора Некрасова «Земляника». Рассказ навеян размышлениями о том, что трагедии войны воспринимаются различно ее участниками и представителями молодого поколения. Явление, взволновавшее Виктора Некрасова, непреодолимо. Таблица умножения, как и любое научное заключение, может передаваться из поколения в поколение без потерь. Чувственная сфера не поддается полноценному сообщению вследствие ограничений, налагаемых принципом воронки. Очевидец волнующего события и его сын принципиально не могут одинаково реагировать на посвященный этому событию рассказ.

Формула субъективности (полиассоциативности) эмоционального восприятия содержится в двух строчках «Илиады»: «Плакали женщины... С виду о мертвом, а вправду о собственном каждая горе». Горе у каждого свое. И если чужие эмоции вызовут резонанс и душевное волнение, то внутренний голос наших чувств приобретает собственный оттенок. В этом и заключается суть различий между наукой, стремящейся к максимальной объективности, и искусством, которое органически связано с субъективным миром зыбких человеческих эмоций (см.: Б. М. Рунин, Вечный поиск, 1964). Они субъективны и не поддаются адекватному объективному описанию. Этому препятствует принцип воронки, накладывающий определенные ограничения на эфферентную (исполнительную) функцию центральной нервной системы.

Нетрудно заметить, что изложенная концепция объясняет причины различий между информацией «семантической» и «эстетической» (Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, 1966). Использованный нами термин «рациональная (неэмоциональная) информация» не имеет никаких преимуществ по сравнению с предложенным Молем выражением «семантическая информация». Что касается «эстетической информации», то Б. В. Бирюков и С. Н. Плотников в предисловии к книге Моля справедливо отмечают неточность этого термина. «Молевская «эстетическая информация»,— пишут они,— не обязательно связана с искусством. Это просто индивидуализированный, персонализированный аспект сообщения» (стр. 17).

Для такого упрека не останется повода, если «эстетическая информация» будет заменена выражением «эмо-

циональная информация». Моль утверждает, что всякая речь имеет и семантическое и эстетическое содержание. С этим положением можно согласиться только после замены «эстетического» содержания на «эмоциональное». Система взаимоинформации пассажиров «в часы пик» доказывает, что эмоциональные богатства речи не равны ее эстетическому содержанию. Таким образом, использованное нами выражение «эмоциональная информация» оказывается более точным. Дело, конечно, не в терминах, а в существе явления, обусловленного, как мы показали, принципом воронки и заключающегося, по словам Моля, в том, что «с точки зрения человека — приемника информации... следует различать: — семантическое сообщение, выражаемое с помощью символов... «переводимое», логически обусловленное, и — эстетическое сообщение, определяющее внутреннее состояние, «непереводимое» (стр. 248).

Эмоциональное сообщение «непереводимо», но оно может вызвать сходное «движение чувств», будучи переложено на другой словесный или бессловесный язык. Эмоционально-эстетическое содержание литературного произведения можно выразить языком музыки или балета и т. д. Общность здесь представлена только эмоционально-эстетической информацией, а утрата частных деталей оказывается несущественной.

В заключение отметим, что известные данные о непроизвольности рефлекторных реакций хорошо согласуются с явлением индукции эмоционального воздействия. Последнее как бы навязывается читателю, слушателю или зрителю.

Мы стихли, покоренные картиной,
Нас увлекла запутанная нить...
Какой же все же надо быть скотиной,
Чтоб за сеанс слезы не уронить?!

. . . . . .

О, как мы вдруг всем залом задрожали,
Когда на плот вскочил он, ведь вовек
В толпе вот в этой в темном кинозале
Плохой не находился человек.

(Е. Винокуров. «Благородство»)

Эмоциональное воздействие может «навязать» и некую идею вопреки желанию читателя или зрителя. Это превосходно изображено Лионом Фейхтвангером в романе «Успех». Министр юстиции Кленк, один из столпов предгит-

леровской Баварии, смотрит советский фильм Броненосец «Орлов» («Броненосец «Потемкин»). «Бьющая по нервам музыка» и впечатляющие кадры заставляют Кленка волноваться и невольно сочувствовать восставшим матросам.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой этических последствий эстетического воздействия. Речь идет о моральном воздействии произведения искусства, о поведении «плохого человека» после выхода из кинозала. Фильм «Броненосец «Потемкин» заставил господина Кленка сочувствовать восставшим матросам, но не мог, конечно, превратить фашиста в демократа. Как ни важна эта проблема, нам приходится здесь остановиться. Линия соприкосновения эстетики и этики лежит вне сферы физиологической компетенции. Этика, как известно, определяется общественным взаимоотношением людей, то есть подчиняется иным закономерностям.

Суммируем все изложенное: *функциональные закономерности нервной системы и, в частности, принцип воронки могут объяснить некоторые особенности эмоционально-эстетической активности человека и позволят понять причины ограниченной возможности адекватного словесного выражения нашей чувственной сферы, а также различий между семантическими и эмоциональными элементами сообщения.* Все трудности, стоящие перед рефлекторной теорией (разорванность во времени между импульсом и реакцией, то есть явление памяти, функции координации и т. д.) сохраняют свою силу и в нашем случае. Но эти трудности не дают права отвергать ни рефлекторную теорию в целом, ни ее частное приложение к области эмоционального общения между людьми. Здесь, как и при любом другом исследовании, действует сформулированное Гёте правило: «Сущее не делится на разум без остатка» (см. 77, стр. 395).

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Б. Егоров

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И МАТЕМАТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ

1

За последние годы кибернетика и статистика широко проникли не только в естественные науки, но и в гуманитарные. Уже не вызывает удивления использование математических методов в экономике, социологии, психологии, педагогике, юриспруденции, истории, лингвистике. Лишь литературоведение еще в целом стоит в стороне. Пока можно говорить о первых ласточках, которые вызывают не только удивление, но иногда и непонимание и резкую полемику (см. 115, 292, 40, 205, 251). К сожалению, некоторые упреки оппонентов не лишены оснований: восторженные неофиты иногда чрезмерно увлекаются новшествами и балансируют на грани, отделяющей истинную науку от вульгаризации [1].

---

[1] Этим грешат некоторые популяризаторские очерки А. М. Кондратова (см. 162).

Справедливости ради следует отметить, что вульгаризация встречается и у его оппонентов. Уже отмечалось (К. Зелинским), что Б. Бялик чуть ли не главной опасностью кибернетики считал искусственное, «машинное» размножение (см. 51). Но даже в серьезной статье Л. Тимофеева есть странности: якобы А. Колмогоров и А. Кондратов отмечают, что «у Пушкина словоразделы заметнее, чем у Маяковского», у авторов же — «заметнее» «игра словоразделами», а это совсем разные вещи!

И тем не менее главные возражения направлены не против вульгаризации, а в самый корень проблемы. Эти возражения вкратце сводятся к следующим:

1. Якобы «кибернетики» стремятся заменить человека машиной, создать творцов-роботов.

2. Якобы «математизация» исключает истинно человеческие ценности: социальность, мораль, совесть, интуицию, эмоцию — и превращает литературоведение в формалистическую схоластику.

3. Якобы произведение искусства — сугубо индивидуальное явление, которое невозможно изучать с помощью общих формул и абстракций, неотъемлемых атрибутов математических наук.

Постараюсь вкратце же ответить, чтобы в дальнейшем не возвращаться к этому.

1. Никто из людей, причастных к искусству, не думает о «замене».

Современные попытки машинного «творчества», действительно, очень ограничены. Хорошо сказал о «кибернетической» мелодии В. В. Иванов: «Чем полезна такая музыка? Она прекрасный пример того, как не должны писать люди. С помощью машины имитируется человеческая посредственность. Мы как бы получаем точную математическую формулировку того, что уже стало стандартом, трафаретом, по которому работают ремесленники».

Сейчас трудно гадать, каких пределов достигнет наука через сто, тысячу, десять тысяч лет. По крайней мере нелепо чертить какие-то границы. Возможно, что когда-нибудь будут созданы машины, способные выполнять отдельные сложнейшие мыслительные операции «на уровне человека», однако нынешнее состояние науки не позволяет об этом говорить вне научно-фантастического жанра. Но ведь искусство — вещь чрезвычайно тонкая, личностная, здесь и речи быть не может о замене данного, единичного[1] явления другим, пусть и более совершенным! Возможности же материала поистине неисчерпаемы. Два примера из области словесного искусства. Осмысленных вариантов русского текста в объеме брюсовского моности-

---

[1] Термин «единичное» употребляется в статье в двух аспектах: как счетная особь, противостоящая другим единицам, и как индивидуальное явление, имеющее место только на уровне больших сложных систем (см. ниже).

ха «О, закрой свои бледные ноги» — несколько тысяч... А осмысленных и однозначных вариантов одной «онегинской» строфы (около 400 знаков) — приблизительно 10^{80}. Если у каждого современного жителя земного шара было бы в распоряжении миллиард миллиардов «поэтических» машин, ежесекундно «сочиняющих» по миллиарду миллиардов онегинских строф, то при отсутствии повторений все варианты будут исчерпаны через 10^{22} (десять тысяч миллиардов миллиардов) лет. Поэтому любители поэзии могут спать спокойно, тем более что поэты будущего станут, наверное, сочинять стихи не только в пределах онегинской строфы...

2. У противников «математизации» под поверхностью их борьбы за «гуманизм» скрывается (бессознательно или отчетно) своеобразное «религиозное» стремление предохранить «душу» от научного познания. Но в человеческом организме все меньше становится неисследованных уголков. Эмоции, интуиция, «душа» — и их штурмует наука. Если мы не богословы, а ученые, то должны верить в безграничные возможности познания. Придет время, будут познаны самые «таинственные» уголки человеческой души, следовательно, они смогут быть с целью научного анализа воспроизведены, смоделированы [1], описаны (заметим, впрочем, что так как познание беспредельно, то открытия будут вызывать новые загадки, новые «белые пятна» — и так до бесконечности; поэтому никогда не создадут точную «машинную» копию человека — она в большей или меньшей степени будет аналогом, но не копией). Другое дело — колоссальное количество состояний, в котором может пребывать человеческий (или машинный) организм. Практически это количество неисчерпаемо, поэтому никогда нельзя будет регламентировать, предсказать, однозначно описать возможные состояния данного характера, единичной души. Отсюда опять же вытекает неисчерпаемость открытий, познания нового.

Что же касается социальности, то если машина приблизится хотя бы в какой-то мере к «человеческому уровню», то она тоже станет самостоятельным социальным явлением со всеми вытекающими последствиями: она сможет «обучаться» и «воспитываться» с учетом пред-

---

[1] Разумеется, модель при всей своей полезности для исследовательских целей огрубляет явление.

шествующего и настоящего социального опыта, поскольку ее творцом будет человек и использовать ее придется в человеческом обществе. Именно поэтому, чем дальше, тем все важнее и существеннее станет проблема: при каком именно социальном устройстве создаются кибернетические машины.

Теперь о формализме. Математика, конечно, может показаться формальной наукой. Цифра «два» как будто бы пренебрегает содержанием единиц: два мяча или две бомбы, две букашки или две планеты.

Но, во-первых, следует различать формализм (метод отрыва формы от содержания) и формализацию, способствующую более глубокому пониманию содержания на основе изучения структуры и соотношений с помощью обобщенных, абстрактных знаков. Почти все современные науки имеют такой формализованный язык, математика среди них — старейшина. Во-вторых, и самые формализованные науки практически не в состоянии обойтись без внеформальных областей: «даже простейшее доказательство из начального раздела Теории множеств потребовало бы сотен знаков для своей полной формализации... потому в конце концов приходится питать доверие к тому, что можно назвать здравым смыслом математика» (Н. Бурбаки, Теория множеств, М., 1965, стр. 26—27). Аналогичное явление мы наблюдаем в современной математической лингвистике. Тем более невозможно полностью формализовать литературный текст.

С другой стороны, в каждой сфере, в том числе и в художественной литературе, имеются области, содержание которых не может быть сведено к внеположным явлениям (для нас это явления исторического, социального, философского и т. п. характера). Например, целый ряд стиховедческих факторов (система, ритм, строфика, рифмовка) далеко не всегда может быть объяснен историческими условиями, тематическим или сюжетным содержанием (хотя таких связей чрезвычайно много). Точно так же есть своя «алгебра» в сюжетостроении. Исследование подобных явлений никак не может быть названо формализмом: это лишь изучение особого структурного содержания, не сводимого к этому термину в литературно-житейском смысле («расскажи содержание романа»). Такие же специфические содержательности есть в музыке, живописи, архитектуре. При анализе целого ряда таких факторов методы формализации могут оказать существен-

ную помощь — об этом речь ниже. Вопрос только в том, какова цель формализации: одно дело, когда многие западные ученые ограничиваются имманентным анализом, нарочито отделяя искусство от исторических и социальных факторов, другое — диалектическое изучение «внешнего» и «внутреннего», изучение не только непосредственной структуры текста, но и сложнейших его связей с внетекстовыми структурами, без чего немыслимо ни существование искусства, ни осмысление его. В определенных то есть ограниченных, пределах с вспомогательными целями формализация возможна и при изучении внетекстовых связей в искусстве.

3. Разумеется, художественное произведение — неповторимое, индивидуальное явление. Но почему поиск общих закономерностей, типология уничтожает особенное? Ведь нелепо нападать на ботаника, что он своей классификацией стирает специфику данной березы и данного ландыша! Наоборот, изучение типического лишь ярче оттенит своеобразие. Только в диалектике общего и частного раскрывается вся оригинальность явлений.

К тому же кибернетические методы применимы не только для типологии, но и для индивидуального анализа, как увидим дальше.

Вообще не мешало бы противникам «математизации» подумать об историческом опыте. Я не буду говорить о судьбе кибернетики и генетики, обратимся к нашей гуманитарной области, к судьбе структурализма.

Казалось бы, серьезные марксистские исследования о структурных методах, показавшие, что в принципе эти методы не имеют ничего идеалистического или формалистического (см. 268), должны были сломать скепсис, недоверие, помехи. Но новейшие попытки применить структурные принципы к литературоведению снова вызвали обвинение во всех смертных грехах (см. 236) [1]. Это не помешало, к счастью, появлению интересных трудов Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова (см. 190, 132, 301), исследованиям структуры за рубежом (см. 397, 398, 371) (в указанных и во многих неупомянутых работах такого рода анализ структур не имеет ни капли «формализма» и явно противостоит формализму [2]).

[1] Полемический ответ на эту статью дал И. И. Ревзин (см. 251).

[2] Интересно отметить: редакция журнала «Чешская литература» к «антиструктуралистской» статье В. Кожинова сделала

2

Кибернетика изучает сложные системы, то есть такие системы, в которых элементы находятся во взаимосвязи между собой и целое не равно простой сумме частей, так как взаимосвязь придает целому новые качества, отсутствовавшие в элементах вне системы.

Чем больше элементов и связей в системе, тем труднее определить все возможные варианты состояний [1]. Предлагается следующая классификация сложных систем:

а) малая, когда известны все элементы, их связи, варианты их соотношений (например, радиоприемник);

б) средняя; известны все элементы, все связи, неизвестны все варианты (шахматы);

в) большая; известны только все элементы, остальное — неизвестно в полной мере (человек, язык, художественное произведение).

Разумеется, наибольшую трудность представляет исследование больших сложных систем. Ученые, занимающиеся ими (в наших примерах: физиолог и психолог, лингвист, литературовед), в свое время ограничивались описанием элементов, ныне они все больше стремятся анализировать функциональность элементов, их связи. В конечном итоге — это желание низвести большую сложную систему до уровня средней. Но вряд ли эта работа когда-нибудь будет доведена до конца — слишком велико количество элементов, чтобы можно было исчерпывающе изучить все функции, все связи.

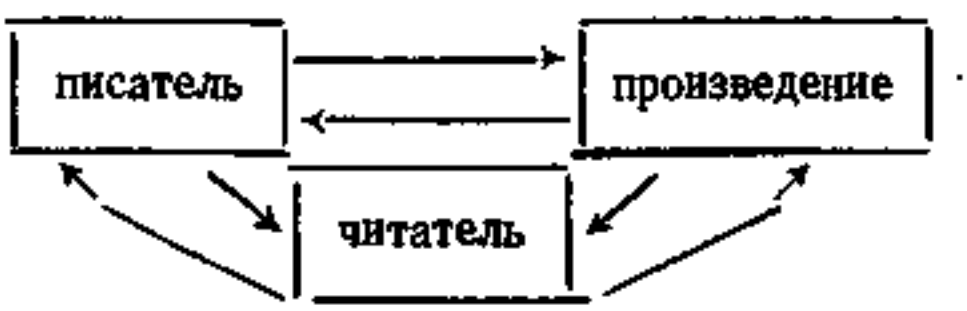
Тем более это трудно литературоведу, который фактически вынужден исследовать систему, состоящую из трех больших сложных систем: писатель — произведение — читатель (аналогичное явление в других искусствах, но мы для удобства будем ограничиваться литературным материалом). Каждая из этих «подсистем» сама по себе уже большая и сложная, а их взаимодействие — еще сложнее [2]. В наиболее полном виде их можно рассмотреть в

специальное примечание, что в статье использованы материалы современного западного литературоведения; редакция отделяет от последнего историю чешского структурализма, заслуживающего «особого изучения и внимания» (см. 395, стр. 266).

[1] Варианты создаются прежде всего разнообразием связей между элементами (возникновение и прекращение связи; изменение характера связи).

[2] Мы еще опускаем здесь связи писателя и читателя с внешним миром, без которых тоже немыслимо изучение творчества и восприятия, — об этом речь ниже.

виде треугольника, где каждый угол» — система, взаимосвязанная с соседними (то есть между системами существует обратная связь):



Однако такая идеальная картина с тремя обратными связями наблюдалась лишь на фольклорной стадии литературного творчества (точнее бы говорить тогда: сочинитель — произведение — слушатель), когда творец импровизировал не только под влиянием уже созданного «текста», но и с учетом реакции слушателей, а слушатели, в свою очередь, оказывались часто соавторами произведения. В дальнейшем обратные связи от читателя к писателю и к произведению все больше затухали; с появлением книгопечатания почти совсем исчезает прямое воздействие читателя на произведение[1] (если не принимать во внимание переделок, фальсифицированных добавок или изъятий — помимо воли автора). Зато в наши дни широкая практика творческих вечеров и обсуждений, печатных и устных рецензий, интенсивной письменной связи писателя с читателями и т. п. способствует возрождению и усилению «стрелки», идущей от читателя к писателю, как, впрочем, и обратной стрелки: современному читателю чаще всего достаточно много известно о писателе, поэтому он не может не учитывать своего представления об этой личности при чтении его произведения (разумеется, встречается очень часто и первое знакомство: тогда читатель вынужден реконструировать облик писателя лишь на основании самого произведения; но если только это — не случайная встреча, то в дальнейшем этот читатель обязательно дополнит свои представления изучением других произведений автора и — по возможности — «внетекстовыми» сведениями об авторе).

Итак, читатель создает свой образ писателя, писатель, естественно, тоже конструирует свой образ читателя в

[1] Речь идет об объективном тексте. Строго же говоря, воздействие читателя на произведение никогда не устранялось: в любом случае субъективное восприятие произведения будет в чем-то отличаться от объективного текста, — см. об этом ниже.

процессе создания произведения, читатель воспринимает произведение и сообщает свое мнение автору, тот может доделать или переделать текст и т. д. Нужно еще учесть, что иногда писатель сознательно ориентирует свои произведения на будущего читателя:

...на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах...

(Е. Баратынский. «Мой дар убог, и голос мой не громок...», 1829)

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!)
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

(М. Цветаева. «Моим стихам, написанным так рано...», 1913)

Слушайте, товарищи-потомки,
Агитатора, горлана-главаря!

(В. Маяковский. «Во весь голос», 1930)

После смерти автора пара «писатель — произведение» перестает быть динамичной и оказывает лишь одностороннее воздействие на читателя, без обратной связи.

По существу, литературовед должен бы исследовать весь динамический треугольник в его взаимосвязи, но, как правило, в традиционной науке изучалась пара «писатель — произведение» [1]. Лишь эпизодически, главным образом в работах по творческой истории текста, говорилось о влиянии читателя на переработку произведения; иногда в заключительных главах монографий приводятся некоторые сведения о воспитательном воздействии творчества художника на тех-то и тех-то деятелей. А речь ведь должна идти о неразрывном динамическом единстве, сложном и противоречивом, трех больших систем... И здесь не обойтись без новых методов.

3

Попытки применить к искусству принципы важнейшей области кибернетики — теории информации уже нашли

[1] К этой паре обращаются прежде всего и ученые, пытающиеся применить к изучению искусства принцип обратной связи (см. 314). Впрочем, недавно появилась статья В. Лакшина, где содержатся ценные идеи и факты относительно «стрелки» от читателя к писателю (см. 176).

отражение в печати (402, 422, 409, 380, 399, 379, 410, 378, 396, 165, 186, 121). Здесь были и неудачи и натяжки, но есть и интересные поиски. Впрочем, пока успех этого применения выражается или в общетеоретических определениях общности и своеобразия передачи художественной информации (по сравнению с обычной информацией), или в разработке практических методов для статистического анализа низших уровней художественного текста (прежде всего — ритма и звуков). Оба эти аспекта важны и плодотворны, но в принципе теорию информации можно было бы использовать в значительно более широких масштабах, если бы не главный тормоз: отсутствие в теории качественных индексов. Пока имеется лишь один критерий — количественный; величина измеряется единицей «бит» (информация в один бит — сообщение о результате события, имевшего всего два равновероятных исхода; поэтому кон игры в орлянку, звонок студента домой о благополучной сдаче трудного экзамена и известие об окончании решающей битвы в мировой войне могут быть уравнены одним битом!). Кибернетики упорно ищут качественных критериев информации, вводя понятия цели, трудности, отклонения (см. 327, 32, 225, 160). Иначе даже формальная теория информации полна противоречий (например, некто первого апреля рассказал потрясающую историю, а затем добавил, что то была чистая ложь,— здесь сообщение в один бит оказывается «перевешивающим» информацию, скажем, в 5—10 бит), не говоря уже об искусстве.

Ю. М. Лотман отметил два характерных парадокса:

1. В то время как обычная информация после первого же приема исчерпывается, в искусстве наблюдается как бы обратное: «Гамлет» содержит для нас бо́льшую информацию, чем для современников Шекспира: он соотносится со всем последующим культурным и историческим опытом человечества...»

2. «То, что составляет в обычных представлениях теории информации шум и гасит информацию в канале передачи, в искусстве, вовлекаясь в сферу структурности, само становится источником информации... Так, например, отбитые руки Венеры Милосской для автора — шум, гасящий информацию, для нас — источник новой информации» (190, стр. 188—189, 191).

Оба эти парадокса, как и ряд других, связаны с принципиальным отличием в восприятии объектов искусства и

науки: ученый стремится максимально устраниться от объекта, чтобы не нарушить, не «возмутить» его [1], ибо влияние физических свойств тела исследователя или — в гуманитарных науках — влияние субъективных идей могут исказить объект; а восприятие художественного произведения немыслимо без субъективности, без наложения на текст личного опыта читателя (сформированного историей и современностью). Но процесс «смешения» объективного текста с субъективностью читателя — не просто познавательный, логический акт. Это — сопереживание, душевное и духовное волнение, особое эмоциональное состояние. Только последним я могу объяснить частое желание повторить восприятие: усвоив научное сообщение, мы уже не захотим вторично его перечитывать, а любимое стихотворение или мелодию, даже зная наизусть, можно многократно повторять подряд. Здесь — тоже специфика художественной информации, с которой можно сравнить лишь состояние любви (например, перечитывание письма близкого человека) [2].

Только изучение в совокупности объективных источников информации (художественный текст) и субъективных факторов (вплоть до количественных измерений психофизиологических параметров личности читателя в процессе восприятия текста) позволит создать научные основы теории информации в области искусства. О вариативности и вероятности состояний, без которых невозможна информация (если все задано заранее, то информация — нулевая), речь будет идти ниже.

Восприятие большой сложной системы немыслимо без каких-либо ограничений: только с помощью некоторого сужения и выделения главного возможно охватить ведущие закономерности и принципы системы. Этому и служит моделирование — процесс создания аналога, отражающего наиболее существенные свойства объекта, но не копирующего объект. Модели, в первом приближении, можно разделить на материальные и идеальные, а идеаль-

---

[1] Исследователь микромира в настоящее время сталкивается с большими трудностями, стремясь к объективным результатам опыта.

[2] Ср. у Б. Пастернака:

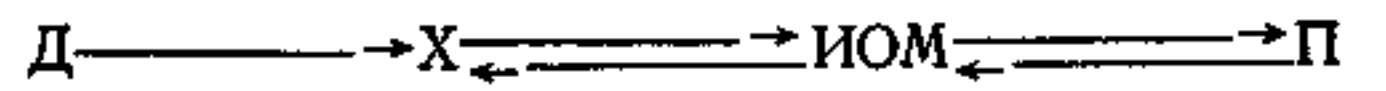
В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок;
Шатался по городу и репетировал.

(«Марбург», 1916)

ные в свою очередь на наглядные (образные) и семиотические (знаковые) (см. 403, стр. 21—26; 341, стр. 11—20). В научной сфере модели, как правило, строго разграничены: одно дело — материальный макет шара, другое — его чертеж (идеальная образная модель — ИОМ), третье — формула аналитической геометрии (идеальная знаковая модель — ИЗМ). Иная ситуация в искусстве.

Художник, воспринимая действительность, создает ИОМ этой действительности, постоянно корректируя ее (между художником и ИОМ — обратная связь). ИОМ является, в сущности, мировоззрением художника.

На основании ИОМ создается и произведение искусства, которое тоже оказывается в динамической соотнесенности обратной связью с художником и его ИОМ мира, действительности. Так как произведение — тоже аналог, отображающий наиболее существенные стороны действительности, как их представляет себе художник, то произведение может быть рассматриваемо как модель ИОМ, то есть модель модели действительности.



(действительность) *(художник)* *(произведение).*

Эта схема в живописи и в музыке остается в рамках ИОМ (если учесть, что живописец создает пространственно-цветовую ИОМ мира, а композитор — звуковую), в литературе полностью переводится в ИЗМ [1], поэтому понять словесный текст может только знающий данную знаковую систему, то есть язык, на котором написано произведение [2]; в процессе чтения воспринимающий снова переводит ИЗМ в ИОМ, восстанавливает ИОМ, хотя она и не будет точно повторять ИОМ писателя (об этом речь ниже).

Соотношение Д и ИОМ может быть различным: реалисты, так сказать, бытовые творят ИОМ в формах самой

---

[1] Многие аспекты искусства в связи с категориями модели и знака рассмотрены в книге Ю. М. Лотмана (см. 190).

[2] Следует учесть, что живописец и композитор, как правило, оформляют свои произведения в виде полотен и нотных записей, то есть материально закрепляют свои ИОМ: первый — в виде образов, относительно изоморфных объекту изображения (а в барельефе или панораме могут даже стираться границы между скульптурой и живописью, между материальной и идеальной моделями), второй — в виде условных нотных знаков (ИЗМ).

Д; писатели типа Свифта или Щедрина создают модель фантастической действительности, отражающей какие-то закономерности Д реальной, но во многом непохожей на нее (сюда можно включить и писателей-фантастов, опирающихся на объективные закономерности развития общества и науки); писатели-антиреалисты нарочито стремятся противопоставить ИОМ и Д, чтобы доказать независимость ИОМ от Д (хотя на самом деле связь эту невозможно разрушить, она лишь становится более опосредованной и запутанной).

В отличие от научной модели, отвлекающейся от индивидуального и передающей родовое, типовое, ИОМ и П представляют собой неповторимо оригинальные явления.

Единственность усугубляется не только созданием уникальной сложной системы, но и проникновением в эту систему индивидуального авторского ви́дения мира, индивидуальных особенностей ИОМ. Самые наиобъективные художники не в силах избежать этого личностного включения в текст. Наверное, именно в диалектическом сплаве объективного и субъективного и заключается одно из главных отличий произведения искусства от научной модели [1]: вкрапление личного начала в научный труд вносит в него уже элементы художественного (не менее, как уже сказано, значительна субъективность воспринимающего искусство) (см. 223, 113, 179). Поэтому хотя генетически произведение — модель модели, вторичная модель, но она настолько своеобразна, настолько уникальна, настолько личностна, что может быть приравнена к живой особи, то есть к самой действительности. «Модельность» не дает

---

[1] Ю. М. Лотман считает самым существенным отличительным свойством искусства структурную целостность, соотнесенность плана содержания и плана выражения (план выражения становится тоже содержательным) (см. 191). Это действительно важное свойство произведений искусства, но сама содержательность плана выражения немыслима без прагматической связи текста с творцом и с читателем.

Не могу согласиться с новейшими попытками формально-лингвистическими средствами найти критерии художественного текста в отличие от нехудожественного (см. 386, 427, 118, 409). Такие критерии важны, скорее, для негативного определения самой лингвистической сферы, то есть нахождения признаков, когда язык перестает быть «обычным» и переходит в иную область; а в этой области отделить искусство от религии, игры или даже речи сумасшедшего — чисто лингвистическими методами невозможно.

ей возможности отождествиться с реальной жизнью и даже как бы «принижает» по сравнению с действительностью. Уникальность же ее сложной системы претендует на самостоятельную функцию, отличную не только от вспомогательного характера научной модели, но как будто бы и от жизни. Н. Г. Чернышевский, возмущаясь идеалистическим приподыманием искусства над жизнью, подчеркивал вторичный его характер: «Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создание искусства ниже прекрасного... в действительности и с эстетической точки зрения» (331, т. 2, стр. 91). Ап. Григорьев, напротив, акцентировал именно особую природу искусства, говоря как бы от имени самих художественных образов: «Мы не то, что сама жизнь, ибо мы не сколки с нее; жизнь сама по себе, а мы сами по себе; но мы так же самостоятельны и необходимы и живы, как самостоятельны и необходимы и живы ее влияния. Вы нас не встречали нигде, и между тем мы ваши старые знакомые, вы нас знаете: таково свойство нашего таинственного происхождения, вследствие которого мы существуем, не существуя, существуем явно, видимо, бесспорно» (90, стр. 412). В действительности оба аспекта оказываются правомерны.

Для читателя — художественное произведение не продукт ИОМ, а наоборот — в процессе чтения он, как уже говорилось, создает на основе П свою ИОМ, которая, однако, не дублирует ИОМ писателя; восприятие произведения читателем переплетается с его собственным пониманием и ощущением мира; поэтому как П есть неповторимый уникальный объект, так и его модель в читателе индивидуальна и уникальна: в чем-то она похожа на ИОМ и П писателя, в чем-то — отлична. При создании П писатель творчески преобразовывает действительность, при восприятии П читатель также творчески преобразовывает П, создавая свою собственную модель. Процесс этот динамичен и сложен: истинное произведение искусства не просто преобразуется в свой вариант, но читатель изменится сам, изменится его ви́дение мира, и в этом отношении он станет подобным творцу, который после создания значительного произведения существенно переменится, духовно вырастет, изменит свою модель действительности.

4

Здесь мы встречаемся с наиболее кардинальным свойством художественного творчества и восприятия — изменчивостью, вариативностью состояний. Художник непрерывно в течение жизни растет духовно (упадок тоже может быть рассмотрен как рост со знаком минус), меняются его взгляды и чувства, меняется ИОМ. Сегодня художник напишет иначе, чем вчера, завтра — иначе, чем сегодня. Поэтому «законченность» произведения — термин очень условный: подавляющее большинство художников до самой смерти при переизданиях исправляет тексты. Андрей Белый в конце жизни так изменил многие свои ранние стихотворения, что фактически создал совсем новые; то же можно сказать о зрелом Шостаковиче, исправляющем сейчас ряд своих сочинений 20—30-х годов; трудно поверить, что одним человеком написан «Цемент» 1925 года и тот же роман в изданиях послевоенного времени (меньше подвергаются исправлению произведения изобразительного искусства: очевидно, в первую очередь мешают технические условия; но история знает «правку» и в этом жанре). Чаще всего лишь смерть художника прекращает переделку произведения. Потому-то и испытывают большие трудности текстологи при установлении так называемого канонического текста.

Не меньшие трудности возникают у исследователя художественного восприятия. Ведь существуют миллионы читателей — зрителей — слушателей со своей индивидуальной «душой», своим ви́дением мира, тем более что каждый из этих миллионов тоже непрерывно меняется не только в течение жизни, но и периодически: жизненные ситуации усиливают радость, горе, приподнятость, равнодушие и т. д.— и эти микросостояния не могут не отражаться на восприятии художественного текста. Поэтому если при исследовании пары «писатель — произведение» мы, несмотря на сложности, реально имеем дело с одним автором и одним сочинением, то группа «читатель» рассыпается на миллионы индивидуумов. Разумеется, если принять пословицу «на вкус и цвет товарищей нет», то останется по-писаревски разрушать объективную эстетику и вообще придется ликвидировать литературоведение (как и искусствознание). Между тем многовековой исторический опыт показал, что, при всем разнообразии вкусов и оттенков, существуют какие-то общие критерии и оценки:

эпохальные, национальные, классовые, профессионально-групповые. Человеческая личность вписана тысячами функциональных связей в структуру современного ему общества и несет в себе, в большей или меньшей степени, эстетические и этические идеалы тех социальных категорий этого общества, к которым он принадлежит. Таким образом, вариативные состояния оказываются непредсказуемыми однозначно, но предсказуемыми с большей или меньшей вероятностью методами теории вероятностей и статистики, особенно когда идет речь не об индивидуальном, а о групповом свойстве.

Очевидно, чтобы понять структуру общества, необходимы фундаментальные социологические исследования, которые смогут показать главные группы и связи, иерархию и градации в историческом и политико-географическом разрезах. Лишь тогда по-настоящему литературоведы и эстетики смогут приступить к изучению художественных законов и идеалов, характерных именно для данной группы. И здесь на помощь придут статистические методы, так как вариативность в сфере искусства имеет свои сгустки и разреженные поля, закономерности распределения и консистенции которых подчинены вероятностным и статистическим законам (вообще в конечном счете всякая вариативность может быть количественно измерена статистическими методами). Как известно, в сфере статистики цифры тогда точны, когда привлечены большие количества исследуемых объектов. Поэтому, чем больше будет обследовано читателей, тем яснее будет картина, тем более строгие контуры норм эстетического восприятия мы получим. Так мы создадим модели эстетического идеала по эпохам, странам, нациям, группам.

Данные окажутся чрезвычайно важными: например, прояснятся национальные особенности художественного вкуса (которые у нас сейчас декларируются значительно чаще, чем исследуются); интересно сопоставить эстетические идеалы студентов-филологов и студентов-физиков; школьников — и их преподавателей; рабочих Ленинграда и Донбасса, учащихся и пенсионеров и т. д. и т. п. Начинающие сейчас широко применяться анкеты и опросы — первая ступенька к массовому статистическому обследованию идеалов человечества [1].

---

[1] Следует учесть, что в понятие «эстетической модели» входит большое число компонентов: здесь и общие категории пре-

Сделаем, однако, две существенные оговорки. Во-первых, модели должны создаваться очень осторожно, ибо в статистике чрезвычайно важна избирательность, распределение по однородным группам — средние цифры часто могут давать «четверть лошади», по выражению Г. Успенского. Ведь русское крестьянство, самое многочисленное, многомиллионное сословие дореволюционной России, в 80-е, например, годы читало «Ваньку Каина» и «Английского милорда Георга», десятки тысяч «образованных» предпочитали романы Б. М. Маркевича и Е. А. Салиаса, и лишь немногие сотни понимали истинное значение Толстого и Достоевского. Даже сейчас, в совершенно иных социальных условиях, если считать чисто количественно по всей стране, то, скажем, Есенин окажется более чтимым, чем Маяковский, хотя их талант, а также роль в истории поэзии находятся как раз в обратном соотношении. Многие тысячи вполне «грамотных» и даже квалифицированных граждан искренне не понимают Пикассо и С. Прокофьева. Лишь история, очевидно, является окончательным судьей и доказывает значительность и долговечность художественного явления. Но по крайней мере статистические сведения не дадут возможности самонадеянным критикам произносить приговоры от имени народа, если в действительности народ придерживается иных мнений (разумеется, при наличии истинных статистических данных). Другое дело — можно критику не соглашаться с распространенным убеждением и ратовать за новые каноны.

Во-вторых, статистика и средние цифры нисколько не отменят личного, особенного взгляда на мир. Даже при самой виртуозной избирательности статистика обобщает, усредняет, а любой человек имеет свои индивидуальные отклонения от средней линии: одни больше, другие меньше. Зато этих «одних» — меньше, «других» — больше. Людей с оригинальным кругозором и вкусом, разумеется, меньше, чем «средних», хотя, еще раз подчеркиваю, и у

красного, безобразного, возвышенного, трагического и т. д., и отношение к родам и видам искусства, и отношение к конкретным художникам и к конкретным произведениям (иерархия и сравнительные оценки) и проч., и проч. Можно поэтому на первом этапе создавать частичные модели. Структура этической модели значительно проще (зато получение этических характеристик анкетным путем менее надежно и объективно по сравнению с эстетической сферой).

«средних» всегда найдутся неповторимые оттенки. Оригинальный «дальтонизм» может происходить от разных причин: из-за особого (может быть, и извращенного) воспитания, из-за какой-нибудь естественной физиологической или психической ненормальности, из-за гениальности, опережающей свое время и видящей будущее. К сожалению, не так легко иногда отличить гениальную прозорливость от нарочитого оригинальничания или от болезненного состояния — здесь тоже часто единственным судьей оказывается время (вспомним удививший современников «разнос» Белинским творчества Бенедиктова или пророческая оценка тютчевского таланта в конце 1840-х годов Вал. Майковым и Некрасовым). По существу, большой критический талант достоин особого изучения и создания его личной эстетической модели, что, впрочем, и делается в литературоведении.

Но наша традиционная наука, описывая индивидуальное своеобразие известного критика, почти не касалась вопроса, насколько его взгляды были отличны от тех или иных групповых эстетических моделей его современников и насколько его идеи способствовали созданию моделей по образу и подобию его модели, а это очень важно для четкого определения значительности и перспективности критика.

Критики минувших эпох интересовались литературными мнениями своих ближних, но в основном опирались на собственную интуицию. В будущем они смогут учитывать созданные учеными эстетические модели современников, что облегчит их труд, но, конечно, останутся все равно мнения, которые критик будет высказывать на свой страх и риск, идя впереди своего времени.

Литературовед, в отличие от критика, изучает объекты прошлого, поэтому он находится в более выгодном положении: перед ним уже имеется определенная историческая дистанция, и он уже знает суд истории. Строго говоря, и литературовед может быть рассмотрен как читатель и как личность, строящая свою собственную модель мира и свою собственную модель художественного произведения. Привнесение этой личностной точки зрения литературоведа в исследование равносильно отмеченным выше включениям элементов художественного в научный текст; но во всех других науках принципиально возможно (и даже желательно, пожалуй) внеличностное изложение материала; в литературоведении же, как и в искусст-

вознании, интерпретация объекта невозможна без субъекта, без воспринимающего. Однако если литературовед претендует на объективность, он свою модель постарается соотнести с моделью художника, не подменяя и не искажая последнюю, и, что очень важно, с моделями современников писателя. Такие модели, как уже сказано, наименее изучены в традиционном литературоведении. Нам довольно хорошо известны литературно-эстетические взгляды отдельных художников и мыслителей, но вкусы массового читателя, да еще расклассифицированные по группам,— сплошные «белые пятна». Правда, любому литературоведу или историку общественной мысли приблизительно ясны художественные вкусы декабриста, разночинца-шестидесятника, интеллигента чеховского времени, но только приблизительно. Явно не хватает доказательного материала, не хватает более строгой дифференциации. Поэтому так важна реконструкция прошлых моделей, которая труднее, чем построение нынешних (ведь если и возможны анкетные опросы людей старших поколений об идеалах и вкусах минувших десятилетий, то не дальше чем на 50—60 лет в глубь истории), но не безнадежна: по XIX веку сохранились поистине колоссальные запасы писем, дневников, мемуаров, которые помогут восстановить контуры моделей прошлых эпох. Естественно, труднее работать «восемнадцативечникам», еще труднее — «древникам», но и там возможны реконструкции.

Статистика должна помочь и при анализе самого текста произведения. Разумеется, как и в социологии, предварительно должна быть проведена четкая структуризация текста по уровням (например, сюжетно-композиционный, стилистический, лексический, ритмический) с последующей сегментацией уровней, то есть выделением соизмеримых элементарных отрезков («атомов», «сегментов»). Аналогичная структуризация и сегментация других произведений того же писателя, затем произведений других писателей и т. д. позволяет производить статистические подсчеты и сопоставления, количественно определяющие сходства и отличия между произведениями на разных уровнях (как, впрочем, и между частями произведений).

Автор этих строк в настоящее время занимается сегментацией сюжетов повестей и рассказов Тургенева с целью дальнейших статистических подсчетов типов и

групп этих сегментов, типов и групп стыков этих сегментов между собой и т. д.

Стилистическая статистика имеет уже обширную базу (в данном случае и ниже мы рассматриваем, разумеется, литературоведческий аспект анализа литературного языка, а не лингвистический, где статистические методы распространены значительно более широко) (см. 105, 185, 83). Развивается статистика художественной лексики (см. 325). Что касается статистики ритма, то это, пожалуй, самая древняя область применения статистических методов к литературным текстам. В русском стиховедении статистика применялась эпизодически уже в XVIII веке, но лишь в трудах А. Белого, Г. Шенгели, Б. Томашевского и ряда других ученых первой трети нашего столетия этот метод был возведен в научный принцип (см. 340, 86). Затем в Югославии вышел обстоятельный труд К. Тарановского (см. 421). В настоящее время успешно изучают ритм академик А. Н. Колмогоров с учениками (см. серию работ А. Н. Колмогорова, А. М. Кондратова, А. В. Прохорова в журнале «Вопросы языкознания» за 1962—1965 годы. Кроме того, см. 426, 68, 69, 165, 158), С. П. Бобров (см. 28, 29, 30, 31), болгарские и польские литературоведы (см. 353, 400, 408).

Многие цифры этой статистики помогут содержательному (смысловому) анализу текстов, особенно на уровнях сюжетном, стилистическом, лексическом. Ритмический же ряд в стихах, как и в музыке, имеет свою собственную содержательность, которая очень опосредованно связана со смыслом в обычном значении этого слова (хотя имеются и прямые связи). Есть, впрочем, такие «автономные» содержательности и в сюжете и стиле произведения. Например, оттого что у Чернышевского значительно больше, чем у Добролюбова, бессоюзных сложно-сочиненных предложений (по отношению к союзным), или, наоборот, у Добролюбова больше, чем у Чернышевского, целевых и причинных придаточных предложений,— то это не свидетельство мировоззренческих различий, а особенности индивидуальной стилистической структуры у каждого публициста. В этом отношении статистика выявляет такие сходства и отличия между писателями и даже отдельными произведениями одного писателя, которые традиционными методами не могут быть обнаружены. И здесь, как и в построении эстетических моделей, чем больше будет обследовано объектов, тем яснее будет кар-

тина: какие данные «стандартны» для жанра и эпохи, какие своеобычны, что — новаторство, а что — эпигонство, что существенно для писателя, а что — его не интересует.

Процесс моделирования, а также общее стремление к точным терминам, критериям и границам в нашей науке естественно должен был привести к попыткам формализации текста или определенных литературоведческих понятий. Закономерно здесь использование методов, терминов и условных знаков-символов семиотики, математической логики, теории множеств. В основном эта работа велась в области тропов, затем очередь дошла до сюжета и даже жанров (см. 406, 132, 133, 218, 181). Исследования такого рода, разумеется, будут продолжены. Надо сказать, что общие методы теории множеств в применении к искусству еще не стали предметом исследования, а они необычайно перспективны.

Возможность применять электронно-вычислительные машины для статистических подсчетов тем более будет стимулировать формализацию на разных уровнях текста, а в дальнейшем, следует надеяться, и некоторых надтекстовых структур, вплоть до моделей мира. Большое будущее у исследований по созданию порождающих моделей, дающих возможность конструировать (или реконструировать) различные структуры, в том числе — литературные тексты или отдельные уровни текстов. Здесь еще почти непочатый край работы (см. 401, 132).

Весьма перспективным представляется применение к изучению искусства математической теории игр[1]. Ю. М. Лотман высказал интересные соображения о сходстве и различии игры и искусства. С другой стороны, Н. Н. Воробьев (см. в настоящем сборнике его статью «Художественное моделирование, конфликты и теория игр») предложил анализировать конкретные ситуации в литературных произведениях средствами теории игр; при этом поведение героев может быть математически при-

---

[1] Должен оговориться, что в теории игр рассматриваются как «игровые» любые конфликтные ситуации, будь это военная битва, продажа с аукциона или футбол. При сопоставлении искусства с игрой мы будем более узко понимать под игрой лишь имитацию жизненных конфликтов, поэтому из перечисленных выше только футбол назовем игрой. Изучая же взаимоотношения в треугольнике «художник — произведение — читатель», мы пользуемся термином «игра» в широком смысле, соответственно общей теории игр.

равнено к ходам игроков по определенным правилам с определенной стратегией: анализ игры позволяет сделать выводы, насколько оптимальной была «стратегия» того или иного «игрока», то есть героя. Нужно, впрочем, учесть, что при анализе таких сложных систем, как человек или произведение, очень затруднительна количественная квалификация мотивов, поступков и событий (что совершенно необходимо для решения задачи в теории игр), поэтому теоретико-игровой анализ произведения скорее имеет теоретическое значение, чем приводит к количественным, точным данным.

Итак, уже сейчас математические методы не только находят применение в литературоведении, но и приводят к интересным и плодотворным результатам. В дальнейшем результаты будут еще более действенны, когда фронт работ расширится и углубится, когда ученые начнут использовать машинную технику. Никакие скептики и никакие страхи не помешают этому естественному развитию науки. Прогресс не отменяет достижений прошлого, не отменяет «традиционного» литературоведения. Истинно новое родится в недрах старого, обогащая его, расширяя его горизонты и возможности.

Н. Воробьев

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ, КОНФЛИКТЫ И ТЕОРИЯ ИГР

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК МОДЕЛИРОВАНИЕ

Понятие моделирования объединяет в себе несколько более частных понятий, связанных с конкретными видами моделирования, различающимися прежде всего по своим средствам, а кроме того, по методике и по области применения.

Первым, наиболее известным видом моделирования является *техническое* моделирование. Оно состоит в создании некоторого материального устройства, «макета» моделируемого объекта. Функции модели при этом сводятся к буквальному воспроизведению физических черт явления: механическое перемещение воспроизводится при таком моделировании, как механическое перемещение (быть может, в иных масштабах), температурные изменения — как температурные, разрушение — как разрушение и т. д.

По существу, к этому же виду моделирования можно отнести многие виды спорта (моделирующие в своей основе трудовые процессы или поведение человека в условиях конфликта), а также разного рода военные игры (к которым в какой-то степени принадлежат и такие игры, как шахматы), моделирующие военные действия.

От технического моделирования существенно отличается моделирование *математическое,* основанное на описании ведущих закономерностей явления при помо-

щи математических соотношений и на анализе этих соотношений средствами математики. К таким моделям относятся, по существу, все разделы теоретической механики и математической физики, ряд теорий теоретической физики. За последнее время этот список существенно пополнился разнообразными математическими моделями исследования операций.

Анализ лежащих в основе той или иной математической модели соотношений, решение соответствующих уравнений, нахождение экстремальных значений величин и т. д. не всегда поддаются усилиям со стороны математиков. Поэтому математическое моделирование иногда дополняется некоторыми более частными приемами.

Один из этих приемов часто называют *цифровым* моделированием. Он состоит в систематическом экспериментировании с числовыми примерами и обобщении получаемых результатов. Особенную важность этот прием приобрел за последнее время в связи с появлением большого количества новых задач, математическая теория которых еще недостаточно разработана, да и перспективы на построение такой теории во всех деталях недостаточно обнадеживающие (в качестве примеров можно привести ряд задач теории массового обслуживания, теории расписаний, некоторые вопросы теоретической кибернетики и т. д.). Важным вариантом цифрового моделирования является известный метод статистических испытаний, называемый часто методом Монте-Карло. Широкое применение цифрового моделирования обеспечивается применением электронных цифровых вычислительных машин, дающих возможность быстро производить достаточно большое количество числовых экспериментов.

Другой прием основан на том, что одна и та же система математических соотношений может одновременно служить основой математических моделей физических процессов весьма разнообразной природы. В этом случае воспроизведение одного из этих процессов оказывается моделью остальных. Это моделирование, называемое обычно *физическим*, можно рассматривать как продолжение математического моделирования средствами технического моделирования. К физическому моделированию относятся гидродинамическая аналогия в теории упругости, моделирование алгебраических задач при помощи электрических цепей и т. д. Физическое моделирование осуществляется разного рода аналоговыми устройствами.

Все перечисленные виды моделирования, являясь различными формами отражения, воспроизведения и познания действительности, имеют ряд общих черт. Прежде всего все они отражают моделируемые явления адекватно, то есть воспроизводят в себе все закономерности этих явлений, существенные в данных исторических обстоятельствах. Далее, каждая конкретная модель неизбежно является неполной, ибо, описывая целый класс более или менее однородных ситуаций, модель пренебрегает их различиями, абстрагируется от них. Наконец, построение модели явления предпринимается с целью его изучения для последующего изменения в надлежащем направлении.

Подобными чертами обладают, однако, не только перечисленные выше виды человеческой деятельности, но и искусство.

В самом деле, содержанием искусства, как и всякой формы общественного сознания, является отображение объективной действительности. Специфика искусства состоит при этом в том, что это отображение осуществляется художественными средствами.

Таким образом, художественное творчество есть один из видов, один из способов воспроизведения явлений и процессов окружающего нас мира. Совершенно очевидно, что воспроизвести средствами искусства какое бы то ни было явление абсолютно точно и во всех подробностях практически невозможно (более того, это и нецелесообразно с точки зрения назначения искусства). Основной целью всякого подлинного искусства является познание жизни для активного вмешательства в нее с целью преобразования.

Ввиду сказанного мы можем понимать художественное творчество (если его рассматривать только в интересующем нас плане, отвлекаясь от других его свойств, сторон и функций) как один из видов моделирования, именно как моделирование, основанное на использовании художественных средств, образов и интуиции. Подходя в настоящей статье к художественному творчеству именно с этой (и только с этой) точки зрения, мы будем говорить о нем как о художественном моделировании.

Глубокое различие в методиках, применяемых техническим, математическим и художественным моделированием, определяется прежде всего различной природой объектов, подвергающихся тому или иному моделированию. До сравнительно недавнего прошлого «сферы влия-

ния» отдельных видов моделирования можно было охарактеризовать следующим образом.

Техническому моделированию подвергались преимущественно результаты технического творчества человека, то есть разного рода вещи: машины, приборы, оружие, сооружения, производственные процессы или те условия, в которых эти вещи будут функционировать. Поэтому техническое моделирование естественным образом относилось к технике, являясь вместе с теорией подобия одной из так называемых «общетехнических дисциплин».

Математическое моделирование отображало те или иные общие закономерности природы или, говоря более точно, основные закономерности наиболее простых форм движения материи. Высокий уровень общности при рассмотрении явлений породил присущую математике абстрактность и привел к фактическому отрыву математического творчества от его физических первоисточников. Даже в тех случаях, когда некоторая математическая теория создается ad hoc, для анализа определенного явления, как модель этого явления, даже если она создается тем физиком (инженером, экономистом, психологом и т. д), который это явление, скажем, впервые открыл или описал,— все-таки математическая теория будет строиться в соответствии с исторически сложившимися математическими канонами; она будет излагаться на обычном математическом языке и в подавляющем большинстве случаев будет применять уже готовый математический аппарат (например, теорию дифференциальных уравнений, или тензорный анализ, или, допустим, общую теорию гомологий).

Наконец, предметом художественного моделирования, предметом искусства являются по преимуществу мысли, чувства и поступки людей в тех или иных обстоятельствах. Даже в такой «рациональной» области искусства, как научно-фантастическая литература, основным предметом является, по существу, описание не тех или иных необычных явлений природы или общества, которые могли наблюдаться в далеком прошлом или могут произойти в гипотетическом будущем нашей Земли, в ее недрах или на иных небесных телах, а описание впечатлений людей, встречающихся с этими явлениями, и их поведения в необычных ситуациях. Поэтому даже грубые физические просчеты авторов не нарушают сами по себе реалистичности модели, ибо вся физика описываемого явления слу-

жит лишь фоном, на котором развертываются действия, и не относится к числу тех существенных черт, которые следовало бы во что бы то ни стало сохранить при моделировании.

В качестве весьма характерного примера можно привести описание столкновения мистера Кейвора и его спутника с селенитами в романе Г. Уэллса «Первые люди на Луне». Автор описывает, как обитатели Земли, воспользовавшись слабостью сил тяготения на Луне (в шесть раз меньше, чем на Земле), вооружились массивными золотыми ломами и, размахивая ими, проложили себе путь среди толпы селенитов. Автор упустил здесь из виду, что уменьшение сил тяготения на Луне отнюдь не означает уменьшения сил инерции. Поэтому, хотя поднять и нести многопудовый груз на Луне значительно легче, размахивать им почти столь же трудно, как и на Земле [1]. Однако ни эта неправильность в описании схватки землян с селенитами, ни даже установленное наукой отсутствие жизни на Луне в описанных Уэллсом формах не снижают художественного и философского интереса романа, ибо существенным для него (в его «лунной» части) является поведение селенитов в условиях их весьма своеобразного «общества». Коль скоро такое «общество» сложилось, его члены должны вести себя, с точки зрения автора романа, таким-то и таким-то образом. Именно в этом и состоит «художественная правда» данного романа Уэллса.

Описанное выше разграничение областей приложения различных видов моделирования в последнее время становится все менее четким. Здесь не место распространяться на тему о взаимной связи и взаимном проникновении математического и технического моделирования. Достаточно сослаться на все бо́льшую роль математического аппарата в решении технических вопросов, с одной стороны, и на развитие самых разнообразных аналоговых устройств — с другой. Напротив, охват математическими рассмотрениями новых областей, касающихся стремлений и мотивированных поступков человека, является здесь

---

[1] В наше время описание всякого рода событий, происходящих в гравитационных условиях, отличных от земных, обычно проводится уже с гораздо большим знанием дела. Писатель-фантаст А.-Ч. Кларк даже использует возможность неправильных представлений на этот счет у читателя для своеобразного сюжетного «ложного хода» (см. 149, стр. 111).

для нас чрезвычайно важным. Это расширение сферы приложений математики в значительной мере связано с развитием исследования операций, дисциплины, имеющей своим предметом разработку количественных оснований для принятия тех или иных оптимальных решений.

Но если систематическое изучение математическими методами принятия решений есть продукт последних двух десятилетий, то искусство описывало подобные ситуации уже давно. Вся европейская литература начинается (в первой песни «Илиады») описанием сложного переплетения намерений и мотивированных поступков враждующих между собой ахейцев.

Каждую ситуацию такого рода можно интерпретировать как задачу, которая ходом данного литературного произведения (или произведения, созданного в ином виде искусства) ставится перед участниками этой ситуации. Описание поведения участников и есть описание принятых ими решений. Поскольку каждый участник имеет в представлении автора те или иные цели и возможности («ресурсы») для их осуществления, поскольку он, кроме того, наделяется автором той или иной способностью оценивать последствия своих действий, его поступки уже не могут определяться лишь авторским произволом, а вытекают из решения задачи на основе авторской интуиции.

С этой точки зрения имеет смысл говорить о «самостоятельной», не зависящей от авторской воли, жизни персонажей произведения. Широко известно высказывание Толстого о Пушкине: «Однажды он [Пушкин] сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее». То же самое я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что делают в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется» (см. 258, стр. 58).

В отдельных случаях автор ограничивается лишь постановкой задачи. Например, при созерцании картины В. М. Васнецова «Битва русских со скифами» остается открытым вопрос о наиболее разумных действиях, которые должен предпринять русский витязь, чтобы одолеть врага. Поэтому неясен даже исход поединка.

Ясно, что обоснование автором решений действий своих героев носит чисто качественный характер. Пра-

вильность их решений обычно определяется не количественным анализом явления, а лишь безошибочностью художественной интуиции автора, его синтетическим знанием жизни, психологические основы которого в настоящее время далеко еще не изучены. В подтверждение этих соображений сошлемся на слова Белинского, обращенные к Достоевскому: «Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы, в ваши двадцать лет, уж это понимали» (цит. по 107, т. 10, стр. 541).

Модели, вошедшие в математику через исследование операций, часто имеют общий с художественным творчеством моделируемый объект. Преимущество математического подхода к принятию решений состоит в количественном его обосновании. Недостаток его — в слабости самого математического аппарата, часто не дающего средств решить ту или иную задачу. Специфика математического решения задач такова, что знание основных, общих, качественных черт решения позволяет определить его в точности (сколько тысяч математических работ содержат фразу: «Будем искать решение в следующем виде»!). К сожалению, нехватка интуиции часто не дает возможности начать с «угаданного» общего вида решения задачи. Особенно часто это отсутствие интуиции сказывается при решении задач из новых областей математики, в том числе при решении математических задач исследования операций. В последнем случае трудности связываются именно с недостатком общего, синтетического понимания ситуации, то есть как раз того, что кладется автором художественного произведения в основу его методики решения задачи.

Следовательно, изучение произведений искусства с точки зрения прослеживания целенаправленных действий героев имеет известный «прикладной» интерес. При этом автора художественного произведения можно условно при такой постановке вопроса интерпретировать как своеобразную кибернетическую «машину», решающую задачи, непосильные для «человека» (математика).

Разумеется, в этом направлении можно использовать только те произведения, которые являются художественными в полном смысле слова. Роман, наполненный немотивированными поступками героя, едва ли может привести к каким-либо объективным выводам.

Заглядывая еще дальше вперед, можно говорить и о своеобразных математических критериях художественности, которые, возможно, появятся, когда математика сможет строить и анализировать модели явлений, описываемых искусством.

* * *

В сущности, во всем сказанном до сих пор новой является лишь терминология и эксплицитное указание на аналогии между математическим и техническим моделированием, с одной стороны, и художественным моделированием — с другой. (Подчеркнем, что для наших целей важны именно аналогии, а не различия, сами по себе весьма существенные).

Целью настоящей статьи является развитие этой аналогии и частичная реализация только что описанных прикладных возможностей на примере сопоставления математического и художественного моделирования конфликтов. Большинство приводимых далее примеров взято из области художественной литературы. Это связано с тем, что в литературных образах авторская трактовка выражена наиболее четко, и произвольные толкования возможны, как правило, в меньшей степени, чем в других видах искусства.

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОНФЛИКТОВ

Среди процессов принятия решений, являющихся предметом изучения со стороны исследования операций, особое место занимают те, в которых складывающаяся ситуация формируется в результате принятия решений несколькими сторонами, имеющими различные интересы, различные цели. Такие процессы принятия решений называются *конфликтными*.

Техническое моделирование конфликтных процессов в виде спортивных состязаний в подавляющем большинстве случаев слишком далеко уводит модели от их прообразов. Поэтому анализ спортивного конфликта может, как правило, привести лишь к познанию его как такового, но отнюдь не того исходного конфликта, моделью которого данный вид спорта является. Исключения составляют, пожалуй, различные виды фехтования, борьбы и

бокса, воспроизводящие моделируемое явление довольно точно. Однако едва ли теоретическое познание закономерностей этих видов спорта может быть полезно вне рамок самих спортивных занятий. (Мы не касаемся здесь пользы, которую приносит человеку занятие спортом или прикладного его значения; этот вопрос никак не связан с предметом нашей работы).

Большее значение в познании закономерностей конфликтов имеют военные игры. Их общий недостаток состоит, однако, в том, что каждая военная игра протекает в некоторых предусмотренных заранее конкретных условиях и поэтому является лишь экспериментом. Для массового производства таких экспериментов необходимо их осуществление быстродействующей электронной техники. Но тогда и поведение участников игры должно быть зафиксировано в программе. Это, в свою очередь, заставляет каждого участника игры еще до ее начала дать себе ясный отчет о своих целях, возможностях и предстоящих действиях. Последнее же возможно лишь при наличии известных предварительных сведений о закономерностях протекания конфликта. Таким образом, процесс накопления информации происходит довольно медленно. Правда, здесь можно усмотреть выход в использовании самообучающихся машин, но это уже является делом не столь близкого будущего.

Таким образом, техническое моделирование не может, по крайней мере в настоящее время, обеспечить широкое исследование закономерностей сколько-нибудь нетривиальных конфликтов.

Математическое моделирование конфликтов, составляющее содержание математической теории игр[1], добилось за последние двадцать лет существенных успехов. В рамках теории игр намечена и частично осуществлена объективная классификация конфликтов, как «игр», а исследование наиболее простых игр даже доведено до кон-

---

[1] Во избежание возможных недоразумений подчеркнем, что здесь и далее под теорией игр понимается математическая теория целенаправленных действий лиц и их групп. При этом предполагается, что лица имеют различные, хотя и не обязательно антагонистические интересы и располагают для осуществления своих целей теми или иными свободно выбираемыми способами действий.

Разумеется, теория игр в математическом понимании этого слова никак не связана с кантовской эстетической теорией искусства как игры.

ца, то есть до совершенно конкретных предписаний игрокам: для достижения таких-то и таких-то целей следует поступать так-то и так-то.

К числу таких сравнительно простых, полностью разобранных конфликтов относятся игры, обладающие следующими тремя свойствами:

1) Число участников конфликта («игроков») равно двум;

2) Число способов действий («стратегий») каждого игрока конечно;

3) Индивидуальные цели игроков диаметрально противоположны (то есть «выигрыши» игроков при любом исходе игры равны по величине и противоположны по знаку).

Игры такого типа можно интерпретировать следующим образом. Пусть каждой стратегии первого игрока соответствует строка некоторой таблицы, заполненной числами (в математике такие таблицы называются «матрицами»), каждой стратегии второго игрока — ее столбец, а выигрыш, получаемый первым игроком от второго, равен числу из таблицы («элементу матрицы»), стоящему на пересечении строки и столбца, соответствующих выбранным игроками стратегиям. В связи с возможностью такой интерпретации игр описанного типа они называются *матричными*. Ясно, что в игре с матрицей

$$\begin{pmatrix} a_{11} a_{12} \dots a_{1n} \\ a_{21} a_{22} \dots a_{2n} \\ \dots\dots\dots \\ a_{m1} a_{m2} \dots a_{mn} \end{pmatrix}$$

выигрышей первый игрок, выбрав свою i-ю строку — стратегию, может рассчитывать на получение не меньшего, чем наименьший выигрыш, стоящий в этой строке.

$$\min_j a_{ij}$$

Следовательно, заинтересованный в обеспечении себе наибольшего выигрыша игрок должен выбрать такую свою стратегию, при которой этот минимум будет наибольшим. При этом он обеспечит себе получение выигрыша, не меньшего, чем

$$\max_i \min_j a_{ij} \qquad (1)$$

Говоря несколько формально, первый игрок, выбрав i-ю строку матрицы, обеспечивает себе выигрыш в размере наименьшего числа, содержащегося в этой строке. Поэтому, действуя разумно, он должен выбрать строку с наибольшим минимумом.

Нетрудно провести симметричные рассуждения за второго игрока и показать, что он в целях минимизации тех потерь, которые ему неизбежно придется понести, должен выбрать такую свою стратегию — столбец, которая минимизирует максимум $\max_i a_{ij}$. В этом случае его проигрыш не превзойдет

$$\min_j \max_i a_{ij} \tag{2}$$

Таким образом, второй игрок должен выбирать столбец с наименьшим максимумом.

Следовательно, если оба участника игры ведут себя разумно, то выигрыш первого игрока должен быть не меньше, чем максимин (1) и не больше чем минимакс (2).

Если оба «минимакса» равны:

$$\max_i \min_j a_{ij} = \min_j \max_i a_{ij},$$

то выигрыш первого игрока является вполне определенным числом. Первый игрок этот выигрыш всегда может себе обеспечить, а бо́льшей суммы ему не позволит выиграть противник. Это бывает во всех тех случаях, когда наибольший минимум в строках матрицы совпадает с наименьшим максимумом в ее столбцах. Общее значение двух равных «минимаксов» называется *значением игры*.

Если минимаксы (1) и (2) различны, то имеет смысл допустить применение игроками случайного выбора своих стратегий с теми или иными вероятностями. Такой способ действий называется *смешанной стратегией* игрока. Выбор игроками некоторых смешанных стратегий x и y создает ситуацию, в которой каждому игроку естественно приписать средний ожидаемый выигрыш, который мы будем обозначать через a_{xy}.

Ясно, что при этом первый игрок может обеспечить себе выигрыш, не меньший, чем

$$\max_x \min_y a_{xy} \tag{3}$$

а второй игрок может застраховать себя от проигрыша, большего, чем

$$\min_{y} \max_{x} a_{xy} \tag{4}$$

Отсюда следует, что разумный выбор игроками своих смешанных стратегий (в частности, они могут оказаться обычными, «чистыми» стратегиями) состоит в принятии тех стратегий, на которых достигаются внешние экстремумы в выражениях (3) и (4).

Описанный принцип поведения игроков носит название «принципа минимакса». Принцип минимакса приводит к ситуации, обладающей весьма интересным свойством. Пусть применение принципа минимакса заставило игроков выбрать (чистые или смешанные) стратегии i^* и j^*. Тогда выигрыш первого игрока (или, что то же самое, проигрыш второго) будет равен $a_{i^* j^*}$. Нетрудно показать, что при всех i и j должно выполняться неравенство:

$$a_{ij^*} \leqq a_{i^* j^*} \leqq a_{i^* j}$$

Это означает, что в описанной ситуации ни один из игроков не может увеличить свой выигрыш (соответственно, уменьшить свой проигрыш) за счет изменения своей стратегии. Поэтому такие стратегии называются оптимальными, а ситуации *равновесными*. Нахождение ситуаций равновесия показывает, какие стратегии должны выбираться игроками и к каким последствиям этот выбор приведет. Тем самым указание ситуаций равновесия завершает теоретический, математический анализ матричной игры.

Остановимся теперь на двух обобщениях понятия матричной игры.

Во-первых, говоря об играх двух лиц, можно опустить условие конечности числа стратегий у каждого из участников. В этом случае мы будем иметь дело с так называемыми *бесконечными антагонистическими* играми.

Принцип минимакса сохраняет силу и для антагонистических игр с бесконечным числом стратегий у игроков. Однако фактическое нахождение оптимальных стратегий представляет здесь серьезную задачу, далекую в настоящее время от своего решения.

Наиболее распространенным классом бесконечных антагонистических игр являются так называемые «игры на

единичном квадрате», в которых стратегия каждого из игроков состоит в выборе некоторого числа, расположенного между нулем и единицей. Тогда ситуация, складывающаяся в результате выбора игроками стратегий, может быть описана точкой, лежащей в квадрате, сторона которого равна единице.

К играм на единичном квадрате приводит анализ дуэлей с одним выстрелом у каждого противника. Стратегией игрока в этом случае является выбор момента выстрела. Поэтому дуэли такого рода часто называются *играми с выбором момента времени.*

Во-вторых, можно сохранить у каждого игрока конечное число стратегий, но опустить условие противоположности индивидуальных интересов. При этом немедленно в анализе игры возникают новые принципиальные трудности. Основная из этих трудностей состоит в том, что игроки, интересы которых не являются антагонистическими, могут иметь не только индивидуальные, но и общие, коллективные цели. Эти общие цели могут заставлять игроков объединяться в процессе игры в коллективы, «коалиции», и исследователь сталкивается с проблемой адекватного описания на математическом языке разумного сочетания индивидуальных и коллективных интересов. При всем интересе, который эта проблема вызывает, мы не будем здесь заниматься ее анализом. Мы ограничимся относительно самым простым случаем, когда неантагонистичность интересов игроков не приводит к созданию коалиций и игроки продолжают добиваться осуществления своих целей самостоятельно, не предпринимая никаких совместных со своим партнером действий и не извлекая из его поступков какой-либо информации.

Такие игры называются *бескоалиционными.* В бескоалиционных играх может участвовать и более двух игроков. Если в бескоалиционной игре можно фактически указать двух игроков, интересы которых не противоположны, то принцип минимакса уже не приводит, вообще говоря, к оптимальным стратегиям игроков. Более того, само понятие оптимальной стратегии в этом случае утрачивает смысл. Однако ситуации, отклонение от которых не приносит пользы нарушителю, то есть равновесные ситуации, сохраняют свою роль. Стремление к таким ситуациям естественно называть *принципом осуществимости цели.* Доказано (Нэшем в 1940 г.), что каждая

бескоалиционная игра имеет ситуации равновесия. Однако их осуществление не так просто, как в антагонистических играх. Математическая теория бескоалиционных игр разработана еще недостаточно, и систематизация соответствующих таким играм художественных примеров может оказаться особенно ценной.

Бескоалиционные игры с двумя участниками, каждый из которых располагает лишь конечным числом стратегий, можно описать следующим образом.

Пусть нам даны две матрицы (таблицы) одинаковой формы:

$$A = \begin{pmatrix} a_{11}\, a_{12} \ldots a_{1n} \\ a_{21}\, a_{22} \ldots a_{2n} \\ a_{m1}\, a_{m2} \ldots a_{mn} \end{pmatrix} B = \begin{pmatrix} b_{11}\, b_{12} \ldots b_{1n} \\ b_{21}\, b_{22} \ldots b_{2n} \\ b_{m1}\, b_{m2} \ldots b_{mn} \end{pmatrix}$$

Игра состоит в том, что первый игрок, как и в случае матричной игры, выбирает строку (достаточно, чтобы он указал номер строки i), а его партнер — столбец (с некоторым номером j). После того как это сделано, первый игрок получает выигрыш, определяемый числом a_{ij} стоящим на пересечении выбранной строки и выбранного столбца в первой матрице, второй игрок получает выигрыш, равный числу b_{ij}, стоящему на пересечении этой строки и столбца во второй матрице. Поскольку игры этого класса вполне определяются парами матриц, они называются *биматричными*.

Хотя ситуации равновесия сохраняют для биматричных игр известное значение, анализ игр из этого класса далеко не исчерпывается нахождением ситуаций равновесия и должен дополняться более тонкими принципами поведения игроков. Весьма подробный (хотя все-таки, конечно, далеко не полный) разбор таких принципов содержится в книге Льюса и Райфы «Игры и решения» (см. 195, стр. 125—156).

КОНФЛИКТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ ИГР

Художественное описание конфликтов занимает в мировой литературе видное место. Нельзя не согласиться в этом отношении с Льюсом и Райфой, которые открывают свою монографию «Игры и решения» следующими сло-

вами: «Во всей мировой литературе столкновение интересов было одной из главных тем; возможно, по вниманию, которое ей уделялось, с ней сравнимы лишь темы бога, любви и внутренней борьбы» (195, стр. 19). Если к сказанному добавить, что любовь, как правило, чревата самыми разнообразными конфликтами, что внутренние сомнения обычно связаны с выбором поведения в ситуации конфликтного типа, а идея бога в значительной мере призвана служить основой разрешения конфликтов, то мы придем к выводу, что образ конфликта является самым распространенным образом в художественной литературе.

К этому же выводу нас приводят и непосредственные наблюдения. Почти каждое литературное произведение содержит не менее двух участников, имеющих различные (во всяком случае, не совпадающие) интересы. В таких условиях действие этих лиц неизбежно сопровождается развитием некоторого конфликта, который обычно так или иначе разрешается, иногда мирно, даже полюбовно, иногда — трагически.

В результате история литературы накопила колоссальный опыт описания и анализа самых разнообразных конфликтов. Использование этого опыта несомненно даст интуитивные[1], эвристические формулировки новых положений теории игр, которые после надлежащей математической переработки превратятся в такие же четкие утверждения количественного характера, какими являются математические теоремы.

Первым этапом работы в этом направлении должно явиться систематическое изучение тех художественных моделей конфликтов, которые могут быть в той же примерно постановке исследованы и средствами теории игр.

Отметим одну существенную трудность, которая на этом пути встречается с самого начала.

Для того чтобы описать некоторый конфликт игрой в точном, математическом понимании этого слова, необходимо достаточно отчетливо представлять себе, во-первых, всех участников этого конфликта, во-вторых, их стратегии и, в-третьих, выигрыши каждого участника при каждом исходе конфликта. Если точное перечисление

---

[1] Под интуитивным мы понимаем здесь утверждение, высказываемое до нахождения его математического доказательства,

игроков и их стратегий в какой-то мере вытекает из контекста художественного произведения, то достаточно точное определение численных величин их выигрышей может быть достигнуто лишь в результате одновременного литературного и теоретико-игрового анализа описываемого конфликта. Впрочем, здесь можно найти известное утешение в том, что при попытке описать при помощи теории игр не литературный, а вполне реальный конфликт мы оказываемся в не менее затруднительном положении. Анализ литературного факта даже предпочтительнее, ибо вся мыслимая информация о нем заключена в художественном произведении и он лишен множества тех несущественных подробностей, которые так затрудняют понимание сути дела в реальной жизни.

Далее будет приведено несколько примеров анализа описываемых в литературе конфликтов при помощи математического аппарата теории игр. Следует иметь в виду, что эти примеры не обнаружены в результате тех систематических поисков, на желательность которых только что указывалось, а взяты, так сказать, непосредственно, с чисто иллюстративной целью, как достаточно наглядные литературные факты.

Автор не склонен строить на основе этих отдельных и в общем-то случайных примеров какие-либо далеко идущие обобщения. Однако трудно удержаться от искушения предположить, что исходы конфликтных ситуаций нередко воспринимаются как трагические, если участник конфликта, избравший объективно оптимальный путь, терпит в борьбе поражение, а заведомо неоптимальные действия, приводящие к благополучному концу, нередко сопровождают комическое (заметим, что трактовка ошибочного как комического встречается еще у Аристотеля.

1. *Первый пример* теоретико-игрового анализа литературного конфликта принадлежит Дж. Нейману и О. Моргенштерну. Воспроизведем его в почти дословном изложении.

Рассматриваемая игра составляет содержание одного эпизода из «Приключений Шерлока Холмса».

Шерлок Холмс, стремясь ускользнуть от преследующего его профессора Мориерти, намерен проехать из Лондона в Дувр, а оттуда на континент. Сев в вагон, он в момент отправления поезда замечает появление на платформе профессора Мориерти. Шерлок Холмс предпола-

гает — и это его предположение полностью подтвердилось,— что заметивший его противник закажет для погони специальный поезд. Шерлок Холмс оказывается перед альтернативой: ехать в поезде до Дувра или выйти на единственной промежуточной остановке в Кентербери. Его противник, проницательность которого предполагается вполне достаточной для того, чтобы также усмотреть эти возможности, имеет перед собой тот же выбор. Каждый из врагов выбирает место своей остановки в неведении о решении другого. Если в результате предпринятых действий они, в конце концов, окажутся вместе на одной платформе, то Шерлок Холмс с уверенностью может ожидать своей смерти от руки Мориерти. Если Шерлок Холмс благополучно достигнет Дувра, то он может считать себя в безопасности.

Каковы оптимальные стратегии игроков и, в частности, Шерлока Холмса? Очевидно, эта игра имеет много общего с орлянкой, причем профессор Мориерти выступает в роли угадывающего. Назовем его поэтому первым игроком (выбирающим строки), а Шерлока Холмса — вторым игроком (выбирающим столбцы). Обозначим стратегию проезда до Дувра через 1, а стратегию остановки на промежуточной станции — через 2.

Рассмотрим матрицу

	1	2
1	(1,1)	(1,2)
2	(2,1)	(2,2)

Клетки (1,1) и (2,2) этой матрицы соответствуют поимке Шерлока Холмса профессором Мориерти. Поэтому естественно оценить соответствующие этим клеткам элементы весьма высоко, скажем, в 100. Клетка (2,1) соответствует ситуации, в которой Шерлок Холмс успешно достигает Дувра, в то время как Мориерти останавливается в Кентербери. Это — поражение Мориерти в рамках рассматриваемого конфликта, которое должно быть описано достаточно большим по абсолютной величине отрицательным числом (хотя и меньшим, чем упомянутое выше положительное число); пусть это будет — 50. Клетка (1,2) означает, что Шерлок Холмс уклонился от встречи с Мориерти, но достичь континента не сумел.

Этот исход лучше всего признать за ничейный и приписать соответствующему элементу матрицы значение 0.

Таким образом, матрица выигрышей приобретает вид

	1	2
2	100	0
2	—50	100

Большие числа, стоящие на одной из диагоналей (100 больше, чем 0 и чем — 50), свидетельствуют о том, что оптимальные стратегии в этой игре единственные и притом смешанные. Значение игры (для Мориерти) равно 40, а оптимальные стратегии (первая для Мориерти, вторая — для Шерлока Холмса):

$$\left(\frac{3}{5}, \frac{2}{5}\right) \qquad \left(\frac{2}{5}, \frac{3}{5}\right)$$

Таким образом, Мориерти должен ехать до Дувра с вероятностью 60%, а Шерлок Холмс должен с той же вероятностью 60% остаться на промежуточной станции. Остальные 40% вероятности сохраняются для другой альтернативы.

В своем рассказе Конан Дойль не ссылается на смешанные стратегии — что для него вполне извинительно; вместо этого он описывает фактическое развитие действия. В соответствии с рассказом Шерлок Холмс выходит на промежуточной станции и, торжествуя, наблюдает, как экстренный поезд Мориерти направляется в Дувр. Предложенное Конан Дойлем решение является наилучшим из возможных в условиях принятых им ограничений (рассматривать только чистые стратегии), поскольку он приписывает каждому из противников те действия, которые являются в условиях оптимальной стратегии наиболее вероятными (иными словами, он заменяет 60%-ную вероятность на достоверность). Несколько дезориентирует, однако, то, что описываемая ситуация приводит к полной победе Шерлока Холмса, ибо, как мы уже видели, естественный исход игры (описываемый ее значением) должен определенно сложиться в пользу Мориерти. (В условиях описанной ситуации в оптимальных стратегиях Шерлок Холмс уже при отправлении поезда с вокзала Виктории мертв с вероятностью 48%. Как заметил по этому поводу Моргенштерн, вся эта гонка была излишней ввиду того, что проигравшего можно было определить еще до ее старта).

Принятие решения в случае неполной информации о положении дел имеет многие черты конфликта, называемого в таких случаях *борьбой против природы*. В этом случае «игрок», точно представляя все возможные «состояния природы», но не зная, какое именно из них в действительности имеет место, вынужден ориентироваться на то, которое наименее благоприятно для него в условиях принимаемого им решения. По существу это и равносильно моделированию в игре природы, как игрока, интересы которого противоположны интересам принимающего решения субъекта. Такого рода борьба против природы неоднократно служила основой литературных эпизодов.

Приведем соответствующие примеры.

2. *Быть или не быть?* Принятие решения Гамлетом осложняется незнанием им состояния природы: существует ли загробная жизнь или нет. В распоряжении Гамлета две стратегии: кончить жизнь самоубийством или нет. Усталый от жизненных невзгод, Гамлет оценивает продолжение жизни как отрицательную величину (примем ее равной — 1). Смерть с погружением в небытие означает для него избавление (эту ситуацию естественно оценить как 0). Наконец, встреча с новыми несчастьями на том свете является для него наихудшим вариантом (оценка меньше, чем — 1; пусть это будет, скажем,— 2). В итоге мы можем интерпретировать сомнения Гамлета, как матричную игру с матрицей выигрышей

Гамлет выбирает:	Природа выбирает	
	1. Существование загробного мира	2. Отсутствие загробного мира
1. Жизнь	—1	—1
2. Смерть	—2	0

В соответствии со сказанным выше Гамлет, будучи первым игроком [1], может обеспечить себе выигрыш, не

[1] Мы надеемся, что читатель-неспециалист не будет шокирован тем, что в соответствии с терминологией теории игр Гамлет именуется игроком, так же как и другие литературные персонажи, упоминаемые в остальных примерах этой статьи.

меньший, чем максимум из наименьших элементов в каждой из строк данной матрицы. Оба числа, стоящие в первой строке матрицы, равны — 1, и потому оба они являются наименьшими. Во второй строке наименьший элемент равен — 2. Максимальным из этих двух чисел будет — 1. С другой стороны, Природа, как второй игрок, ограничивает выигрыш Гамлета минимумом чисел, наибольших в столбцах. Эти числа суть — 1 и 0, а минимальным из них является — 1. Таким образом, оба «минимакса» для этой матрицы равны — 1; отказ Гамлета от самоубийства является его оптимальной стратегией; наименее благоприятная для Гамлета стратегия Природы состоит в существовании загробного мира.

В условиях трагедии Гамлет выбирает оптимальную стратегию, то есть действует осторожно и обдуманно, что вполне согласуется с представлением о нем как о здравомыслящем и целеустремленном человеке.

3. *Мистер Пиквик и апельсинная корка.* «Осушив этот стаканчик, мистер Пиквик выпил еще один, но лишь затем, чтобы узнать, нет ли в пунше апельсинной корки, ибо от апельсинной корки ему всегда бывало худо» Ч. Диккенс, Посмертные записки Пиквикского клуба, гл. XIX).

Если Пиквик не уверен в отсутствии апельсинной корки в пунше, то он тем самым допускает возможность двух состояний Природы: 1) есть корка в пунше и 2) нет корки в пунше. Сам Пиквик располагает двумя стратегиями: 1) пить еще один стаканчик и 2) воздержаться. Естественные оценки выигрышей мистера Пиквика в различных ситуациях составляют матрицу

Пиквик выбирает	Природа выбирает	
	1. Есть корка	2. Нет корки
1. Пить пунш	—2	1
2. Не пить	0	0

Ситуация равновесия здесь имеется; она состоит в наличии корки в пунше со стороны Природы и воздержания со стороны Пиквика.

В данном случае Пиквик выбирает неоптимальную стратегию. Это можно рассматривать как лишнее свидетельство его общей беззаботности и вместе с тем удачливости (ибо выступающая против Пиквика Природа также действует отнюдь не наихудшим для него образом).

4. *Ленский против Онегина.* Дуэль этих пушкинских персонажей в том аспекте анализа, которого мы придерживаемся, естественным образом моделируется как игра с выбором момента времени: здесь имеются два участника с противоположными целями, а стратегия каждого из них состоит в том, чтобы в тот или иной момент времени (или, что то же самое, в той или иной точке на пути к барьеру) произвести выстрел. За первого игрока удобно принять именно Ленского, ибо он, являясь инициатором дуэли, имеет в ней определенные активные цели. Антагонистичность дуэли состоит в том, что Онегин в ней не имеет каких-то собственных (так сказать, позитивных) целей, а направляет свои усилия на то, чтобы помешать Ленскому осуществить свои замыслы. Каждая ситуация в этой игре состоит из пары моментов времени: момента выстрела Ленского и момента выстрела Онегина. Для завершения описания игры нам остается оценить благоприятность для Ленского последствий каждой такой ситуации. Это, однако, является весьма деликатным и математически сложным делом.

Основная трудность состоит здесь (равно как и в любом другом аналогичном случае) в том, что множество всех ситуаций игры, столь просто, столь примитивно устроенное в играх из предыдущих примеров, в игре дуэльного типа оказывается бесконечным. Поэтому табличная, матричная форма описания выигрышей, которую нам до сих пор удавалось заполнить на основе почти бесспорных (и, уж во всяком случае, достаточно правдоподобных) соображений, уступает здесь место довольно сложным соотношениям в виде формул. Естественно, что для точного написания этих формул мы должны располагать достаточно большой информацией, единственным источником которой является текст пушкинского романа. При этом, однако, остается целый ряд вопросов, не находящих в тексте романа ответа.

Во-первых, как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, цель Ленского (а тем самым и цель Онегина) в момент дуэли формально обрисована недостаточно

четко. Если первоначально в слепом негодовании он стремился лишь к смерти врага, совершенно не задумываясь о собственной безопасности (такую точку зрения мы далее для краткости будем условно называть «убийственной»), то в дальнейшем, особенно в связи с последним его визитом к Ольге, его намерения, вообще говоря, могли и несколько измениться. Вполне допустимо предположить, что Ленский вышел к барьеру уже не безразличный к собственной судьбе (точку зрения, при которой смерть врага оценивается столь же высоко, как и собственное выживание, будем условно называть «уравнивающей»). Таким образом, при оценке целей Ленского возможна вся гамма стремлений от убийственного до уравнивающего. Следовательно, и числа, выражающие благоприятность для Ленского тех или иных ситуаций, могут варьировать в довольно широких пределах и, что особенно важно, по-разному соотноситься между собой: вполне может оказаться, что при убийственной точке зрения одна ситуация будет расцениваться как более благоприятная, чем другая, в то время как при уравнивающей точке зрения вторая ситуация будет предпочтительнее первой.

Во-вторых, по-разному можно трактовать относительную меткость дуэлянтов.

С одной стороны, можно полагать, что более метким стрелком был Ленский, который «из Германии туманной» вывез, кроме вольнолюбивых мечтаний, еще и обычные навыки студента того времени. С другой стороны, можно допустить, что и Онегин, до того как он разлюбил «и брань, и саблю, и свинец», достаточно умело владел оружием и не утратил этого умения после изменения круга своих интересов.

Наконец, в-третьих, не вполне ясны и правила дуэли. Хотя исходная дистанция указана в романе достаточно точно («тридцать два шага»), но о расстоянии между барьерами можно судить лишь гадательно, на основе общих дуэльных обычаев того времени.

Все перечисленные факторы существенно влияют на то, какие именно стратегии Ленского и Онегина следует считать оптимальными. Их знание является, таким образом, необходимым для нахождения оптимальных стратегий дуэлянтов.

Вместе с тем вся эта информация является и достаточной в том смысле, что по ней оптимальные стратегии участников дуэли можно однозначно найти (точнее гово-

ря, иногда придется вместо оптимальных стратегий удовольствоваться стратегиями сколь угодно близкими к оптимальным; но не будем здесь останавливаться на таких тонкостях). Тем самым мы можем установить соответствие между условиями дуэли и оптимальными стратегиями партнеров. Переход к обратному соответствию дает возможность по описанию тех или иных действий игроков воспроизводить те системы условий дуэли, при которых данные действия будут оптимальными.

В частности, оказывается возможным установить, при каких комплексах условий дуэли оптимальными будут именно те действия ее участников, которые описаны в романе:

Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.
Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставая наступать,
Стал первый тихо подымать.
Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил...

5. *Дары волхвов*. «У четы Джеймс Диллингхем Юнг было два сокровища... Одно — золотые часы Джима... другое — волосы Деллы» (О. Генри, Дары волхвов).

Поэтому естественно, что при выборе подарка Джим остановился на наборе гребней, а Делла — на цепочке для часов.

Каждый из этих подарков должен был доставить удовольствие одаряемому (оценим его в 1 единицу), а еще большее — дарителю (пусть это будет 2 единицы). Однако покупка столь дорогих даров могла состояться лишь ценой утраты имеющихся сокровищ и тем самым обесценения получаемого подарка.

Так как здесь участвуют два игрока с неантагонистическими интересами, мы имеем дело с биматричной игрой, в которой каждый из игроков располагает двумя стратегиями.

Выигрыш Джима		
Джим решает	Делла решает	
	1. Продать волосы	2. Не продавать волос
1. Продать часы	0	2
2. Не продавать часов	1	0

Выигрыш Деллы		
Джим решает	Делла решает	
	1. Продать волосы	2. Не продавать волос
1. Продать часы	0	1
2. Не продавать часов	2	0

Эту биматричную игру подробно анализируют Льюс и Райфа в уже упоминавшейся монографии, называя ее «семейным спором» и давая ей весьма примитивную интерпретацию.

Как нетрудно проверить, в этой игре имеются три ситуации равновесия. Две из них имеют довольно простой вид: это ситуации (1, 2) и (2, 1), то есть ситуации, в которых совершается ровно одна продажа. Выигрыш Джима в первой из этих ситуаций равен 2; выигрыш Деллы равен 1; во второй ситуации картина симметричная, и выигрыши Джима и Деллы соответственно равны 1 и 2. Любое отклонение игрока от каждой из этих ситуаций лишь уменьшает его выигрыш в игре. Третья ситуация равновесия имеет несколько более сложную структуру: в ней игроки должны применять смешанные стратегии. Именно, каждый из них должен выбрать свою первую стратегию с вероятностью $^2/_3$, а вторую — с вероятностью $^1/_3$. Выигрыши обоих игроков в этой ситуации равны $^2/_3$. Отклонения от нее каждого из игроков (но не более одного одновременно) сохраняют его выигрыш.

В рассказе О. Генри реализовалась, однако, ситуация (1,1), характеризуемая продажей обоих сокровищ, и каж-

дый из участников игры получил в ней нулевой выигрыш, то есть меньший, чем в какой-либо из ситуаций равновесия.

Заметим, что если бы Джим и Делла осуществляли бы свою третью ситуацию равновесия, применяя надлежащие смешанные стратегии, то реализованная ситуация (1,1) появилась бы с вероятностью $^2/_3 \cdot {}^2/_3 = {}^4/_9$ и была бы самой вероятной из всех четырех возможных ситуаций.

С теоретико-игровой точки зрения выбор игроками стратегий привел к неудачному для них исходу. Остались ли, тем не менее, Джим и Делла счастливы? К сожалению, теория игр, занимаясь лишь категорией целесообразного, на этот вопрос ответить не может. Возможности художественного моделирования в этой области пока еще существенно шире.

* * *

Из всего сказанного видно, что одни и те же конфликтные ситуации во многих случаях можно описывать и анализировать как художественными средствами, так и при помощи понятий и методов теории игр (разумеется, при этом меняется не только характер анализа, но и ставятся свои особые цели).

Художественное описание конфликта может при этом выяснить некоторые черты оптимального поведения его участников и тем самым предшествовать математическому анализу конфликта. Богатый и разнообразный материал художественной литературы может быть использован как существенный экспериментальный ресурс при решении задач теории игр.

Вместе с тем можно надеяться, что, в свою очередь, и теоретико-игровые методы могут в деле описания конфликтных ситуаций дополнить уже сложившиеся разнообразные средства литературоведческого анализа.

Г. Васюточкин

О МЫШЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОМ И МАТЕМАТИЧЕСКОМ

(ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ОДНОЙ КНИГИ)

В литературе последних лет среди вопросов, посвященных соотношениям науки и искусства, была поставлена проблема и гносеологических связей познания мира средствами искусства и математики. Такая проблема при всем кардинальном различии этих сфер мышления представляет несомненный интерес и не раз возникала в истории культуры.

Математику, как олицетворение рассудочности, обычно противопоставляют поэзии, постигающей мир «иными, не рассудочными путями» (Брюсов). В справедливости такого противопоставления сомнений нет, и его не может опровергнуть то, что в самой логике познания есть элементы, общие для всех форм освоения действительности, что фантазия и интуиция проявляются и в художественном творчестве и в деятельности ученого. Стирание принципиальных различий между этими формами познания приводило к схематизации искусства или к формалистическому анализу, сводя проблему создания произведения искусства к оперированию суммой приемов. Однако категорическое отрицание какой бы то ни было близости между художественным и математическим мышлением означало бы отрицание единства гносеологических основ всех форм познания и мышления.

В обстановке споров на эту тему заслуживает особого внимания недавно переизданная в США книга американского ученого Скотта Бахенена «Поэзия и математика» (см. 365). Она интересна многими наблюдениями и попыткой сближения обычно не сопоставлявшихся фактов математической науки и истории литературы, хотя в ней есть и спорные, а иногда и неприемлемые для нас положения. Материал, приводимый в книге, показывает, что автор обладает солидными познаниями в математике и поэзии, а то, что он преподает в высшей школе одновременно с греческой литературой и математику, помогает ему оперировать с рядом трудных для понимания математических формулировок и терминов.

Знакомство нашей научной аудитории с трудом Бахенена небесполезно и при обсуждении некоторых методологических вопросов. Книга написана в духе беседы, предполагающей различные мнения, и содержит не так уж много законченных суждений — чаще всего автор лишь намечает свою мысль, предоставляя заинтересованному читателю право ее продолжения и иллюстрирования.

Наиболее оправданные сопоставления Бахенена элементов логики художественного и математического мышления содержатся в анализе поэтического языка. Однако в этих сопоставлениях опускаются (в целях прояснения интересующих автора параллелей) весьма существенные проблемы: например, проблема эстетической ценности и многозначности поэтического языка. Правда, в погоне за многими аспектами анализа могла бы исчезнуть сама проблема «поэзия и математика». Поэтому выделение аспекта, который прежде всего привлекает внимание автора, методологически допустимо, если оно не отрицает иных постановок вопроса.

Бахенен отмечает, что яркие и оригинальные сравнения, метафоры и аллегории самых разных степеней сложности восхищают не только своей поэтичностью и содержательностью, но и внутренней логикой связи между отправным и результирующим членами уподобления. Эта замаскированная мотивированность уподобления, осознавая которую, мы постигаем красоту и силу поэтической формы ви́дения, кажется нам возможной только в поэзии и нигде более. Продолжая далее исследование тропа в интересующем его плане, Бахенен заключает, что многие разделы математической науки, изложенные на язы-

ке безошибочно-безупречных формул, также содержат не только полностью обоснованные звенья, но и такие, где строгость вывода не намного превосходит строгость уподобления в любом из поэтических тропов. В чем может проявиться общность таких, казалось бы, далеко отстоящих продуктов человеческого мышления, как обветшалая метафора «вечер жизни» (о старости) и третий закон Кеплера, характеризующий связь величин, которыми определяется движение небесных тел по орбитам? Присутствие какой особенности нашего мышления дает основания считать законы Кеплера и структуру аллегорий в «Божественной комедии» Данте адекватными в чем-то очень существенном? Ответ на эти вопросы, если он может быть дан, должен показать какую-то весьма важную особенность мышления, сходным образом проявляющуюся в столь, казалось бы, разнополярных средоточиях деятельности человеческого разума.

Любой троп, равно как и всякая точная количественная характеристика каких-либо предметов и явлений, ведут свое начало от нашей способности к соотнесению данностей. В математике эта способность сказалась в формировании понятия «отношение», в литературе — привела к утверждению аналогий. Бахенен напоминает, что некогда родство этих понятий находило отражение в языке. Ratio в латинском и λογοδ в греческом языках означали одно и то же — разум. Тождественность означаемого у этих разно звучащих слов много веков спустя напомнила о себе близостью понятий «логического» и «рационального» в некоторых европейских языках. Термин «аналогия» встречается в эвклидовом определении отношения: «Говорят, что величины находятся в аналогии (to be ανα λογοδ) между собою, если, будучи умножены, они способны, превзойти каждая другую». Теория отношения величин, построенная предшественником Эвклида — Евдоксом, определяет само понятие «отношения величины» в так называемой аксиоме однородности, сформулированной так: «a и b могут иметь отношение, если они, взятые кратно, могут превзойти друг друга, то есть для любых конечных a и b существуют m и n, такие, что $ma>b$ и $nb>a$». Римляне приберегали термин «аналогия» для указания фигур речи, пользуясь в определении отношения термином «ratio».

В современном понимании аналогия есть сходство отношений. Это приводит нас к обыкновенной пропорции. Простейшая, содержащая четыре члена, пропорция

$$a : b = c : d$$

и является тем элементом общности, который необходимо присутствует как в математической формуле, так и в изощренной метафоре. Пример использования идеи пропорции приводится еще в «Поэтике» Аристотеля: «... что старость для жизни, то и вечер для дня...» (стр. 110). Членами пропорции служат здесь не величины, а понятия, сходство отношений порождает знакомую метафору: «..поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни». Нетрудно заметить, что эти иносказания опираются к тому же на хорошо известное свойство перестановочности членов пропорции.

Именно аналогии лежат в основе самой логики образования метафор и аллегорий. Использование связки «является» в высказывании: «человек — это машина» (которое может выступать одновременно и как научное утверждение в системе механистического материализма и как художественный образ) — неправомерно, так как она соединяет знаком равенства не отношения, но самые члены пропорции. Отсутствие строгости в таком уподоблении обусловлено тем, что какие-то члены пропорции опущены и либо подразумеваются, либо вообще исчезают из поля зрения. Метафора «вечер жизни» получилась из приведенной ранее «понятийной пропорции» после того, как сначала равенство отношений уступило место «приведенному» равенству отношений (старость $= \frac{\text{вечер}}{\text{жизнь}}$), в котором «день», как член пропорции, лишь подразумевается, и затем правая его часть обособилась от левой, получив самостоятельность употребления.

Дальнейшее развертывание этой части равенства без упоминания части, оставшейся на другом конце связки, приводит к возникновению сложной метафоры, или аллегории. Такой разрыв связанных первоначально знаком равенства отношений объясняет возможность неоднозначного истолкования развернутой метафоры, которое может быть предложено при подстановке в пропорцию другого отношения, отличного от первоначально присутствовавшего в ней, послужившего исходным в образовании метафоры. Именно в этом аспекте становится допустимым уподобление любой из аллегорий Данте отношению величин.

Воспроизводя процесс в обратной последовательности, восстанавливая, если это возможно, опущенные отношения и члены пропорций, можно наблюдать за тем, как самые загадочные аллегории раскрывают свое содержание в аналогии, математической формой которой служит пропорция.

Следует заметить, что в теоретико-литературных работах о метафоре обращалось внимание на суждение Аристотеля о том, что метафора представляет собою перенесение слова с измененным значением в форме пропорции. С позиций математической логики вполне допустимо развитие этого положения, что и делает Бахенен в своей книге. Разумеется, рассмотренное определение метафоры через пропорцию не является исчерпывающим и всеобъемлющим и заключает в себе опасность сужения и обеднения сущности тропа и «механизма» его образования. В работе «Метафора, как элемент художественной системы» Б. С. Мейлах отмечает, что в понимании метафоры Аристотелем особый интерес представляет прежде всего «свойственное ему ощущение связи метафоры с природой искусства», а «творческая способность подмечать сходство в кажущихся различными вещах и явлениях», помогает, по мнению Аристотеля, воспроизвести и те явления, для обозначения которых «нет установившегося названия» (см. 204).

Анализируя природу, структуру и функции метафоры, Б. С. Мейлах отмечает те ее свойства, которые не могут быть приняты во внимание при подходе к ней с позиций логики математического вывода: ее связь с идейно-эстетическим контекстом, полнее раскрывающая содержание метафоризации, диалектику логических и «чувственных» элементов в ходе возникновения метафор, ее многозначность, эмоционально-оценочную функцию и т. д. К этому можно добавить, что, изолируя метафору из контекста произведения, далеко не всегда можно установить лежащие в основе метафоры отношения — члены «понятийной пропорции». Из сказанного выше следует, что неправильно сводить анализ законов образования и функций метафоры лишь к анализу в аспекте математическом, но такой анализ никак не подрывает правомерность этого аспекта, который вносит свой вклад в общее учение о литературном тропе.

Любопытен и другой поворот этой темы у Бахенена. Действительно, может показаться, что вольности обраще-

ния с пропорциями встречаются только в литературном произведении, но никак не в математическом доказательстве. Однако само понятие количества, как неотъемлемого свойства вещей, базируется на идее аналогии. Ответ на ежедневно и ежечасно задаваемый вопрос «сколько?» представляет собою математическую метафору. Например, количественная характеристика веса объекта, выражаемая величиною в пять фунтов, является, по существу, непозволительной аббревиатурой какой-то пропорции, в которой вес предмета находится в таком же отношении к весу другого предмета, принятого за стандарт (фунт), как пять к одному. Полностью пропорция чаще всего не приводится, что и обусловливает очевидность сходства любой количественной оценки с метафорой.

Усматривая в метафоре перенос наименования по сходству, мы всякий раз удивляемся способности художника отыскивать сходное и общее в предметах, принадлежащих совершенно различным смысловым рядам, мысль которого, неожиданно сближающая предметы, выделяя их из обыденной иерархии, совершает скачок. Отсутствие промежуточных звеньев, которые демонстрировали бы нам последовательное движение поэтической мысли, всегда оставляет место для сомнений в логичности и обоснованности такого скачка, вследствие чего каждый троп подпадает под действие законов художественности, отличных от законов научного познания. Впрочем, полагает Бахенен, лежащий в основе законов статики принцип рычага, как это ни парадоксально, сформулирован в большем соответствии с прихотливыми законами художественного мышления, чем с нормами теории вывода и доказательства. Бахенен считает, что вывод формулы рычага по крайней мере дважды пользуется, так сказать, услугами со стороны. Приравнивание отношений именованных и неименованных величин и следующий за этим переход к утверждению равенства отношений, каждое из которых связывает различные физические сущности (веса и расстояния), позволяют Бахенену поставить вопрос в довольно острой форме: поэту или математику обязан своим существованием закон:

$$\frac{W_1}{W_2} = \frac{D_2}{D_1}$$

Вывод, подытоживающий рассмотрение роли аналогий в познавательной деятельности человека, заключает, что

поэзия и математика выступают как составные части в исходных познавательных основах единой системы аналогий.

Однако какой бы универсальной характеристикой связи между величинами ни казалось отношение, оно само может выступать в качестве объекта, подчиняющегося действию алгебраических операций. Одно из основных равенств элементарной тригонометрии — $\sin^2\alpha+\cos^2\alpha=1$ — не является пропорцией, но включает в себя отношения, ибо синус и косинус суть отношения сторон в прямоугольном треугольнике. Тригонометрические формулы, отражающие разнообразные формы связи отношений, превосходят по своей сложности нехитрую формулу пропорций, обретая внешние признаки сходства с самыми «темными» литературными аллегориями.

Вошедшие в алгебраическое выражение отношения продолжают сохранять свойства, которые они обнаруживают в пропорции, но вдобавок они приобретают права и обязанности переменной величины. Введение в математику этого понятия Декартом открывало пути дальнейшего развития учения об аналогии.

Геометрический образ получал эквивалентное ему аналитическое выражение, а наблюдение за свойствами кривой или поверхности могло выполняться средствами алгебраического анализа. Классификация уравнений по определенному принципу приводила одновременно и к сортировке соответствующих им геометрических образов. Так, например, уравнения первого порядка вида

$$Ax+By+C=0$$

соответствуют классу прямых линий на плоскости, а уравнения второго порядка

$$Ax^2+2Bxy+Cy^2+2Dx+2Ey+F=0$$

— плоским кривым, постоянно встречающимся в научном и бытовом обиходе — эллипсу, гиперболе или параболе. В этих уравнениях возможные значения переменных оказываются под контролем констант, которыми определяется форма уравнения. Наблюдение за коэффициентами уравнения позволяет установить, эквивалентом какого именно геометрического образа оно является; так, например, не приступая к построению на плоскости, можно утверждать, что уравнение второго порядка опреде-

ляет собою эллипс, если соотношения между коэффициентами удовлетворяют неравенствам:

$$AC - B^2 > 0$$

и

$$\frac{D\begin{vmatrix} B & D \\ C & E \end{vmatrix} + E\begin{vmatrix} D & A \\ E & B \end{vmatrix} + F\begin{vmatrix} A & B \\ B & C \end{vmatrix}}{\begin{matrix} A & B \\ B & C \end{matrix}} \leqslant 0$$

и гиперболу, если $AC - B^2 < 0$.

Особенную значимость эта возможность предсказания результата, без выполнения всех операций по его отысканию, приобретает там, где решение уравнения или системы уравнений вообще не удается построить. Такие неприятные ситуации часто возникают при интегрировании системы дифференциальных уравнений. Качественная теория дифференциальных уравнений как раз и занимается изучением свойств решения без отыскания самих решений. Суждение о поведении функций, составляющих решение, выносится также путем исследования коэффициентов системы и некоторых комбинаций этих коэффициентов.

Все сказанное здесь о возможности косвенного описания состояний, проходимых последовательно переменной, входящей в алгебраическое или дифференциальное уравнение, подчеркивает идею подчиненности решения форме уравнения, связывающего константы и переменные величины. Упрощая, можно сказать, что поведение переменной в системе, содержащей константы и переменные, оказывается предсказуемым структурой этой системы, то есть многообразием отношений между ее константами.

Вернемся, однако, к тем страницам книги, где автором высказывается ряд соображений относительно более сложных объектов анализа — сюжете, характерах литературного произведения, структуре драмы... Здесь занимаемые им позиции заставляют вспомнить построения так называемой «формальной школы» 20-х годов. Так, например, действующих лиц романов и драматических произведений Бахенен сопоставляет с отвлеченностями в математике — идеализированными образами вещей и явлений — фигурами и числами, рассматривая литературных героев как

объекты, подвергающиеся преобразованиям. По мнению Бахенена, повествовательные произведения — новелла, повесть или эпос,— рассказывающие о сменяющих друг друга событиях, разнящихся по значимости и находящихся в сюжетной и временной связи, своим построением напоминают нам строение фундаментальнейшей области современной математики — науки о числе. Расширение наших представлений о числе следовало за расширением возможных операций, определяемых на некотором множестве, содержащем первоначально открытые людьми числа. Применение к натуральным числам оператора вычитания «минус единица» привело к появлению отрицательных чисел, а определение на множестве всех целых чисел операции деления имело своим результатом появление дробей.

Не будем воспроизводить здесь последовательно дальнейшие рассуждения Бахенена (читатели, которые заинтересуются ими, могут обратиться к его книге). Вывод его по отношению к структуре сюжета, например сюжета сказки, таков: последовательная реализация немногих правил сочетания объектов приводит к бесконечному многообразию сюжетов,— зачастую с самыми фантастическими ситуациями. Постулативно вводимые операции, определяющие характер отношений, связывающих объекты множества, порождают элементарные ячейки сюжета, шаблоны, отличающиеся большой устойчивостью. Природа самих объектов при этом оказывается безразличной; от них требуется лишь, чтобы и их очередные воплощения находились в неизмененных отношениях между собой. При этом условии мы равно узнаем сюжет «Золушки», читая старую сказку, или современную журнальную новеллу. Конечно, у автора повествовательных произведений, разрабатывающего сюжетную схему, и у математика, предлагающего поочередно различные способы комбинирования элементов числовых множеств,— неодинаково широкие возможности в выборе правил, контролирующих отношения действующих лиц их системы. Если математик в принципе волен конструировать любые аксиомы при сообщении требования их непротиворечивости, то автор рассказа более привязан к тем отношениям, которые реализуются в повседневной деятельности людей.

Нетрудно заметить, что представления автора о структуре сюжета перекликаются с положениями «формальной школы», рассматривавшей сюжет как комбинацию элемен-

тов. К этой школе возвращает нас и проведенная Бахененом аналогия между вариантами реализации сюжета и шахматной игрой. Участвующие в шахматной партии фигуры действуют в системе определенной структуры с раз навсегда установленными правилами их перемещения по доске, причем соотношения ценности между фигурами также большей частью сохраняют постоянство. Анализ такой структуры не наносит никакого ущерба занимательности разыгрывания каждой отдельной партии — он вскрывает лишь наиболее общие закономерности поведения переменных в системе, так же как исследование коэффициентов алгебраических упражнений позволяет судить лишь о типах определяемых ими геометрических образов и не подменяет задачу непосредственного построения геометрических мест точек, не совпадающих, если у отвечающих им уравнений хотя бы один сходственный коэффициент разнится.

В этих рассуждениях сам Бахенен не считает подобный подход способным заменить всесторонний анализ искусства, но, поскольку он опускает при этом конкретные признаки специфики художественного творчества, труднее всего поддающиеся объяснению при рассмотрении искусства только в математическом плане, его выводы нередко оказываются уязвимыми. Почти во всех разделах его исследования рассыпаны интересные конкретные наблюдения, догадки и гипотезы,— например о возможности расширения бытующих в литературоведении концепций «стиля» с помощью важнейших идей позиционной теории чисел, определяющей число не изолированно, но в окружении ему подобных элементов и указывающей место и значение числа через указание этих остальных. Здесь неожиданно сближается математическая теория, призванная первоначально служить для уяснения природы иррациональных чисел вида $\sqrt{2}$, и весьма актуальная проблема теории литературы,— проблема контекстового значения слова. Ценность этих наблюдений могла бы оказаться еще большей при следовании автором верным исходным теоретическим принципам научного анализа. Сравнительное изучение основ художественного и научного мышления на базе диалектического метода остается многообещающей задачей наших исследователей.

Проблема «поэзия и математика» — неисчерпаема. Общность и несходство критериев логики художественного и математического мышления, их соотношение в об-

щем процессе познания действительности привлекали и будут привлекать внимание специалистов. Думается, что самое важное в этой проблеме — прослеживание развития человеческой мысли, движущейся от известного к неизвестному и находящей объяснение познаваемого и в математических законах и в искусстве. Задача эта сложна, но, раз возникнув, научная проблема не может быть «закрыта»; она будет решаться средствами комплексного изучения творчества, усилиями гуманитарных и точных наук.

В. Холшевников

СТИХОВЕДЕНИЕ И МАТЕМАТИКА

То, что ныне доказано, некогда только воображалось.

Вильям Блейк

Совсем недавно у нас шли ожесточенные споры о возможности применения математических методов в гуманитарных науках, прежде всего — в литературоведении. В полемическом задоре стороны нередко впадали в крайности. Одни, упоенные успехами математики, кибернетики, электроники, полагали, что не только в науке многие проблемы могут быть радикально и быстро решены новыми методами, но и в самом искусстве гомункулусы новой эры, электронные Бетховены и Пушкины, превзойдут в недалеком будущем живых музыкантов и поэтов. Другим самая мысль о проникновении точных методов исследования в область изучения искусства казалась святотатством, а формализация исследуемых категорий, без которой математика бессильна,—воскрешением формализма.

Жар первых схваток остыл, и слышнее стали голоса ученых, старающихся спокойно разобраться в том, что уже дали и что могут дать в будущем методы точных наук в гуманитарных исследованиях, в каких областях их возможно и целесообразно применять (см. 51).

Большинство защитников литературоведения от вторжения методов точных наук направляет стрелы против созданий недавнего времени — кибернетики и электронно-счетных устройств (нередко смешивая эти понятия). На самом же деле филология и математика соприкасались

давно. Дело ведь не в счетных устройствах, а в принципе, в методологии исследования.

Оставим же в покое роботов-поэтов, откажемся от долгосрочных прогнозов, скажем лишь о том, что уже сделано в одной области литературоведения — именно в стиховедении.

Собственно говоря, применение математических методов в науке о стихе так же старо, как сама эта наука. Более того, древнейшее стиховедение почти сводилось к математике — разумеется, крайне простой. Античные стиховеды устанавливали количественные отношения (долгий слог равен двум кратким), находили простейшие единицы измерения — стопы, затем единицы высшего порядка — стихи, строфы. Это элементарно, но все же это — математика.

Да иначе и быть не может по самой природе стихотворной речи — речи ритмической, в которой с большей или меньшей степенью регулярности повторяются и строятся в ряды чем-то подобные элементы. В разное время и в разных языках эти элементы могут быть различными (например, сочетания слогов долгих и кратких или же ударных и безударных), но суть дела от этого не меняется. Поэтому средневековые стиховеды так свободно черпали понятия и термины у античных, а Тредиаковский и Ломоносов — у античных, французских и немецких. Поэтому и мы, определяя основные категории стихотворной речи (размер, строфу и т. д.), не можем обойтись без счета, то есть простейшей математики.

Немудрящей арифметикой мы пользуемся охотно, миримся с немного более сложной элементарной статистикой, но обработка статистических данных методами теории вероятностей вызывает у некоторых из нас протест и подозрения в формализме. Почему? Не потому ли, попросту, что мы, филологи, не знаем высшей математики, не понимаем ее языка?

Полтораста лет тому назад А. Х. Востоков впервые у нас обратился к более сложным, чем ранее, расчетам. Пропагандируя «дактило-хореический» гекзаметр — размер, впервые примененный Тредиаковским, но еще не завоевавший к началу XIX века популярность, — Востоков чисто математически доказывал его преимущества перед шестистопным ямбом — героическим стихом XVIII века. Эти преимущества ученый видел в большем ритмическом разнообразии гекзаметра. Подобно тому как античный

гекзаметр допускал замену стопы дактиля спондеем, в русском гекзаметре практикуется стяжение междуударных промежутков до одного слога (по терминологии того времени — замена дактиля хореем). Если употреблять, как рекомендовалось теоретиками, такие замены только в четырех первых стопах из шести, то это дает шестнадцать ритмических вариаций размера. Если же допускать замены во всех пяти стопах, кроме концевой, особой, то вариаций будет уже тридцать две (см. 60, стр. 15).

Расчеты Востокова, правда, грешат абстрактностью. Насколько практически применимы все теоретически возможные формы гекзаметра? Об этом Востоков не пишет, хотя нетрудно предвидеть, например, что чисто хореическая форма и близкие к ней вряд ли встретятся у русских поэтов. Ответ на подобные вопросы может дать только статистика.

Первая попытка установить статистическую закономерность распределения ударений в русском языке и, основываясь на ней, объяснить особенности различных стихотворных размеров была сделана Чернышевским в статье об анненковском издании Пушкина. Сосчитав в небольшом прозаическом тексте (351 слог) количество ударений (118), он вывел закон: одно ударение приходится в русском языке в среднем на три слога[1]. Этим соотношением Чернышевский объяснил основные особенности русских двухсложных и трехсложных размеров: в последних на метрически сильные слоги, за редкими исключениями, падает ударение, в первых постоянно встречаются так называемые пиррихии, то есть отсутствие ударения на метрически сильном слоге (см. 331, стр. 469—472). Найденное Чернышевским соотношение просодии языка и форм стиха лежит в основе русской метрики.

О значении наблюдения Чернышевского хорошо сказал Б. В. Томашевский: «Важно замечание Чернышевского, что этот факт (наличие пропусков метрических ударений в двухсложных размерах и отсутствие в трехсложных.— *В. Х.*) лежит в связи с законами практического языка. Изучение метрики при свете знания практического языка — вот важная задача, на которую указал Чернышевский» (299, стр. 163).

---

[1] Позднейшие подсчеты внесли совсем незначительную поправку в данные Чернышевского: одно ударение на 2,8—2,9 слога прозаического текста (299, стр. 168).

Пример Чернышевского не вызвал подражаний в XIX веке. Только в 90-е годы Л. Поливанов обращался к помощи статистики при изучении александрийского стиха (см. 243). Однако первым, кто положил статистический метод в основу изучения форм русского стиха и показал ритмическое богатство последнего, был Андрей Белый. Его известные статьи о русском четырехстопном ямбе (см. 18) при всех их недостатках были поворотным пунктом в развитии нашего стиховедения.

Андрей Белый подверг статистическому исследованию те самые пропуски метрических ударений (пиррихии), на которые обратил внимание еще Чернышевский. Таблицы Белого показали, что в ямбах русских поэтов от XVIII до XX века (у каждого для сопоставления бралась порция по 596 стихов) пиррихии с удивительным постоянством появляются чаще всего на третьих, предпоследних стопах стиха («Когда не в шутку занемог»), составляя в сумме больше, чем пиррихии на первых и вторых стопах, вместе взятые (см. 18, стр. 262). Что же касается первой и второй стопы, то здесь распределение пиррихиев меняется в значительных пределах и в зависимости от эпохи и индвидуальных свойств ритма того или иного поэта. В общем, поэты XVIII века предпочитают пиррихий на второй стопе («На лаковом полу моем» — Державин), в XIX веке он чаще попадал на первую («Напоминают мне оне» — Пушкин). Державинский стих звучит, по мнению Андрея Белого, «медленнее, в темпе andante; пушкинская же строка — в темпе allegro (18, стр. 269). Белый показал также, как разнообразны могут быть сочетания стихов с различным расположением пиррихиев и как обогащают ритмическое звучание стихотворений комбинации разных сочетаний.

Андрей Белый применял статистику в ее чистом, так сказать, виде. Позднейшие исследователи усовершенствовали статистический метод Андрея Белого и обогатили его применением математической теории вероятностей. Первым сочетал статистику с применением теории вероятностей Б. В. Томашевский в своих статьях о четырехстопных и пятистопных пушкинских ямбах, написанных в конце 10-х — начале 20-х годов (см. его книгу «О стихе»).

Метод Б. В. Томашевского позволил ему объяснить некоторые наблюдения Андрея Белого. Исследователь доказал, что третий сильный слог четырехстопного ямба

неизбежно должен нести минимальное среднее количество ударений. Что же касается первого и второго сильного слогов, то вероятности их ударений приблизительно равны: вероятность попадания ударений на сто стихов на первую стопу — 85, на вторую — 91, а на третью — 43 (298, стр. 177). Тем самым большое количество пиррихиев на третьем сильном слоге мало говорит о ритмическом своеобразии того или иного поэта, но предпочтение первого или второго сильного слога действительно характеризует ритмическую тенденцию поэта или целого круга поэтов.

Математико-статистическому обследованию Б. В. Томашевский подверг все ритмические варианты расположения ударений и словоразделов в четырехстопном ямбе «Евгения Онегина». В этом смысле его работу можно считать исчерпывающей. При этом он не только подсчитывает формы ударений и словоразделов в романе Пушкина, но и соотносит этот подсчет с ожидаемой вероятностью. Такой метод дает возможность отличить среднестатистические явления от форм, излюбленных поэтом, характеризующих его ритмическую манеру. А это — надежная защита от скороспелых выводов и субъективных оценок тех или иных ритмических ходов.

Описание русского стиха в ином плане — преимущественно в плане систематизации его форм — продолжал Г. А. Шенгели (см. 337).

В конце 20-х годов опубликована работа Л. И. Тимофеева на новом материале: исследователь подверг статистической обработке русский силлабический стих Кантемира и его предшественников (см. 291). На основе анализа статистических данных исследователь приходит к выводу о тонической природе русской силлабики. Вывод представляется спорным, но данные статистики и их анализ очень поучительны и прочно вошли в современный научный обиход.

Самое полное статистическое исследование двухсложных размеров у русских поэтов XVIII — XIX веков дано в обширной монографии К. Тарановского, изданной в Белграде на сербском языке уже в 50-х годах (см. 421). Опираясь на методику исследования, разработанную Б. В. Томашевским, К. Тарановский дает подробное описание русских ямбов и хореев, от трехстопных до шестистопных, в их историческом развитии. Автор тщательно обработал огромное количество материала, поэтому его

выводы о тенденциях развития русских двухсложных размеров очень убедительны.

В 30—40-е годы у нас выходит меньше, чем ранее, трудов по теории стиха, исследования статистические не появляются почти совсем. Значительная часть стиховедческих работ этого периода посвящена крупнейшему реформатору русского стиха — Маяковскому, в частности — его ритмам, отчетливо воспринимаемым слухом, но трудно уловимым для анализа. Изучение стиха Маяковского несомненно подготовило почву для нового расцвета математико-статистических исследований, свидетелями которого мы оказались в последние годы. Эти исследования отличаются от работ 10—20-х годов и по материалу и по методике, обогащенной новыми достижениями точных наук.

Предметом изучения в 10—20-е годы был прежде всего ямб, затем уже другие классические размеры. В наши дни математико-статистическому исследованию подвергаются главным образом неурегулированные размеры, прежде всего дольники, получившие широкое распространение в XX веке и очень популярные в современной поэзии.

Начало изучению неурегулированных размеров положила брошюра С. П. Боброва, посвященная стиху «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина, изданная еще в 1915 году (см. 29). Через год была опубликована статья Б. В. Томашевского о стихе «Песен западных славян» Пушкина (см. 299). Работы остались в то время одинокими.

В работах о стихе Маяковского иногда подсчитывались те или иные элементы его поэтики. Но едва ли не первой попыткой дать полную статистику ритмических форм крупного произведения, поэмы «Владимир Ильич Ленин», была статья В. А. Никонова «Ритмика Маяковского» (см. 53). Статистический метод позволил автору уточнить многие прежние представления о своеобразии поэта. Как и прежние стиховеды, В. А. Никонов в своих подсчетах давал средние данные о стихе.

С начала 60-х годов опубликован ряд работ академика А. Н. Колмогорова и его школы, посвященных изучению дольников и стиха Маяковского (см. 159, 155, 156, 69, 68).

Теория вероятностей и статистика за последние десятилетия добились крупных успехов, естественно, что ма-

тематический аппарат в этих работах совершеннее, чем был у Томашевского. Но об этой стороне дела мне — филологу, а не математику — говорить трудно. Усовершенствовалась и методика статистического анализа стиха. В прежних работах ученые оперировали только большими массами: все ямбы поэта, как минимум — целый период творчества или крупное произведение. Получались убедительные средние—но только средние—данные. Статистический анализ небольших произведений отвергался принципиально: результат мог оказаться случайным и не показательным.

Исследование крупных масс стихов применяется, разумеется, и сейчас. Но в современных работах изучаются, наряду с этим, и небольшие отрывки произведений. Такой метод позволяет установить не только средние данные, но и отклонения от них, подчас очень характерные.

Новая методика диктуется прежде всего природой стихотворного материала. Классический четырехстопный ямб — это один и тот же размер, остававшийся неизменным на протяжении многих страниц поэм. Конечно, под пером таких поэтов, как Пушкин, он становился необыкновенно гибким и интонационно многообразным, но все же был ямбом. Иное наблюдается у многих поэтов XX века, прежде всего у Маяковского. Его поэмы (и даже многие стихотворения) полиритмичны. Не только резкие перебои ритма, но и незначительные как будто его изменения передают движение темы, способствуют развитию образа, изменению эмоционального содержания. Тем самым изучение ритмического своеобразия отдельных отрывков (в связи с целым произведением) закономерно и даже необходимо.

Работа по изучению русских дольников и стиха Маяковского только начата, но сделано уже немало. Если раньше мы лишь в самых общих чертах представляли себе, что такое дольники (примерно на том же уровне, как представляли ямб в XIX веке), то после названных работ наши представления значительно уточнились. Оказывается, не только у разных поэтов они очень различны, но в статье М. Л. Гаспарова «Статистическое обследование русского трехударного дольника» вырисовывается в общих чертах тенденция их развития от Блока до наших дней. Можно только пожалеть, что названная работа — собственно, не статья, а сжатое до предела резюме статьи, таблицы с лаконичными комментариями.

У Маяковского описана только часть его произведений — но описана зато гораздо точнее, чем прежде.

Однако у некоторых литературоведов возникают скептические вопросы: нужны ли эти трудоемкие статистические описания, помогают ли они литературоведению, позволяют ли углубленнее постичь поэтические произведения, не отбрасывают ли нас вспять к уже преодоленному наукой формализму? Последние опасения могут показаться тем более основательными, что корифеи статистического метода в стиховедении были в свое время корифеями формализма. Постараемся найти ответ на эти вопросы.

Стихотворная речь — категория двуединая. Несомненно, она — явление литературное, эстетическое. Но столь же несомненно, что особенности стихотворной речи связаны с законами просодии языка, поэтому ритмическую структуру стиха необходимо изучать в связи с общеязыковыми закономерностями. В самом общем виде зависимость системы стихосложения от просодии русского языка установил и сформулировал еще Тредиаковский (роль ударения в русской тонической метрике). Чернышевский, которого вряд ли кто-нибудь заподозрит в формализме, первым указал на более тонкие и глубокие связи ритмических особенностей разных размеров и свойств русского языка и первым применил статистический метод для изучения стиха. Рассуждения о стихе, игнорирующие данные лингвистики, неизбежно будут в наши дни субъективно-оценочными. Это — одна сторона вопроса.

Научный анализ массы многообразных явлений требует в качестве предварительной стадии работы описания и систематизации изучаемых фактов. Только на основе научно точного описания возможен научный анализ. Работы описательного характера никоим образом не следует отождествлять с работами формалистическими: формализм — это определенная концепция понимания и анализа (а не описания) историко-литературных фактов. Математико-статистическое описание стиха — это наиболее точное описание ритмики в ее чистом виде, оно дает надежный материал для литературоведческого анализа.

Исследователи стиха в XIX веке иногда высказывали предположения о значительной роли пиррихиев и различного расположения словоразделов в ритмическом звучании ямбического стиха. Подобные предположения го-

ворят о тонком слухе ученых, но все же их предположения были недостаточно обоснованы. Работы Андрея Белого, Томашевского и других превратили талантливые предположения в доказанный факт. Мало того, они дали критерий для того, чтобы отличать субъективно-вкусовые оценки от объективных. Например, в работах Брюсова, да и во многих современных, можно встретить рассуждения об искусном «расположении пиррихиев» в каких-либо строках поэтов. Как проверить такие утверждения? Может быть, действительно какой-нибудь ритмический ход воздействует на нас эстетически? А может быть, нас поражают гениальные строки поэта в их поэтической целостности, а нам кажется поэтому, что в них все гениально, в том числе и «расположение пиррихиев»?

Мне приходилось встречаться с утверждением, что две первых строки «Евгения Онегина» дают поражающее наш слух искусное сочетание ритмических форм четырехстопного ямба — полноударной и с пиррихием на третьей стопе:

Мой дя́дя са́мых че́стных пра́вил,
Когда́ не в шу́тку занемо́г...

Между тем почти полстолетия назад Томашевский доказал, что второй стих принадлежит к самой распространенной ритмической форме (около половины всех стихов романа), а первый — к занимающей второе место по частоте встречаемости (около четверти всех стихов) (299, стр. 106). Таким образом, встретить в романе сочетание двух самых распространенных форм так же легко, как на Невском идущих под руку мужчину и женщину. «Распределила пиррихии» не замысловатая воля поэта, а языковая статистика. Недаром такое сочетание постоянно встречается и в талантливых, и в самых бездарных стихах:

Гаври́ла ше́л кудря́вым ле́сом,
Бамбу́к Гаври́ла поруба́л...

Тот факт, что теоретически рассчитанная частота встречаемости различных ритмических форм ямба почти точно совпадает у Пушкина с действительной, не должен нас удивлять (см. 299, стр. 176—177). Синтаксический строй стихотворной фразы зрелого Пушкина чаще всего таков же, как и в обычной его прозе, «легкость» стиха связана прежде всего с естественностью течения речи.

По-видимому, поэт не искал экзотических, редкостных ритмических ходов, и статистическая «усредненность» — одна из примет естественного звучания стиха.

Мы не мыслим в наши дни анализа ямбов вне того, что дают статистические исследования. Работы Белого, Томашевского, Шенгели показали нам связь стиха с языком — более тесную, чем предполагали ранее,— и эволюцию форм стиха, индивидуальные особенности некоторых поэтов. Современные работы значительно углубляют наши представления о дольниках.

Объяснен ли эстетически весь этот материал, так хорошо описанный статистически? — Надо сказать ясно: нет. Некоторые явления, вероятно, и не могут быть объяснены эстетически, потому что связаны с областью чисто языковой статистики — и если мы это ясно осознаем, то это тоже научный успех. Но некоторые явления еще ожидают истолкования. Может ли их дать статистика и математика сами по себе? — Конечно же, нет.

Математико-статистический метод отнюдь не универсален. Некоторые области, не поддающиеся точной дифференциации и количественному учету, ему вообще недоступны. Но и в области ритмики статистика и теория вероятностей сами по себе мало что объясняют — зато дают богатейший материал для филологической интерпретации и объяснения. И уже наше, филологов, дело — найти способы проанализировать и объяснить то, что описано методами математики. Не будем же сердиться на математиков за формальность их сведений — скажем им спасибо и постараемся выполнить не хуже их ту часть работы, которая является нашей прямой задачей и в которой мы более компетентны, чем они.

Значит ли это, что методологию и методику «классического» стиховедения надо теперь сдать в архив? — Конечно, нет. Они по-прежнему составляют основу литературоведческого анализа. Но современный стиховед не должен закрывать глаза на то, что в некоторых областях он не может обойтись без вспомогательной, но очень важной для дела математико-статистической методологии и методики изучения стиха.

Точные методы изучения стиха применяются многими зарубежными учеными, в частности в славянских странах. Недавно в Варшаве под редакцией М. Р. Маеновой вышел интересный и содержательный сборник «Поэтика и математика» (см. 408). Кроме оригинальных статей в

сборнике помещены переводы с чешского (И. Леви) и русского (А. М. Кондратов). Сборник состоит из двух частей: I — Проблемы стиха и II — Предложение и слово. Остановлюсь коротко на первой части.

Во вступительной статье (ко всему сборнику) «Возможности и опасности математического метода в поэтике» автор М. Р. Маснова, как показывает заглавие, стремится выяснить основной методологический вопрос: в какой сфере и в каких случаях применение математических методов в поэтике плодотворно, в каких — не нужно и может увлечь исследователя на ложный путь. Статья отличается ясностью в постановке вопроса, трезвостью мысли, четкой классификацией проблем. Автор рассматривает преимущественно применение точных методов к анализу стиля.

Исследователя русского силлабического стиха заинтересует коротенькая статья Е. Ворончака «Акцентная ритмика силлабического стиха», в которой он приходит к выводу, что сравнение расстановки ударений в стихе Берната из Люблина (первая половина XVI в.) с современной ему прозой доказывает отсутствие тонической организации стиха. Это подтверждает справедливость утверждения К. Заводзиньского о том, что старопольский стих был чисто силлабическим, акцентных констант в нем еще не было.

Л. Пщоловская в статье «Длина стиха и структура предложения», опираясь на данные Б. В. Томашевского и Ю. Н. Тынянова, показывает не только тесную связь между стихом и фразой, но даже между фразой и способом рифмовки. Так, например, оказывается, что перекрестная рифмовка дает больше интонационной свободы поэту, чем смежная.

Большой интерес представляет статья И. Леви «К вопросу о точных методах анализа стиха». Автор прибегает к статистическим исследованиям в области для нас новой — сравнительной метрики. Сравниваются языковые возможности, определяющие существенные различия чешского и английского стиха. Убедительно показано, как особенности языков английского (большой процент односложных слов, свободное ударение) и чешского (большее количество многосложных слов, фиксированное на первом слоге ударение) определяют различие английских и чешских ямбов; насколько различны возможности рифмовки в обоих языках. Менее убедительными кажутся данные

о возможности «предвидения» различных явлений в стихе, основанные на обработке тестов. Думается, что методика работы, соединяющая приемы психологии и статистики, еще далеко не совершенна.

Несомненно, наименее удачная работа в сборнике — статья А. Кондратова «Четырехстопный ямб Н. Заболоцкого и некоторые вопросы статистики стиха», в которой анализируются «Столбцы» (в издании 1929 г.). В статье есть интересные наблюдения и подсчеты, но они обесцениваются вульгарно-прямолинейным истолкованием каждого отклонения от средних данных непосредственно темой стихотворения, понимаемой совершенно произвольно.

Метод автора чрезвычайно прост. Стихотворения, ритмический строй которых ближе к среднему («Незрелость», «Фигуры сна» и др.), объявляются без всяких доказательств типичными с точки зрения «текста, системы образов и гротескно-иронической интонации» (408, стр. 99—100). Отклоняющиеся от средних ритмов стихотворения «Красная Бавария», «Ивановы», «Бродячие музыканты», «Народный дом» и другие тоже без всяких дозательств объявляются отклоняющимися и от основных тем сборника. Все, писавшие о «Столбцах», как бы к ним ни относились, причисляли последние стихотворения к центральным в сборнике. Но автору удобнее считать иначе — и он подгоняет темы под ритм.

Вот еще один пример. «Совершенно естественно, что, пародируя классическую тему Кавказа, Черкешенки... Эльбруса, Арагвы и т. д., Заболоцкий пародирует также классические ритмы: четвертая форма (с пиррихием на третьей стопе.— *В. Х.*) составляет 78,6% стихов, а третья (с пиррихием на второй стопе.— *В. Х.*) не встречается ни разу» (стр. 101). Читаешь и сомневаешься: неужели это всерьез?

Встречаются в статье и элементарные ошибки. Так, «почти совсем равноправными» автор объявляет формы ямба с пиррихиями на второй и третьей стопе (408, стр. 100—101). Совершенно непонятным становится, почему у всех русских поэтов последняя форма встречается значительно чаще. Между тем, чтобы это понять, не нужно даже быть математиком. Концевое ударение — постоянное. Значит, если же последнее слово — трехсложное, или длиннее, то на шестом слоге (третьей стопе) ударения не будет. Если же последнее слово — двухсложное,

то предпоследнее должно нести ударение на конце. Для четвертого слога (второй стопы) таких ограничений нет. Значительно меньше их и для первой стопы: в русском языке много слов с ударением на втором слоге (сюда входят и слова с проклитиками: «не знаю» и т. п.). Все это — далеко не секрет: как уже говорилось, Б. В. Томашевский, на которого, между прочим, ссылается автор, давно рассчитал, что в четырехстопном ямбе близки вероятности попадания ударения на второй и четвертый слоги и более чем вдвое меньше — на шестой слог.

К сожалению, подобные ляпсусы — не редкость в работах А. Кондратова. В статье «Статистика типов русской рифмы» (см. 164) он, смешивая понятия звука и буквы, относит рифмы «стук — друг, стал — взял» и т. п. к неточным, в результате статистические данные, приводимые в статье, не вызывают никакого доверия. В брошюре «Математика и поэзия» автор дважды (значит — не опечатка) утверждает, что онегинская строфа состоит из 16 строк... (см. 163, стр. 47).

Работы А. Кондратова, изобилующие недопустимыми небрежностями и ошибками, совсем не типичны для современного математико-статистического стиховедения. Очень жаль, что зарубежные читатели будут судить по ним о нашей науке.

Математико-статистическое исследование стиха касается у нас почти исключительно проблем ритмики. Мы — пионеры в этой области и сделали в ней немало. Опыт польских, чешских и других зарубежных ученых показывает, что статистика и математика могут помочь и в других областях теории стиха. Сравнительная метрика, соотношение ритмической и синтаксической структур — вот важные разделы науки о стихе, почти не затронутые у нас математико-статистическим анализом.

А. Колмогоров,
А. Прохоров

К ОСНОВАМ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МЕТРИКИ

§ 1. ВВЕДЕНИЕ

Авторы этой статьи в последние годы опубликовали несколько специальных работ по метрике и ритмике русского стиха. Эти работы были посвящены либо «не классическим» метрам, не получившим ранее достаточно точной характеристики, либо применению статистических методов к изучению того, что было названо «звуковым образом метра», то есть тех ритмических тенденций, которые уже не носят строго нормативного характера. Но с точки зрения изучения метра в качестве строгой закономерности, разделяющей все разнообразие ритмических вариантов естественной речи на *законные* в пределах данного метра и *незаконные*, нарушающие метр, интереснее всего изучение классической русской метрики, где ощущение точных границ области допустимых ритмических вариантов было выработано длительной традицией и где наиболее последовательно могла проявиться тенденция по возможности полного использования всего разнообразия этих допускаемых метром вариантов с овладением всеми оттенками их потенциальной художественной выразительности.

Нами и работавшими вместе с нами Н. Рычковой, Н. Светловой и М. Красноперовой был проведен статистический анализ ритма «Шильонского узника» и посланий к друзьям Жуковского, блоковского «Возмездия»,

четырехстопных и пятистопных ямбов, а также пятистопных хореев Багрицкого и т. д. В этих работах мы следовали сначала методике и классификации ритмических вариантов, уже сложившихся в русском стиховедении. Обнаружив, что статистики частот употребления вариантов у Шенгели, Томашевского и Тарановского близки друг другу[1], мы готовили свои материалы в форме, допускающей сравнение с этими прежними данными[2].

Но затем обнаружилось, что в некоторых отношениях методика этих авторов требует уточнения. Настоящая статья содержит изложение общих приемов, которым мы сейчас следуем при изучении классического русского стиха в той их части, где речь идет о взаимоотношении ритма и метра. Это замечание существенно для объяснения построения статьи. Мы занимаемся далее только теми характеристиками ритма речи, которые важны для понимания ограничений, накладываемых на этот реальный ритм метром, а также для понимания обратного влияния метра на формирование фактически звучащего или мысленно подразумеваемого ритма стихотворной речи.

Русское стиховедение создавалось в 10—20-х годах нашего века, когда в широких кругах любителей поэзии создалось убеждение, что классическая метрика с ее строгими ограничениями отживает свой век. Сейчас уже общепризнано, что такой прогноз не оправдался. Художественное мышление поэтов XX века оказалось более широким: поиски новых ритмов не помешали культивированию классической метрики со всеми ее тонкостями и даже расширению ее возможностей, но не путем отказа от строгого счета слогов и точного подчинения расположения ударений требованиям метра, а путем обращения к таким ритмическим вариантам, которые требуют для своего восприятия в качестве подчиненных

---

[1] Это обстоятельство тем более примечательно, что статистические данные Томашевского и Шенгели, относящиеся к ритму прозы, резко расходятся. Это расхождение в терминологии нашей статьи может быть охарактеризовано приблизительно так: Шенгели в прозе учитывал как безусловные, так и потенциальные ударения нашей классификации § 5, а Томашевский только безусловные. В стихе же оба учитывали потенциальные ударения в тех случаях, когда они падают на сильные по метру слоги.

[2] К сожалению, только Томашевский систематически учитывал ударения на слабых по метру слогах (безусловные и потенциальные, не допускающие контактного подчинения, в терминологии § 4, 5 нашей статьи).

метру более изощренного внимания (см. по этому поводу специально § 9 этой работы).

Поэтому знакомство с классическими законами соответствия реального ритма стиха его метрической схеме (§ 3) актуально с точки зрения четкого представления о развитии русского стиха в XX веке и его перспектив в будущем. Было бы, например, жаль, если бы в кругах поэтов или любителей поэзии было утрачено понимание того, что стих

Как пошли *наши* ребята...

не соответствует строгим требованиям классического четырехстопного хорея с его схемой

$$-\smile-\smile-\smile\angle(\frown)\ .$$

но что Блок употребил здесь ритмический вариант, следуя не высокой литературной традиции, а традиции народной частушки. С другой стороны, было бы печально, если бы читатели поверили Щипачеву, что в стихах

Довольно ямбов и хореев,
Ломайте их, *черт* побери!

ямбический метр в самом деле сломался.

Первой задачей предлагаемой статьи является по возможности точное описание законов соответствия ритма стиха метрической схеме, свойственных классическому русскому силлабо-тоническому стиху. При этом способы записи метрических схем несколько уточняются.

Роль метрической схемы состоит, однако, не только в ограничении выбора ритмических вариантов. Реальный ритм стиха, произносимый или подразумеваемый при чтении «про себя», возникает в результате *взаимодействия* метрической схемы и вложенного в эту схему словесного материала. Например, в дактилическом стихе

Спит она сном непробудным..

и в анапестическом стихе

Спит она, улыбаясь, как дети...

слова «спит она» автоматически приобретают под влиянием метра совершенно различный ритмический строй. В первом случае слово «она» подчинено в качестве энклитики слову «спит», ударение на «она» почти неощутимо, оба слова сливаются в одно трехсложное с ударением на первом слоге. Во втором случае ударение на «она» поддержано метром и потому более отчетливо, что вызывает

и более ощутимое восприятие словораздела между «спит» и «она».

Это взаимодействие обычно учитывается в русском стиховедении при отнесении стиха к тому или иному ритмическому варианту. Например, «он» в стихе

Ах, он любил, как в наши лета...

принято считать ударным, а в стихе

Он знал довольно по-латыни...

— безударным. Такова, во всяком случае, основная традиция, закрепленная в трудах Томашевского, Шенгели, Тарановского и многих других. Кажется, только Валерий Брюсов был склонен видеть в первой стопе стиха

Он уважать себя заставил...

ипостасу ямба хореем. Противоположная тенденция, в силу которой следовало бы считать «он» безударным и в стихе

Ах, он любил, как в наши лета...

имеет и сейчас своих сторонников.

Существенны не эти вопросы классификации; мы увидим, что при более точной схематической записи ритма можно учесть относительную правоту различных точек зрения. Важно, что, по общему признанию, в русской речи существуют слова, которые Жирмунский назвал «двойственными»: падающее на них ударение ослабляется иногда до полного исчезновения на слабых местах метра, но на сильных местах становится значительно более ощутимым.

Что же касается вполне самостоятельных, «безусловно ударных» слов, то, попадая на слабые места метра, они звучат особенно выразительно; их ударение не подавляется, а создает своеобразный эффект «отягощения» метра:

Жизнь — без начала и конца...
Век девятнадцатый, железный...

и т. п.

Все отмеченные выше стороны восприятия ритма речи, подчиненной метрической схеме, мы постараемся отразить в предлагаемой «полной» системе записи ритма.

«Полнота» этой системы схематической записи ритма не должна пониматься преувеличенно. Мы претендуем лишь на то, что наша схематизация ритма улавливает все существенные стороны взаимодействия метра и ритма. Поэтому, в частности, нам нет необходимости продолжать классификацию ударений «вверх», выделяя эмоциональ-

ные и смысловые фразовые ударения. Мы можем остановиться на классе «безусловных ударений» (см. § 5), так как они отчетливо воспринимаются как на сильных, так и на слабых местах метрической схемы.

Естественно, что работа опирается на достижения русского стиховедения, в котором все рассматриваемые нами вопросы разбирались очень широко. В значительной мере мы даем только несколько новую систематизацию взглядов, уже достаточно известных.

§ 2. МЕТРИЧЕСКАЯ СХЕМА

Метрическая схема стиха записывается при помощи знаков

— сильный слог,
⏑ слабый слог,
/ ударный слог,
⌒ безударный слог,
| обязательный словораздел

Например, схема стихов с женским окончанием из пушкинского «Бориса Годунова» имеет вид:

⏑—⏑—|⏑—⏑—⏑/⌒|.

Знак обязательного словораздела в конце стиха часто опускается. Стихи, подчиненные одной и той же метрической схеме, будем считать однотипными. Метр может допускать чередование стихов нескольких различных типов в подчиненной некоторым ограничениям, или совсем строго определенной, или, наконец, свободной последовательности. Например, в «Евгении Онегине» — стихи типов

⏑—⏑—⏑—⏑/ (x)

и

⏑—⏑—⏑—⏑/⌒ (X)

чередуются в строфе по схеме

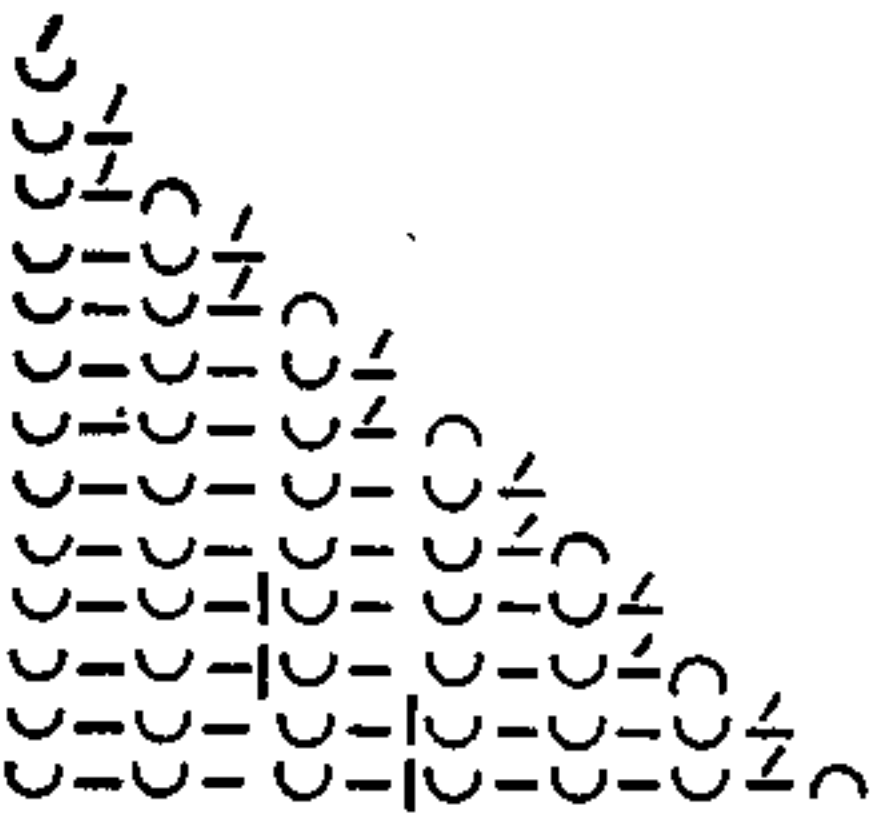
XxXx XXxx XxxX xx,

а в «Борисе Годунове» стихи типов

и

чередуются свободно. В «Медном всаднике» свобода чередования стихов типов (x) и (X) подчинена известным ограничениям, вытекающим из традиционных правил чередования рифм.

Но по классической традиции число типов в пределах стихотворения или отрывка, объединенного одним метром, строго ограничено. Предположительно, стихи каждого типа должны «узнаваться» в качестве принадлежащих одному и тому же типу, принадлежность к определенному типу должна создавать ощущение известного его родства со стихами того же типа. Традиционной формой чередования стиха, допускающей наибольшее число типов, является вольный ямб. Принимая за образец «Горе от ума» (где пятистопные стихи имеют обязательную цезуру), перечислим эти тринадцать типов:



Замечание. Наша форма записи показывает, что односложные стихи занимают вполне естественное место в перечне типов. Первый слог ямбического стиха любого типа часто бывает ударным. Естественно, что в односложном стихе только этот случай и возможен, но звучание

таких стихов вполне сходно со звучанием начального ударного слога в более длинном стихе:

1) На завтрашний спектакль имеете билет?
Нет.

2) Где Скалозуб, Сергей Сергеич? а?
Нет; кажется, что нет.— Он человек заметный...

«Структурность» классического вольного ямба в смысле чередования подлежащих узнаванию определенных привычных типов стиха подчеркивается традиционным приемом печатания разностопных стихов с соответствующими отступами:

Ах! мочи нет! робею:	3
В пустые сени! в ночь боишься домовых,	6
Боишься и людей живых.	4
Мучительница-барышня, бог с нею.	5
И Чацкий, как бельмо в глазу;	4
Вишь, показался ей он где-то здесь внизу.	6
Да! как же? по сеням бродить ему охота!	6
Он чай давно уж за ворота,	4
Любовь на завтра поберег,	4
Домой, и спать залег.	3

Узнаванию типа длинных пятистопных и шестистопных стихов содействует обязательный словораздел после четвертого слога в пятистопных стихах и после шестого— в шестистопных. Известно, что для шестистопных стихов в классической традиции этот словораздел совершенно обязателен. Его сохранил и Есенин, обновляя «классическую форму»:

Писали раньше	
Ямбом и октавой	5
Классическая форма	
Умерла,	5
Но ныне, в век наш	
Величавый	4
Я вновь ей вздернул	
Удила.	4
Земля далекая!	
Чужая сторона!	6
Грузинские кремнистые дороги.	5
Вино янтарное	
В глаза струит луна.	6
В глаза глубокие,	
Как голубые роги.	6

В написанных вольным ямбом стихотворениях Есенина конца 1924 года (Памяти Брюсова, Письмо к деду и т. д.) имеется 120 шестистопных стихов. Все они, за исключением двух, имеют словораздел после шестого слога.

Наоборот, «вольные ямбы» Маяковского, подробно исследованные недавно М. Л. Гаспаровым (см. 68), не следуют классической традиции. Они допускают стихи от одностопных до девятистопных, причем «счет» числа стоп не находит поддержки в членении стиха (никаких правил обязательного словораздела после определенного слога нет); по-видимому, этот бессознательный отсчет стоп и не подразумевается замыслом поэта. Дело идет лишь о наложении на акцентный (чисто ударный) стих дополнительного требования локального «альтернирующего» ритма: число безударных слогов перед первым ударным слогом стиха и между двумя ударениями в пределах одного стиха должно быть нечетным. Такая стихотворная техника лежит уже за пределами классической традиции.

Тенденция к сохранению тонких требований классической метрики в соединении с маскирующим ее графическим оформлением[1] культивировалась кроме Есенина Багрицким.

§ 3. ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ СООТВЕТСТВИЯ

Первые четыре закона соответствия реального ритма стиха и его метрической схемы звучат тривиально:

1) Стих должен содержать предусмотренное схемой число слогов. Таким образом, каждый слог реального стиха попадает на определенное место метрической схемы и в соответствии с этим называется метрически слабым или сильным.

2) Ударный по схеме слог должен быть реально ударным.

3) Безударный по схеме слог должен быть реально безударным.

---

[1] «Лесенку» в предыдущем примере ввели мы. У Есенина стихи напечатаны «столбиком»:

«Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла.
Но ныне, в век наш
Величавый...»

4) Обязательный по схеме словораздел должен проходить между слогами, принадлежащими к двум различным ритмическим словам.

Последний, пятый, закон соответствия, кажется, был отчетливо сформулирован впервые Романом Якобсоном в 1922 году (см. 351), как закон недопустимости переакцентуации стиха. Во всяком случае, незадолго до того Валерий Брюсов вместо этого закона указывал длинный ряд требований «правильности», ипостась. Закон этот может быть сформулирован так:

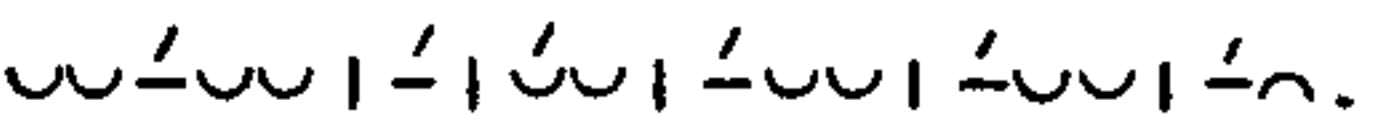
5) Ударение на слабом слоге метрической схемы законно только в том случае, если подчиненное этому ударению «ритмическое слово» не содержит сильных слогов.

Например, стихи

Сложим в кучу,— и к морю опять...

или

Петербургская ночь. Воздух пучится черною льдиной...



законны в правильном анапесте. Стих

Буду я в соловьином саду...

является стихом правильного трехстопного анапеста в предположении, что «буду» и «я» — отдельные ритмические слова:

Но тот же стих в силу пятого закона соответствия противоречил бы анапестической схеме, если бы мы сочли «буду я» за одно ритмическое слово:

Разобранный сейчас стих, как и все стихи «Соловьиного сада», воспринимается безо всякого насилия как принадлежащий к правильному трехстопному анапесту классического склада. Мы увидим далее, что и вообще в

классическом русском стихе «метрически значимыми» могут быть весьма слабые ударения и словоразделы. Примеры из «Бориса Годунова»

Что ж ты молчишь?
О стыд! О горе мне...
Так, государь — когда изволишь ты...

показывают, что ударения на односложных местоимениях, подчиненных стоящему рядом глаголу, еще достаточно сильны, чтобы исполнять роль обязательного ударения на десятом слоге пятистопного ямба. Примеры типа

Так должен уж по крайней мере ты
Достоин быть успеха своего...

Ошибся, друг: у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных...

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет...

показывают, что словоразделы

ты | достоин быть
видала | я
сундук | мой

достаточно сильны, чтобы соответствовать членению речи на отдельные стихи.

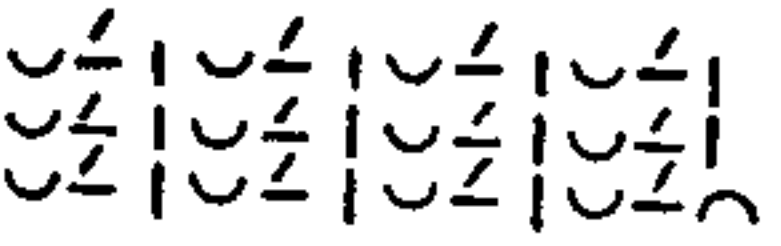
Мы вернемся еще раз в § 5 к вопросу о том, какие ударения и словоразделы являются в классической традиции метрически значимыми.

§ 4. ВЛИЯНИЕ МЕТРА НА РИТМ

Общепринято, что на сильных местах метрической схемы все, даже второстепенные, ударения становятся более ощутимыми. Например, в стихах

Одним дыша, одно любя,
Как он умел забыть себя!
Как взор его был быстр и нежен...—

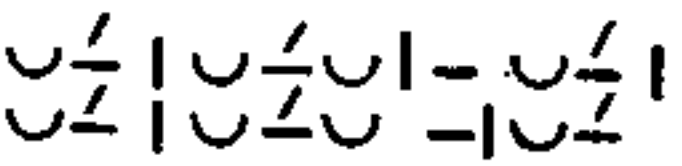
ударения на «он», «себя» и «его» в обычной, не стихотворной речи могли бы быть почти неощутимыми. Но наши три стиха четырехстопного ямба воспринимаются отчетливо проскандированными по стопам:



Одиннадцать мужских словоразделов после одиннадцати двухсложных ритмических слов производят впечатление необычайной звонкости и стремительности стиха, контрастирующей с ритмом следующих двух трех-ударных стихов.

. . . . . .

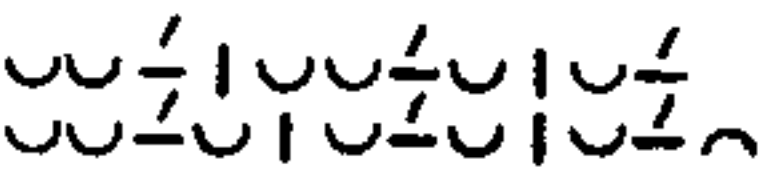
Стыдлив и дерзок, а порой
Блистал послушною слезой.



На сильных местах все ударения, независимо от их значимости, несколько выравниваются: они воспринимаются как подтверждение метрической схемы.

Иначе обстоит дело с ударениями на слабых по метру слогах. Если слово, состоящее из одних слабых слогов, допускает безударное или почти безударное произнесение, то в стихе эта возможность реализуется почти принудительно. При этом возможны два случая. Если слово семантически подчинено смежному с ним слову или группе слов, то оно примыкает к ближайшему слову этой группы в качестве «энклитики» или «проклитики» с полной или почти полной утратой ощущения словораздела:

Проникал в мою душу как стон...
Или разум от зноя мутится...



Сложнее случай, когда слово с потенциальным ударением подчинено «не контактно», то есть так, что между ним и словом, которому оно семантически подчинено, расположено по крайней мере еще одно слово, причем ритмическое объединение с последним противопоказано. Таково, например, слово «он» в стихе

Он уважать себя заставил...

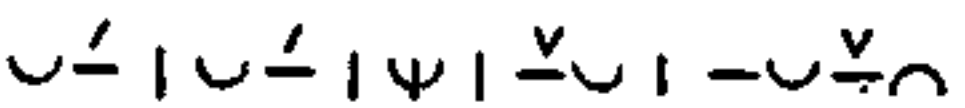
Речь сделалась бы невнятной при полной эллиминации словораздела между «он» и «уважать». Мы считаем, что в этом случае самостоятельность слова «он» сохраняется, но его ударность до предела понижается, так что

в краткой записи ритм нашего стиха схематизируется так (по «упрощенной системе записи I» в терминологии § 6):

Вот еще два примера стихов с нарушением «проективности» подчинения слов, приводящим к появлению изолированных потенциально ударных слов, которые на слабых местах метра звучат почти безударно, не примыкая тем не менее к смежным слогам:

Когда мое он имя произносит...

(Ахматова)



Как весело провел свою ты младость...

(Пушкин)

Ударения же вполне самостоятельных слов, не допускающих безударного произнесения, на слабых местах метрической схемы звучат контрастно и особенно заметно. Нарушая монотонность речи, подчиненной метру, они являются одним из сильных средств художественной выразительности стиха. На их эффекте в значительной мере основан суровый характер блоковского ямба в «Возмездии»:

Жизнь — без начала и конца...
Век девятнадцатый, железный...
Встань, выйди поутру на луг...

Выразительность сильных ударений на слабых слогах в ямбе была, впрочем, известна еще Жуковскому:

И шум над нашей головой
Струй, отшибаемых стеной...
Не я ему — *он* для меня
Подпорой был... *вдруг* день от дня...
Мир стал чужой мне, жизнь пуста...
День приходил — *день* уходил —
Шли годы — я их не считал...

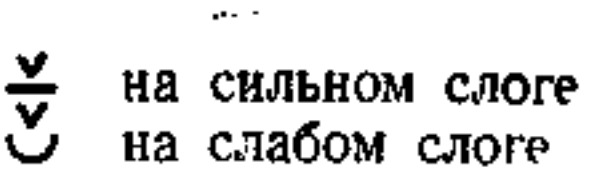
Такое контрастное расщепление ударений, падающих на слабые места метрической схемы, на класс подавляе-

мых и класс воспринимаемых как ощутимые «отягощения» ритма — столь характерно для русского стиха, что оно не должно быть обойдено даже при самой схематической записи ритма стиха.

§ 5. КЛАССИФИКАЦИЯ УДАРЕНИЙ И СЛОВОРАЗДЕЛОВ

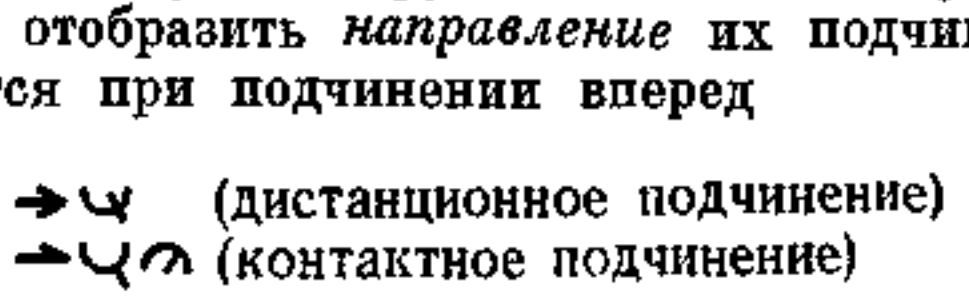
Из сказанного в § 3 и 4 ясно, что нас должна занимать классификация ударений с точки зрения их потенциальных возможностей при взаимодействии с метром. Предметом классификации будут ударения в естественной речи до ее сопоставления с метром, но принципом классификации будет судьба ударений при их попадании на определенный слог метрической схемы. С этой точки зрения существуют три класса ударений:

1) *Безусловные* ударения, которые воспринимаются отчетливо как на сильных, так и на слабых местах метрической схемы и не могут падать на слог, который безударен по метру. Для обозначения таких ударений мы употребляем знаки

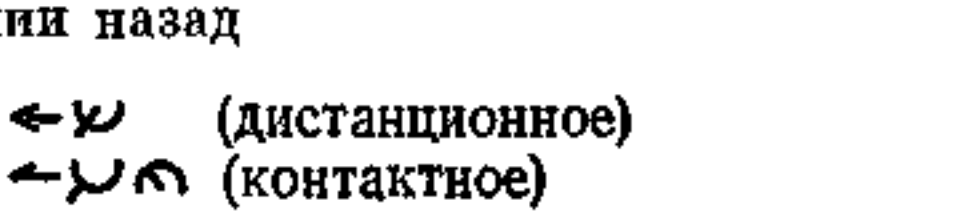


2) *Потенциальные* ударения. Они могут падать на заведомо ударный по метрической схеме слог, на всех сильных местах метрической схемы они воспринимаются отчетливо, на слабых же местах подавляются вплоть до исчезновения. Вообще говоря, они могут падать и на слоги, которые по метру заведомо безударны.

Потенциальные ударения принадлежат словам, которые отчетливо воспринимаются как подчиненные какому-либо другому слову или группе слов. Поэтому в их записи разумно отобразить *направление* их подчинения. Они обозначаются при подчинении вперед



и при подчинении назад



3) Ударения, которые по своей природе метрически незначимы, то есть не могут из-за своей слабости падать на заведомо ударный по схеме слог, а при попадании на слабое место метра не подчинены пятому закону соответствия. Будем называть такие ударения *незначимыми*. Незначимые ударения противопоставляются *значимым* ударениям первых двух классов. Только значимые ударения учитываются при проверке законов соответствия.

Как правило, незначимые ударения вообще не будут обозначаться, то есть для несущего их слога будут сохраняться обозначения:

Когда ж о них специально зайдет речь, будем обозначать их точкой:

Таковы по классической традиции побочные ударения на сложных словах и слабые ударения, которые можно уловить на предлогах

перед (⏑̇ —)
из-за (⏑̇ —)

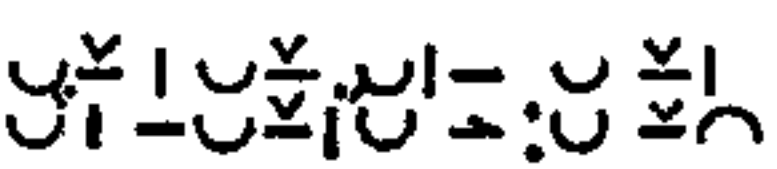
и т. п.

Словоразделы также разобьем на три категории:

1) *Безусловные*, то есть словоразделы между словами, подчиненными двум различным безусловным ударениям, или же необходимые для внятности речи. Обозначение — черта (|). В полной записи примеры на оба случая выглядят так:

Я труп его в соборе посещал...

С ней речь хотел он завести
И — и не мог. Она спросила...



2) *Потенциальные,* то есть словоразделы, отделяющие слова, которые несут на себе потенциальные ударения, в направлении их подчинения. Для таких словоразделов два обозначения: точка (·) или двоеточие (:). Второе обозначение употребляется в случаях, когда словораздел обязателен по метру (в силу ли четвертого закона соответствия или потому, что при отсутствии словораздела нарушится пятый закон). Наоборот, точка, ставится в случаях, когда метр не препятствует полной эллиминации словораздела.

Двоеточие ставится и для отделения в направлении подчинения слов, не несущих на себе метрически значимого ударения, когда их отделение требуется четвертым законом соответствия. Например:

Так думал и — его великий внук...[1]

3) Еще более слабые словоразделы, отделяющие слова с незначимыми ударениями и не попадающие в категорию безусловных в качестве второго случая, будем называть *незначимыми* и в случае необходимости при схематической записи ритма будем отмечать их точкой.

§ 6. ПОЛНАЯ И ДВЕ УПРОЩЕННЫЕ СИСТЕМЫ ЗАПИСИ РИТМА

Формальные принципы классификации ударений и словоразделов, сформулированные в § 5, еще нуждаются в конкретизации. Необходимо на фактическом материале проследить, какие именно ударения тот или иной поэт в том или ином конкретном произведении или группе произведений воспринимает как относящиеся к каждому из намеченных в § 5 классов. Об этом будет идти речь далее (§ 8). Но сейчас мы приведем примеры записи ритма стиха в полной системе обозначений § 5 и

---

[1] Тире принадлежит Пушкину, который им указал на желательность небольшой паузы, в силу ли требований метра или для создания впечатления прерывистой, неуверенной речи.

двух упрощенных системах, которые получаются из полной по следующим чисто формальным правилам:

Полная система	I упрощенная система	II упрощенная система
⌄	⌄	⊥
→ ←	⊥	
⇀ ↽		
—	—	—
⌣	⌣	⌣
⌣ ⌣	ψ	
⌣ ⌣	⌣	⌣
⌣		
⌢ ⌢	⌢	⌢
⌢		
ǀ	ǀ	ǀ
⋮	⋮	
·	исчезает	исчезает

Система II наиболее близка к практике Томашевского, Шенгели, Тарановского и примыкающих к ним исследователей. Отличием является сохранение в нашей системе

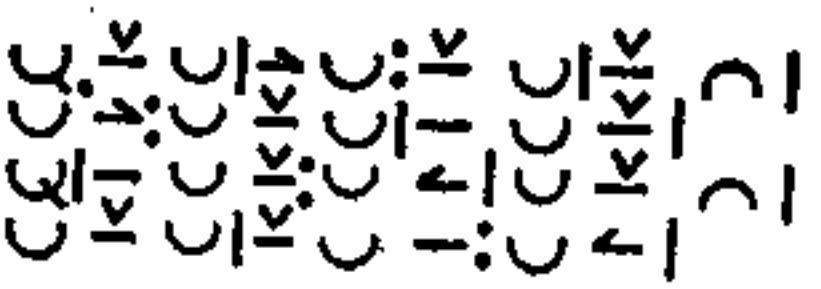
II ритмических слов, не несущих на себе значимого ударения.

Система I является промежуточной системой, она сохраняет членение стиха на укрупненные ритмические слова, объединяемые безусловными ударениями.

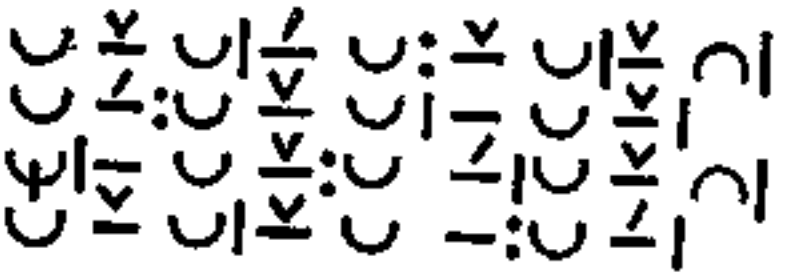
Мы проиллюстрируем три системы записи на следующем четверостишии из «Евгения Онегина»:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

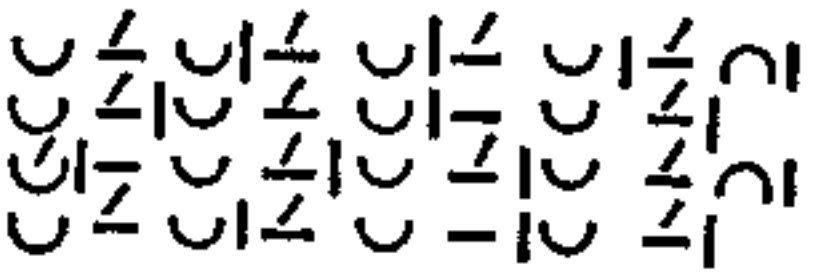
Полная система:



I упрощенная система:



II упрощенная система:



§ 7. КЛАССИФИКАЦИЯ ДОПУСКАЕМЫХ МЕТРОМ ВАРИАНТОВ РИТМА

При сопоставлении реального ритма и метрической схемы возникают два вопроса:

1) В какой мере реальный ритм подчинен требованиям метрической схемы?

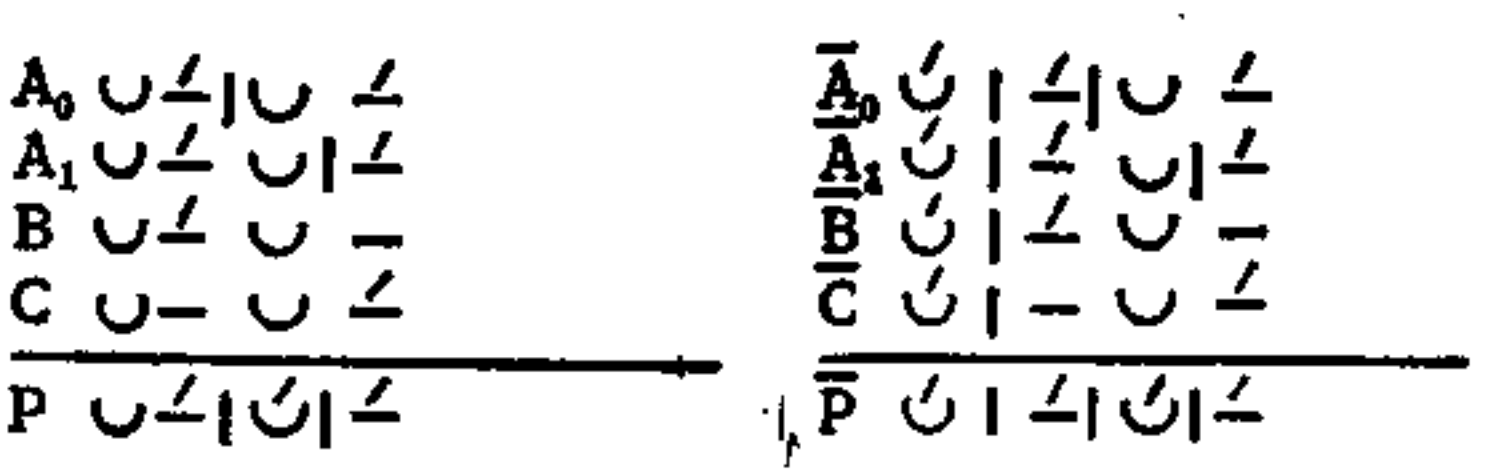
2) Насколько полно поэт пользуется возможностями, предоставляемыми метром в отношении выбора различных вариантов ритма?

Если некоторые естественные с точки зрения возможностей языка и допускаемые метром варианты ритма не встречаются в достаточно длинном произведении или в достаточно обширной группе произведений, то следует исследовать, нет ли в такого рода ограничениях определенной системы, то есть достаточно ли полно метрическая схема описывает присутствующие в произведении метрические закономерности. В конце этого параграфа мы увидим, что, например, в применении к «Евгению Онегину» такой подход к делу позволяет открыть наличие в романе некоторых дополнительных метрических закономерностей, не вытекающих из схемы четырехстопного ямба

и законов соответствия 1) — 5).

Такое исследование полноты описания истинного метра произведения при помощи метрической схемы требует составления каталога соответствующих схеме вариантов ритма. Объясним, как это делается, на примере пятистопного цезурного ямба с мужскими и женскими окончаниями. При этом ограничимся вариантами ритма, которые улавливаются упрощенной системой описания ритма, и не будем принимать во внимание варианты с безударными ритмическими словами.

Для первого полустишия выпишем все десять вариантов:



Второе полустишие допускает 66 вариантов с мужскими окончаниями и столько же вариантов с женскими окончаниями. Мы выпишем только те, в которых либо совсем нет безусловных ударений на слабых слогах, либо такие

ударения имеются только на первом слоге полустишия. Таких вариантов для стихов с мужскими окончаниями 22:

A^0_{00} ∪ ∠ | ∪ ∠ | ∪ ∠	$\bar{A}^0_{00}$ ∪́ | ∠ | ∪ ∠ | ∪ ∠
A^0_{01} ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ | ∠	$\bar{A}^0_{01}$ ∪́ | ∠ | ∪ ∠ ∪ | ∠
A^0_{10} ∪ ∠ ∪ | ∠ | ∪ ∠	$\bar{A}^0_{10}$ ∪́ | ∠ ∪ | ∠ | ∪ ∠
A^0_{11} ∪ ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠	$\bar{A}^0_{11}$ ∪́ | ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠
B^0_0 ∪ ∠ | ∪ — ∪ ∠	$\bar{B}^0_0$ ∪́ | ∠ | ∪ — ∪ ∠
B^0_1 ∪ ∠ ∪ | — ∪ ∠	$\bar{B}^0_1$ ∪́ | ∠ ∪ | — ∪ ∠
B^0_2 ∪ ∠ ∪ — | ∪ ∠	$\bar{B}^0_2$ ∪́ | ∠ ∪ — | ∪ ∠
B^0_3 ∪ ∠ ∪ — ∪ | ∠	$\bar{B}^0_3$ ∪́ | ∠ ∪ — ∪ | ∠
C^0_0 ∪ — ∪ ∠ | ∪ ∠	$\bar{C}^0_0$ ∪́ | — ∪ ∠ | ∪ ∠
C^0_1 ∪ — ∪ ∠ ∪ | ∠	$\bar{C}^0_1$ ∪́ | — ∪ ∠ ∪ | ∠
D^0 ∪ — ∪ — ∪ ∠	$\bar{D}^0$ ∪́ | — ∪ — ∪ ∠

Этим вариантам соответствуют вполне аналогичные 22 варианта с женскими окончаниями, которые отличаются в записи верхним индексом 1 вместо 0: A^1_{00} и т. п.

Вариант полного стиха записывается комбинацией обозначений варианта первого полустишия и варианта второго полустишия. Например, стих

Исполнен долг, завещанный от бога...

∪ ∠ ∪ \| ∠ \| ∪ ∠ ∪ — \| ∪ ∠ ⌒

принадлежит варианту A_1B_2 [1]. Всего имеется 660 теоретически возможных вариантов с мужскими окончаниями и столько же — с женскими, которые допускаются схемой пятистопного цезурного ямба

∪ — ∪ — \| ∪ — ∪ — ∪ ∠ (⌒). (1)

Некоторые из них (например, вариант с десятью односложными словами) с трудом могли бы появиться в обычной речи.

Расскажем теперь вкратце результаты исследования вариантов ритма стихов в «Борисе Годунове».

1) Стихов, не вкладывающихся в схему при достаточно широком понимании законов соответствия, здесь всего два:

У Вишневецкого, что на одре болезни...

(Шестистопный стих)

Ты, отче патриарх, вы все, бояре...

(отсутствие цезуры после четвертого слога)

Два исключения на 1558 стихов не мешают признанию схемы (1) метрической нормой всего произведения.

2) Варианты, не содержащие безусловных ударений на слабых слогах, представлены с большой полнотой, как показывают следующие две таблицы: (первая для стихов с мужскими окончаниями, вторая — с женскими)

Второе полустишие

		A^0_{00}	A^0_{01}	A^0_{10}	A^0_{11}	B^0_0	B^0_1	B^0_2	B^0_3	C^0_0	C^0_1	D^0
Первое полустишие	A_0	14	7	16	17	8	52	26	2	6	3	—
	A_1	8	8	13	11	6	32	25	1	4	1	—
	B	16	3	11	13	8	41	34	1	3	1	1
	C	8	5	3	6	3	26	20	—	2	—	—

Второе полустишие

		A^1_{00}	A^1_{01}	A^1_{10}	A^1_{11}	B^1_0	B^1_1	B^1_2	B^1_3	C^1_0	C^1_1	D^1
Первое полустишие	A_0	28	21	13	35	19	70	48	7	11	8	—
	A_1	21	14	8	23	10	47	37	3	5	7	1
	B	16	17	16	23	20	68	59	9	4	6	—
	C	15	13	17	19	5	24	24	1	6	2	—

Отсутствуют здесь лишь некоторые варианты со вторым полустишием формы D, которая очень редка, потому что в русской речи мало слов с пятисложной предударной частью; классический же стих вообще таких слов избегает. Аналогичная форма

четырехстопного ямба до последнего времени почти не встречалась. В руководствах по стиховедению в качестве

ее примера постоянно приводился стих Каролины Павловой

И полугородских полей...

Кроме того, отсутствуют мужские стихи вариантов CB_3^0 и CC_1^0, что объясняется редкостью вариантов B_3^0 и C_1^0 второго полустишия.

Таким образом, в части вариантов, не имеющих ударений на слабых слогах, Пушкин пользуется в «Борисе Годунове» всеми допустимыми вариантами с полной свободой. То же следует сказать и о вариантах с ударениями на первом и пятом слоге (то есть на первых слогах полустиший). Таких стихов всего 118. Поэтому проверка по полным таблицам с двумя входами была бы неуместна. Вместо этого приведем данные отдельно по полустишиям (в первом столбце находятся варианты с безусловными ударениями на слабых слогах, а во втором — варианты, содержащие слова с потенциальными ударениями на слабых слогах, когда эти слова не могут быть контактно подчинены смежным словам):

Первое полустишие:	$\overline{A}_0$	21	13
	$\overline{A}_1$	14	12
	$\overline{B}$	32	34
	$\overline{C}$	32	14
Второе полустишие: (мужские и женские стихи вместе)	$\overline{A}_{00}$	2	1
	$\overline{A}_{01}$	1	2
	$\overline{A}_{10}$	1	3
	$\overline{A}_{11}$	6	2
	$\overline{B}_0$	1	3
	$\overline{B}_1$	14	17
	$\overline{B}_2$	12	6
	$\overline{B}_3$	1	1
	$\overline{C}_0$	2	2
	$\overline{C}_1$	4	—

Что касается стихов с безусловными ударениями на третьем, седьмом и девятом слогах, то их всего 10. Сле-

дует отметить что если на первом и пятом слогах встречаются слова, относящиеся к самостоятельным частям речи (например, существительные), то ударность остальных слабых слогов создается за счет вопросительных, указательных местоимений и наречий, разного рода восклицаний и т. п. Вот типичные примеры подобных стихов:

Смешно? *а?* что? что ж не смеешься ты?
Димитрий я, иль нет — *что* им за дело?
Кто выше их? Единый бог. *Кто* смеет...
Другого мне любить нельзя. *Нет!* полно...

Исключая эти 10 стихов, мы могли бы считать метрической схемой «Бориса Годунова» схему

$$\cup - \cap - | \cup - \cap - \cap \overset{/}{-} (\cap)$$

Думаем, что это было бы неправильным. Дополнительным свидетельством некоторой самостоятельности 3, 7 и 9 слогов служат 13 стихов с потенциально ударными словами на этих слогах, подчиненными не контактно:

Знай: отдаю торжественно я руку...

$$\overset{\vee}{\cup} | - \cup \overset{\vee}{-} | \cup \overset{\vee}{-} \cup - | \cup | \overset{\vee}{-} \cap$$

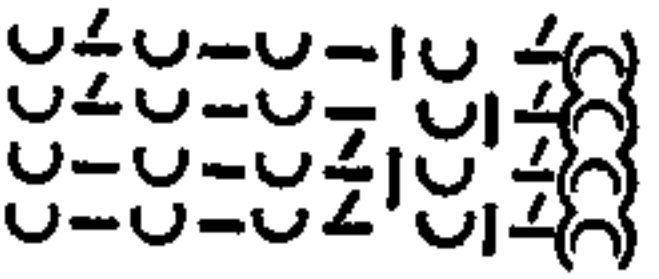
и т. п. Как ни мало стихов разбираемых типов, они звучат в традициях русского классического ямба как стихи, укладывающиеся в метр. Большая осторожность в их употреблении должна быть включена в характеристику ритмических тенденций, наблюдаемых в «Борисе Годунове», но не метра.

В силу сказанного можно думать, что схема (1) достаточно полно описывает метр «Бориса Годунова». Любопытно, что несколько другой результат получается при аналогичном анализе метра «Евгения Онегина». Статистика стихов «Евгения Онегина», следующих различным вариантам ритма, которые совместимы со схемой

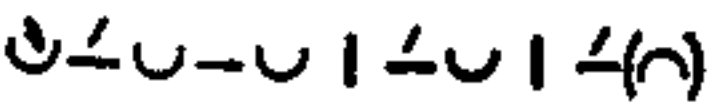
$$\cup - \cup - \cup - \cup \overset{/}{-} (\cap),$$

была опубликована еще Томашевским (см. 298). Таблицы

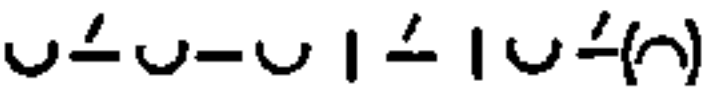
Томашевского обнаруживают полное отсутствие вариантов:



Можно отметить по таблицам Томашевского и еще одно свойственное стиху «Евгения Онегина» ограничение, восходящее к Державину: ритмическое слово с ударением на втором слоге имеет не более двух послеударных слогов (запрет на слова с гипердактилическими окончаниями). Отсутствуют, например, варианты



Таинственная ночи повесть...



А родственникам жертв и вдовам...

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

Это ограничение державинской и пушкинской поэтики было отброшено ранее, чем запрет длинных предударных и послеударных частей ритмических слов. Ограничение довольно своеобразно: для стихов с ударением на четвертом слоге Пушкин в «Евгении Онегине» не боится трехсложных послеударных частей слов. Вот выдержка из статистики Томашевского:

(45 случаев)
(25 случаев)

Но исключение из запрета на трехсложные окончания слов с ударением на втором слоге во всем пушкинском че-

тырехстопном ямбе, кажется, только одно:

Кто ж вызовется, дети, други?

в «Руслане и Людмиле». Патетический характер исключительного стиха лишь подтверждает, что для Пушкина такого рода стихи звучали как нарушение некоторого запрета.

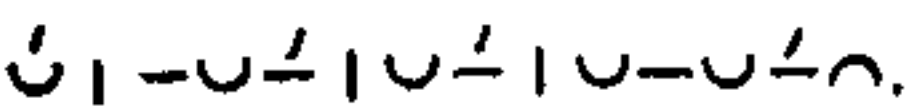
Развитие русского классического стиха характеризуется тем, что наиболее простые и естественные с точки зрения языка ограничения сохраняются, и тем самым подтверждается приверженность классической традиции, а случайные — отбрасываются. Так, уже в «Возмездии» Блока стихи, содержащие слова с трехсложными окончаниями, не только имеются, но и не избегаются. Широкое употребление вариантов с четырехсложными и пятисложными пред- и послеударными частями в четырехстопном ямбе было вскультивировано Багрицким, Пастернаком и поэтами нашего времени (см. § 9).

§ 8. УТОЧНЕНИЕ СЧЕТА СЛОГОВ И КЛАССИФИКАЦИИ УДАРЕНИЙ И СЛОВОРАЗДЕЛОВ

У нас нет сомнений в том, что классификация § 5 отражает схематически основные черты реального процесса создания и восприятия стихотворной речи. Но в деталях процесс формирования стихотворного ритма на основе естественного ритма речи и метрической схемы может быть несколько различен у разных поэтов и даже в различных произведениях одного и того же поэта.

В некоторой мере это относится даже к счету числа слогов. Для Пушкина в «Борисе Годунове» слово «Иоанн» трехсложно:

Царь Иоанн искал успокоенья...



Для Блока в соответствии с французским и немецким

произношением слово «тротуар» двухсложно и слово «Фауст» — односложно. Например, в «Возмездии»:

Со страху ты бы рот разинул
И сел бы прямо на тротуар!..

Сей Фауст, когда-то радикальный.
«Правел», слабел... и все забыл.

У Пастернака «Фауст» также односложно, но «тротуар» — трехсложно:

Стояли как перед витриной,
Почти запрудив тротуар.

Так зреют страхи. Как он даст
Звезде превысить досяганье,
Когда он — Фауст, когда — фантаст?

В «Евгении Онегине» каждое «гм!» в стихе

Гм! Гм! Читатель благородный...

и «Шш!» в стихе из «Бориса Годунова»

Ш-ш — слушайте. Собором положили...

составляет один слог.

Что касается ударений, то прежде всего следует указать на хорошо известные случаи, когда размещение ударений не определено однозначно текстом, например, в случаях возможного, но не обязательного перенесения ударения на предлог. В таких случаях поэт свободен в выборе варианта, соответствующего метру. Естественно, например, что в стихе

Ни-на-волос любви, куда как хороши...

мы будем считать «ни-на-волос» за одно ритмическое слово с ударением на втором слоге «на» и т. п.

Отметим также случаи, когда возможность легкого сло-

вораздела между предлогом и потенциально ударным словом позволяет воспринять вариант ритма как законный в рамках заданного метра. Стих

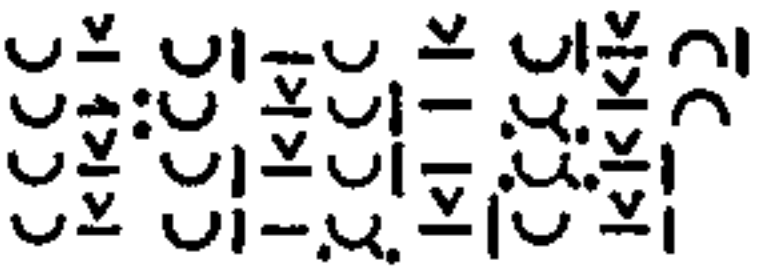
Развертывает *во всю* прыть...

в полной системе записи ритма мы схематизируем так:

В сокращенной же записи получаем

Таковы и пушкинские стихи

Девицы проходили тише
Пред ней по зале, *и всех* выше...
Несется в гору *во весь* дух...
И после *во весь* путь молчал.



Они совсем не производят того странного впечатления, как единственный стих из пушкинских ямбов, нарушающий в самом деле пятый закон соответствия в его классическом понимании:

Я предлагаю выпить в *его* память...

Выше уже говорилось, что применение правил соответствия требует по классической традиции довольно дробного разбиения на ритмические слова и учета довольно слабых ударений. Например, ударение на двусложных местоимениях в классической русской метрике всегда значимо: такие местоимения при применении пятого закона соответствия должны восприниматься как самостоятельные ритмические слова со значимым ударением. Мы уже приводили пример из «Двенадцати», когда Блок стихом

Как пошли *наши* ребята...

следовал частушечной традиции. В блоковских хореях или

ямбах, относящихся к другому жанру, подобный ритмический ход был бы невозможен.

Многие поэты нашего времени утеряли это различие:

Но есть такие женские глаза,
Которые глядят совсем грустя,
И это до последних *твоих* дней
Глаза любви и совести твоей.

(Евтушенко, пятистопный ямб)

Ты отвечаешь: «Понял *тебя*, понял»...

(Пятистопный ямб. Из № 2 журнала «Юность» за 1966 год.)

И все *это* — не заклинанья...

(Мартынов, четырехстопный ямб.)

В применении к односложным ритмическим словам четвертый закон соответствия бессодержателен. Но примеры стихов

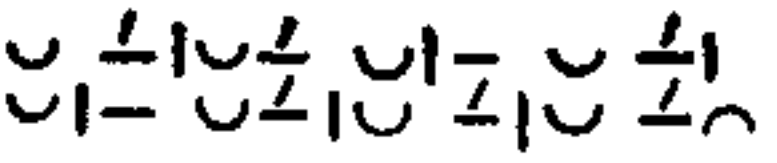
Ты ль наконец? Тебя ли вижу я....
И труд, и глад — все испытали вы...

показывают, что ударение на односложных личных местоимениях может быть метрически значимо (в смысле второго закона соответствия) даже в случаях, когда это местоимение явно подчинено расположенному рядом глаголу или существительному.

Продолжая такого рода исследование, можно на конкретном материале уточнить границу между значимыми (классы 1 и 2 в § 5) и незначимыми (класс 3 в § 5) ударениями. Эта граница удивительно постоянна в широком круге произведений, относимых нами к традиции «классического русского стиха», хотя дальнейшие исследования могут и обнаружить некоторые систематические расхождения между различными периодами развития русского стиха и различными авторами. Мы ограничимся здесь отдельными частными указаниями, позволяющими почувствовать линию раздела между значимыми и незначимыми ударениями.

1) Как уже отмечалось, не несут на себе значимых ударений предлоги и союзы даже в случаях, когда они произносятся изолированно как первое «и» в уже приводившемся стихе

С ней речь хотел он завести
И — и не мог. Она спросила...



Те слабые ударения, которые можно усмотреть в двухсложных предлогах «из-за», «перед» и т. п., метрически незначимы.

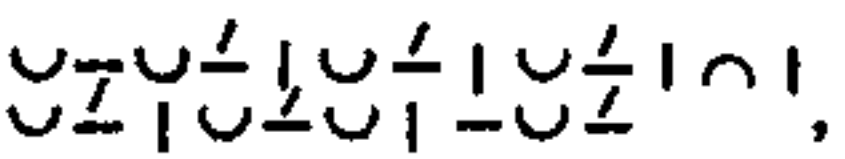
2) Метрически незначимы побочные ударения в сложных словах. Иначе в стихах

Учись, мой сын: наука сокращает
Нам опыты быстротекущей жизни...

ударение на первом слоге слова «быстротекущей» противоречило бы метру.

3) Вопросительное местоимение «кто» ударно, но относительное «кто» — безударно. Вопросительные наречия «где» и «как» метрически ударны, но относительные «где» и «как» безударны. Например, законно метрическое ударение на «где» в стихах

Я не держу тебя, но где ты
Свои проводишь вечера?



но в классическом четырехстопном ямбе звучали бы парадоксально стихи

Далекая деревня, где
Томился скукой наш Евгений...

Это было бы такое же нарочитое нарушение нормального восприятия метра, какое допустил, явно умышленно, Пушкин в стихах

Полюбите вы снова: но...
Учитесь властвовать собою.

4) Как уже говорилось, личные местоимения всегда несут на себе значимые ударения.

Сделанных указаний далеко недостаточно. Русское стиховедение богато наблюдениями, идущими в нужном нам направлении, но систематизация этих наблюдений со строго выдержанной точки зрения представляется нам делом будущего. Существенно понять, что сейчас речь идет не об ударениях, которые воспринимаются в качестве сильно ощутимых и определяющих основной ритмический рисунок стиха, а о выделении в качестве *значимых* всех тех ударений, которые достаточно ощутимы для того, чтобы

их следовало учитывать при применении законов соответствия 2—4. В этом отношении классическая русская традиция очень чувствительна, как мы видели, к весьма слабым ударениям. Сравнительно слабые ударения могут стоять на месте ударений, метрически обязательных в конце стиха, и обеспечивать ощущение бесперебойности метра, когда их подчинение более сильному ударению противоречит метру, как в уже упоминавшихся стихах

Спит она, улыбаясь как дети...
Буду я в соловьином саду...

Во втором из этих стихов законность эмоционального ударения на «буду» в достаточной мере обеспечивается совсем слабым, но воспринимаемым самостоятельно, ударением на односложном «я»:

Мы осуждены на доверие к интуиции или наблюдениям над типичным произнесением стихов при проведении границы между безусловными и потенциальными ударениями (между классами 1 и 2 классификации § 5). Дело в том, что при проверке законов соответствия это различие проявляется лишь в том отношении, что потенциальные ударения могут падать на безударный по схеме слог, но такие случаи слишком редки.

Каждое значимое ударение подчиняет себе группу смежных слогов, которые и образуют ритмическое слово, отделенное с обеих сторон значимыми словоразделами (мы отмечаем их одним из знаков: черта, двоеточие и точка). Между ритмическими словами, объединенными вокруг метрически значимых ударений, образуются иногда еще «безударные», то есть не несущие на себе значимых ударений, слова.

Не следует, впрочем, преувеличивать частоту появления таких выделенных, но безударных слов. Союзы, относящиеся по смыслу к целой группе ритмических слов, легко примыкают к первому из них в качестве его нераздельной части. Например, в стихах

Смиряй себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких будут
Исполнены...—

не только «и постом» образует одно ритмическое слово, но и второе «и» объединяется в одно ритмическое слово

со следующим «сны», хотя по смыслу, в отличие от первого «и», связывает не смежные слова, а предложения «смиряй себя молитвой и постом» с предложением «сны твои видений легких будут исполнены» [1].

§ 9. КЛАССИЧЕСКИЕ МЕТРЫ У БАГРИЦКОГО И ПАСТЕРНАКА[2]

Багрицкий и Пастернак являются наиболее яркими представителями одной из тенденций в поисках новых ритмических возможностей русского стиха. Оба они в произведениях, написанных классическими метрами, выдерживают безукоризненно точный счет слогов и соблюдают законы соответствия с учетом всех потенциальных ударений. Но при этом они свободно пользуются законными «трудными» вариантами ритма.

1) К трудным вариантам ритма относятся прежде всего варианты с длинными безударными промежутками. В ямбе и хорее *пятисложные* безударные промежутки употребительны со времен Ломоносова. Но пушкинская эпоха несколько ограничила их употребление по сравнению с практикой Жуковского (у Жуковского около 3% стихов в четырехстопном ямбе, а у Пушкина 0,2—1,2% [3]. Несколько шире ими пользуется Блок, вводя скопления таких стихов по два и по три:

Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

---

[1] Несколько выделяется союз «но». Мы показывали, что его помещение на место заключительного в стихе слога, несущего обязательное ударение, звучит нарочито парадоксально. Но этот союз сближается, например, с местоимением «он», способным нести на себе полноценное ударение, уже тем, что «о» звучит здесь всегда как отчетливое «о».

[2] Соображения, высказанные в этом параграфе, носят характер предварительных замечаний по поводу классических метров Багрицкого и Пастернака, полное исследование которых еще предстоит.

[3] Данные взяты из работы Тарановского (см. 421). Тарановский отмечает, что вообще доля стихов с пятисложными безударными промежутками незначительна и что отсутствуют варианты с крайним расположением словоразделов.

О, я хочу безумно жить!
Все сущее увековечить,
Безличное вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить.

Но только в четырехстопном ямбе Багрицкого процент таких стихов достиг более естественной с точки зрения возможностей языка нормы в 6—7%. Багрицкий же стал с полной свободой употреблять пятисложные промежутки со всеми возможными расположениями словораздела[1].

Гляжу: близ Елисаветграда...

Аналогичная свобода расположения словоразделов в пятисложных промежутках свойственна и Пастернаку:

С сумерничающею смертью...

Семисложные безударные промежутки в стихах, написанных классическими размерами, очень редки. Тарановский (см. 421) на более чем 100 тысяч стихов пятистопного и шестистопного ямба XVIII и XIX века находит лишь 18 стихов с семисложными промежутками. В большинстве своем это стихи с побочным ударением на сильном слоге:

---

[1] Распределение словоразделов в пятисложных промежутках у Багрицкого в его ямбах таково (в процентах к общему числу — 83):

⁄ | ◡ — ◡ — ◡ ⁄	2,4
⁄ ◡ | — ◡ — ◡ ⁄	7,3
⁄ ◡ — | ◡ — ◡ ⁄	50,6
⁄ ◡ — ◡ | — ◡ ⁄	34,
⁄ ◡ — ◡ — | ◡ ⁄	4,
⁄ ◡ — ◡ — ◡ | ⁄	0,

Хотя в нашей статистике отсутствует случай с крайним правым положением словораздела, однако близость распределения к естественному с точки зрения возможностей языка позволяет думать, что этот случай отсутствует лишь в силу ему присущей исключительности, а не запрещаем поэтом.

И твердости и самоотверженья...

(Жуковский)

Однако имеются немногочисленные примеры стихов с «чисто» безударным промежутком:

Трудом желаемым, но непреодолимым....

(Ломоносов)

И преданностью и повиновеньем...

(Дружинин)

И уж как совсем исключительное явление звучит стих с побочным ударением, приходящимся на слабый слог:

Губительный, а не миротворящий... *(Хомяков)*

Приведенные примеры эффектны, тем не менее нам кажется, что в поэзии XVIII—XIX веков ритмические особенности этих редких форм были использованы неполно. В XX веке у Пастернака и Багрицкого семисложные безударные промежутки также редки, но их употребление очень выразительно в заключительных стихах четверостиший и более длинных периодов. Следующие примеры не оставляют сомнений в реальности определенного художественного приема.

Люблю я волн неистовую синесть,
Когда на солнце море как в огне,
И белой чайки яркости не вынесть,
Раскачивающейся на волне!

(Пастернак, перевод из Леонидзе)

Как он велик! Какой бессмертный жребий!
Как входит в цепь легенд его звено!
Все, что возможно на земле и небе,
Им вынесено и совершено.

(Пастернак)

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.

(Пастернак)

Это фронт —
и, значит, до отказа
Надо прятаться,
следить и ждать,
Чтоб на мушке закачался сразу
Враг,—
примериваться и стрелять.

Это полночь,
вставшая бессонно
Над болотом,
в одури пустынь,
Это черный провод телефона,
Протянув*шийся через кус*ты...
Тишина...
Прислушайся упрямо
Утлым ухом:
и поймешь тогда,
Как несет*ся телефо*нограмма,
Бытянувшаяся в провода... [1]

(Багрицкий. «Фронт»)

2) Пастернак ввел в употребление пятисложные безударные начала ямбических стихов без поддержки их восприятия расположением побочных ударений на сильных слогах [2]:

И по водопроводной сети...
За железнодорожный корпус,
Под железнодорожный мост...

Во всех трех стихах побочные ударения приходятся на слабые слоги. Напомним еще раз: классическая традиция это *разрешает*, но в трудных случаях (при пятисложных предударных частях ритмического слова) избегала.

В современной поэзии выразительные примеры «труд-

---

[1] Пример уже приводился в нашей статье (см. 157). Мы позволяем себе повторить его здесь, так как цепь из трех пятисложных промежутков (в конце первого и второго четырехстишия и в предпоследнем стихе третьего), завершающаяся семисложным промежутком в конце всего построения, очень хороша.

[2] Как это имеет место в стихе Каролины Павловой

И полугородских полей...

или во вторых полустишиях пятистопного ямба в «Борисе Годунове»:

И милостив и долготерпелив...
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем...

Тарановский (см. 421), основываясь на очень большом материале, приводит лишь следующие примеры стихов с пятисложным безударным началом без побочного ударния на сильном слоге:

Противопоставлять волненью и перунам... (Вяземский)
Что в Иерусалиме примирились... (Дружинин)
Или за молодого воробья... (Пушкин)
И на полупути был должен наконец... (Пушкин)

В последнем примере побочное ударение приходится на слабый слог.

Пример семисложного безударного начала в работах по стиховедению приводится лишь один:

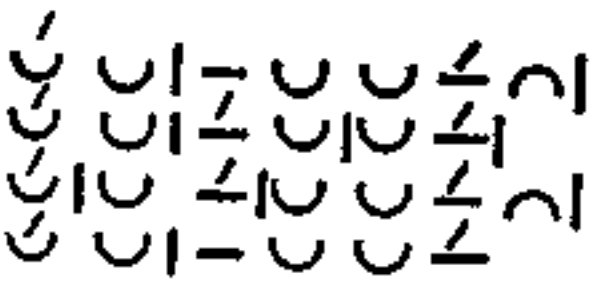
Хоть и не без предубежденья... (Пушкин)

ных» вариантов ритма и их сочетания в смежных стихах мы находим у Межирова:

И разочаровался в сути
Божественного ремесла...

3) В трехсложных размерах полное овладение всеми оттенками художественной выразительности пропуска метрических ударений в их комбинации с внеметрическими ударениями на слабых слогах было достигнуто прежде других Пастернаком. Сейчас, вероятно, никому уже не кажется, что безударность третьего слога в двух стихах четырехстишия

К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?..



разрушает метрическую схему двухстопного анапеста. Стиховеды 1910-х годов с трудом находили десяток примеров безударности сильных слогов в трехсложных размерах. Обычно ссылались на Случевского, как на поэта, пользовавшегося ими с наибольшей свободой. Но были в ходу и рассуждения о том, что безударность сильных слогов в трехсложных размерах русскому стиху вообще «не свойственна».

Безударность сильного слога в трехсложном размере, кроме первой стопы, связана, как правило, с появлением пятисложного межударного промежутка. Поэтому, действительно, слишком частое употребление стихов с этой особенностью противоречило бы естественным тенденциям русского языка. По подсчетам М. Л. Гаспарова в трехстопных стихах трехсложного размера безударность сильного слога второй стопы могла бы по естественным законам языка появляться примерно в 5—7% стихов [1]. Во вступлении к «Девятьсот пятому году» три таких стиха:

Точно занавеса бахрома...
Ты из сумерек социалистка...
Озарив нас и оледенив...

[1] Примерно такова (5—7%) доля безударных сильных слогов в ритмической прозе Андрея Белого.

На 28 строк всего стихотворения это составляет 10,7%.

У позднего Пастернака стих с пропущенным метрическим ударением может даже начинать стихотворение (написанное трехстопным дактилем):

Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала...

Но все же такого рода стихам у Пастернака более свойственна заключительная интонация, как, например, в том же стихотворении:

Сколько цепей ни примеривай,
Как ни возись с туалетом,
Все еще кажется дерево
Голым и полуодетым...

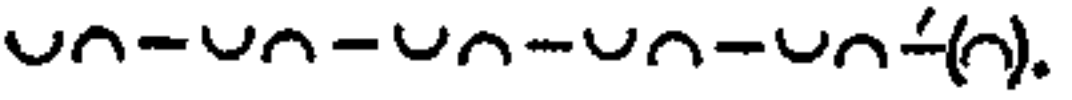
Стихотворение, написанное трехстопным анапестом, может открываться четырехстишием:

После угомонившейся вьюги
Наступает в округе покой.
Я прислушаюсь на досуге
К голосам детворы за рекой...

Но в анапесте более типичны построения такого рода:

Досточтимые письма мужские!
Нет меж вами такого письма,
Где свидетельства мысли сухие
Не выказывали бы ума...

В заключение остановимся на весьма интересном примере пятистопного анапеста у Пастернака. Поэма «Девятьсот пятый год» написана пятистопным анапестом со схемой



Поэма выделяется обилием безударных сильных слогов и дополнительных ударений на слабых слогах, что придает ее ритму характер, очень далекий от обычных представлений о плавности трехсложных размеров [1]. Тем не

---

[1] В 336 стихах поэмы распределение внеметрических ударений таково:

слог	1	4	7	10	13
число ударений	105	6	18	2	2

менее законы классической метрики в поэме соблюдены безукоризненно, с единственным исключением[1]. Пастернак свободно употребляет самые разные словоразделы в пятисложных промежутках, не исключая и крайние:

Пляшут книжные лавки, манеж *и университет*...

а также безударные пятисложные начала стихов:

*На Каменноостров*ском. Стеченье народа повсюду.

Мы приведем здесь три четырехстишия из поэмы, наиболее эффектные в отношении количества дополнительных ударений на слабых слогах и «пропусков» ударений на сильных слогах (семь дополнительных ударений или два «пропуска» ударений в четырехстишии[2]):

ХОРЫ стихли вдали. Залохматилась тьма. Подворотни
СКРЫЛИ хлопья. Одернув перед*ники на животе,*
К Моховой от Охотного двинулась черная сотня,
Соревнуя студенчеству в перв*енстве и правот*е.
ДВЕРИ врозь. ВЗДОХ в упор купороса и масляной краски.
КОЛЬТЫ прочь, ПОЛЬТА на пол, к шапкам, засуча рукава ЭХОМ в ночь: «ТРЕТИЙ курс! В реакт*ивную, на перевязку*!»
«СНЕГОМ, снегом, коллега».— Ну, как? «Да куда. Чуть жива».
СНИТСЯ городу: ВСЕ[3], чем кишит, исключая шпионства,
Озаренная даль, как на сып*лющееся пше*но,
Из окрестностей Пресни летит на Трехгорное солнце,
И купается в просе, и *просится на полот*но.

при полном отсутствии ударений на слабых 2, 5, 8, 11, 14 слогах. Число случаев безударности сильных слогов таково:

слог	3	6	9	12
число «пропусков» ударений	3	1	4	15

[1] Стих

В свете зарева наспех у Прохорова на кухне...

[2] Мы записываем отдельные стихи поэмы в строку для легкости восприятия анапестической схемы. У Пастернака стихи напечатаны в несколько строк, в каждой по два, по три слова:

Хоры стихли вдали.
Залохматилась даль...
Подворотни
Скрыли хлопья... и т. д.

[3] У Пастернака ВСЕ выделено в отдельную строку.

ЦИТИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Акимов Н., Отрывки из ненаписанной автобиографии.— Сб. «О театре», М.— Л., «Искусство», 1962.
2. Алексеев С. С., О цвете и красках, М., «Искусство», 1962.
3. Анохин П. К., Предисловие к кн. Мэгун М. «Бодрствующий мозг» (М., «Мир», 1965).
4. «Античные мыслители об искусстве», М., «Искусство», 1938.
5. Апышков В. П., Рациональное в новейшей архитектуре, Спб., «Т-во худож. печати», 1905.
6. Арватов Б. В., Социологическая поэтика, М., «Федерация», 1928.
7. Аристотель, Метафизика, М.— Л., Соцэкгиз, 1934.
8. Аристотель, Об искусстве поэзии, М., ГИХЛ, 1957.
9. Асеев Ю. А. и Кон И. С., Основные направления буржуазной философии и социологии XX века, Л., Изд-во ЛГУ, 1961.
10. Асмус В. Ф., Чтение как труд и творчество.— «Вопросы литературы», 1961, № 2.
11. Аставацатуров М. И., Речь.— «Большая медицинская энциклопедия», т. 28, М., 1934.
12. Афанасьев В. Г., Проблема целостности в философии и биологии, М., «Мысль», 1965.
13. Балаш Б., Искусство кино, М., Госкиноиздат, 1945.
14. Балухатый С., Теория литературы. Общие вопросы, М., «Прибой», 1929.
15. Бальзак О., Собрание сочинений в 15-ти томах, М., 1955.
16. Белинский В. Г., Избранные сочинения в 3-х томах, М., Гослитиздат, 1941.
17. Белинский В. Г., Полное собрание сочинений, т. V, М., Изд-во АН СССР, 1955.
18. Белый А., Символизм. Книга статей, М., «Мусагет», 1910.
19. Бельчиков Н. Ф., Пути и навыки литературоведческого труда, М., «Наука», 1965.

20. Берковский Н., Статьи о литературе, М.— Л., Гослитиздат, 1962.
21. Бернал Д., Мир без войны, М., ИЛ, 1960.
22. Бехтерев В. М., Коллективная рефлексология, Пг., 1921.
23. Бехтерев В. М., Личность художника в рефлексологическом изучении. Сб. «Арена». 8, изд-во «Время», Пг., 1924.
24. Бехтерев В. М., Общие основы рефлексологии человека, М.— Л., Госиздат, 1928.
25. Бехтерев В. М., О творчестве с рефлексологической точки зрения. Приложение к кн. Грузенберг С. О. Гений и творчество, Л., 1924.
26. Блауберг И. В., Проблема целостности в марксистской философии, М., «Высшая школа», 1964.
27. Блок А., Собрание сочинений в 8-ми томах, Л., «Советский писатель», 1963.
28. Бобров С. П., К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян».— «Русская литература», 1964, № 3.
29. Бобров С. П., Новое о стихосложении А. С. Пушкина, М., «Мусагет», 1915.
30. Бобров С. П., Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян».— «Теория вероятностей и ее применения», т. IX, вып. 2, 1964.
31. Бобров С. П., Теснота стихового ряда.— «Русская литература», 1965, № 3.
32. Бонгард М. М., О понятии «полезная информация».— «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.
33. Борисовский Г. Б., Современная строительная техника и эстетика, М., Госстройиздат, 1963.
34. Борн М., Физика в жизни моего поколения, М., ИЛ, 1962.
35. Бриллюэн Л., Наука и теория информации, М., Физматиздат, 1960.
36. Бройль Луи де, По тропам, науки, М., ИЛ, 1960.
37. Буров А. К., Об архитектуре, М., Госстриздат, 1960.
38. Бурсов Б. И., Читая нас самих. Заметки литературоведа.— «Литературная газета», 1965, 26 августа.
39. Бройль Луи, де, По тропам науки, М., ИЛ, 1962.
40. Бялик Б., В чем же смысл пятилетней дискуссии? — «Звезда», 1965, № 4.
41. Вайман С. Т., Еще раз о марксистском определении реализма.— «Вопросы литературы», 1962, № 12.
42. Ванслов В. В., Проблема прекрасного, М., Госполитиздат, 1957.
43. Ванслов В. В., Содержание и форма в искусстве, М., «Искусство», 1956.
44. Велямович В. Ф., Психофизиологические основания эстетики, Спб., 1878.
45. Верли М., Общее литературоведение, М., ИЛ, 1957 (раздел «Социология литературы»).
46. «Вестник Академии наук СССР», 1965, № 11.
47. Винер Н., Я — математик, М., «Наука», 1964.
48. Виноградов И. А., Вопросы марксистской поэтики, Л., Гослитиздат, 1936.

49. Виноградов И. И., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., Изд-во МГУ, 1958.
50. Виппер Б. Р., Проблема времени в изобразительном искусстве.— Сб. «50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», М., «Искусство», 1962.
51. Возможное и невозможное в кибернетике, М., Изд-во АН СССР, 1963.
52. Волков Н. Н., Восприятие предмета и рисунка, М., Изд. АПН РСФСР, 1950.
53. «Вопросы литературы», 1958, № 7.
54. «Вопросы литературы», 1959, № 4.
55. «Вопросы литературы», 1962, № 5.
56. «Вопросы литературы», 1962, № 7.
57. «Вопросы литературы», 1962, № 10.
58. «Вопросы литературы», 1965, № 7.
59. «Вопросы литературы», 1966, № 3.
60. Востоков А. Х., Опыт о русском стихосложении, Спб., 1817.
61. Всеобщая история искусств, тт. I—VI, М., «Искусство», 1956—1966.
62. Вудвортс Р., Экспериментальная психология, М., ИЛ, 1950.
63. Выготский Л. С., Психология искусства (анализ эстетической реакции).— Сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». Тезисы докладов, М., 1963.
64. Выготский Л. С., Психология искусства, М., «Искусство», 1965.
65. Галкин В. Е., О наркозе, Л., изд. ВММА, 1948.
66. Гаман Р., Эстетика, М., изд-во «Современные проблемы», 1913.
67. Гартман Н., Эстетика, М., ИЛ, 1958.
68. Гаспаров М. Л., Вольный хорей и вольный ямб Маяковского.— «Вопросы языкознания», 1965, № 3.
69. Гаспаров М. Л., Статистическое обследование русского трехударного дольника.— «Теория вероятностей и ее применения», т. VIII, вып. I, 1963.
70. Гачев Г. Д., Ускоренное развитие литературы. (На материале болгарской литературы первой половины XIX века), М., «Наука», 1964.
71. Гаузенштейн В., Искусство и общество, М., «Новая Москва», 1923.
72. Гаузенштейн В., Опыт социологии изобразительного искусства, М., «Новая Москва», 1924.
73. Гегель В.-Ф., Сочинения в 14-ти томах, М.— Л., Соцэкгиз, 1930—1958.
74. Геннекен Э., Опыт построения научной критики (Эстопсихология), Спб., «Русское богатство», 1892.
75. Герцен А. И., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 3, М., Изд-во АН СССР, 1954.
76. Гершензон М. О., Видение поэта.— Журн. «Мысль и слово», 1910—1911, № 12.
77. Гёте В., Избранные сочинения по естествознанию, М., Изд-во АН СССР, 1957.
78. Гильберт К., Кун Г., История эстетики, М., ИЛ, 1960.

79. Гильдебранд А., Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей, М., «Мусагет», 1914.
80. Гладков А., Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8.
81. Глебов И., Оркестр «Бориса Годунова» Мусоргского.— В кн. «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы», М., Госиздат, 1930.
82. Глезер В. Д. и Цуккерман И. И., Информация и зрение, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1961.
83. Головин Б. Н., Опыт вероятностно-статистического изучения некоторых явлений истории русского литературного языка XIX—XX вв.— «Вопросы языкознания», 1965, № 3.
84. Гомер, Илиада (перевод Б. Вересаева), М.—Л., Гослитиздат 1949.
85. Горанов К., Содержание и форма в искусстве, М., «Искусство», 1962.
86. Горнфельд А., Художественное слово и научная мысль.— «Литературная мысль», т. I, Пг., 1922.
87. Горький М., Собрание сочинений в 30-ти томах, М., Гослитиздат (1949—1955).
88. «Горький и наука». Статьи, речи, письма, воспоминания, М., «Наука», 1964.
89. «Горький и советские писатели».— «Литературное наследство», т. 70, М., Изд-во АН СССР, 1963.
90. Григорьев А. А., Сочинения, т. 1, Спб., 1876.
91. Григорьев М. С., Литература и идеология, М., «Никитинские субботники», 1929.
92. Грузенберг С. О., Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества, Л., изд. П. П. Сойкина, 1924.
93. Грузенберг С. О., Психология творчества. Введение в психологию и теорию творчества, т. I, Минск, «Белтрестпечать», 1923.
94. Гудзий Н. К., Элементы физиономики в творчестве Льва Толстого. Толстой и Лафатер.— В кн. «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского», М.— Л., «Наука», 1964.
95. Гумилевский Л., Заметки писателя (К павловскому учению о слове).— «Вопросы литературы», 1958, № 6.
96. Гусев В. Е., Фольклор как источник изучения социальной психологии.— Сб. «Проблемы общественной психологии», М.— Л., «Мысль», 1965.
97. Давыдов Ю., Царь Эдип, Платон и Аристотель.— «Вопросы литературы», 1964, № 1.
98. Дарвин Ч., Автобиография, М., Изд-во АН СССР, 1957.
99. Дидро Д., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 5, М.—Л., «Academia», 1936.
100. Дмитриева Н. А., Художественное сознание современника.— «Вопросы литературы», 1961, № 7.
101. Днепров В. Д., Многообразие стилей в реалистическом искусстве.— Сб. «Вопросы эстетики», вып. 3, М., «Искусство», 1960.
102. Днепров В., Черты романа XX века, М.— Л., «Советский писатель», 1965.
103. Добин Е., Диалектика искусства и проблема условности.— «Советская культура», 1964, 3 ноября.

104. Добролюбов Н. А., Собрание сочинений в 3-х томах, М., Госполитиздат, 1952.
105. Долежел Л., Вероятностный подход к теории художественного стиля.— «Вопросы языкознания», 1964, № 2.
106. Долежел Л., Нейтрализация противопоставлений в языково-стилистической структуре эпической прозы.— «Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию академика В. В. Виноградова», М., 1965.
107. Достоевский Ф. М., Собрание сочинений в 10-ти томах, М., Гослитиздат, 1958.
108. Драгомирецкая Н. В., Стилевые искания в ранней советской прозе, М., «Наука», 1965.
109. Дубовский И. И. и др., Учебник гармонии, М., «Музыка», 1965.
110. Дьяконов И. М., К периодизации древних культур Востока.— «Народы Азии и Африки», 1963, № 3.
111. Егоров А. Г., Искусство и общественная жизнь, М., «Сов. писатель», 1959.
112. Егоров А. Г., О реакционной сущности современной буржуазной эстетики, М., Гослитиздат, 1961.
113. Егоров Б. Ф., О форме литературно-критических статей Н. А. Добролюбова.— «Ученые записки Тартуского ун-та», вып. 43, 1956.
114. Еремеев А. Ф., Произведение искусства как процесс.— «Вопросы философии», 1965, № 8.
115. Ермилова Е., Поэзия и математика.— «Вопросы литературы», 1962, № 3.
116. Ершов П. М., Технология актерского искусства, М., Изд-во ВТО, 1959.
117. Ефимов Н. И., Социология литературы. Очерки по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии, Смоленск (Смоленск. госуд. ун-т), 1927.
118. Жинкин Н. И., Четыре коммуникативные системы и четыре языка.— «Публикации отделения структурной и прикладной лингвистики (филолог. фак-т Моск. ун-та)», вып. I, М., 1965.
119. Жирмунский В. М., Мелодика стиха.— Сб. «Вопросы теории литературы», Л., «Academia», 1928.
120. Жолковский А. К., Об усилении.— Сб. «Структурно-типологические исследования», М., Изд-во АН СССР, 1962.
121. Зарецкий В., Образ как информация. — «Вопросы литературы», 1963, № 2.
122. Зарипов Р. Х., Кибернетика и музыка, М., «Знание», 1963.
123. Зарипов Р. Х., Об алгоритмизации решения задач по гармонии и анализа гармонизации.— «Доклады Академии наук СССР», т. 166, 1966, № 5.
124. Зарипов Р. Х., Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки.— «Доклады Академии наук СССР», т. 132, 1960, № 6.
125. Зарипов Р. Х., О моделировании мелодий заданного стиля на цифровых вычислительных машинах.— Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 15, М., «Наука», 1965.
126. Зарипов Р. Х., О программировании процесса сочинения

музыки.— Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 7, М., Физматгиз, 1962.
127. Зарипов Р. Х. и Иванов В. В., Послесловие редакторов русского перевода.— В кн. А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», М., «Мир», 1966.
128. Зелькина О. С., О понятии структуры.— Сб. «Некоторые философские вопросы современного естествознания», Саратов, изд. СГУ, 1959.
129. Зинченко В. П., Движения глаз и формирование образа.— «Вопросы психологии», 1958, № 5.
130. Золя Э., Натурализм в театре, Киев, 1903.
131. Зубков Н. Ф., и Самойлов Л. Н., «Целостность» как категория материалистической диалектики и ее место в системе категорий.— «Вестник МГУ», Экономика, философия, 1965, № 2.
132. Иванов В. В. и Топоров В. Н., К реконструкции праславянского текста.— Сб. «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», М., 1963.
133. Иванов В. В. и Топоров В. Н., Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., «Наука», 1965.
134. Иванов Вас. Ив., О сущности социалистического реализма, изд. 2, доп., М., «Художественная литература», 1965.
135. Ильенков Э. В., Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса, М., Изд-во АН СССР, 1960.
136. Ильенков Э. В., Об эстетической природе фантазии.— Сб. «Вопросы эстетики», вып. 6, М., «Искусство», 1964.
137. Ильенков Э. В., О специфике искусства.— Сб. «Вопросы эстетики», вып. 4, М., «Искусство», 1960.
138. Иоффе И. И., Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления, М., Ленизогиз, 1933.
139. «История и социология», М., «Наука», 1964.
140. «История русского романа», в 2-х томах, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962—1964.
141. «История русского советского романа» в 2-х кн., М.— Л., «Наука», 1965.
142. «История русской советской литературы» в 3-х томах, М., Изд-во АН СССР, 1958—1961.
143. «История философии» в 6-ти томах, М., «Наука», 1961—1965.
144. Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II, Диалектика искусства, Л., Изд-во ЛГУ, 1964.
145. «Как мы пишем», Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.
146. Калитин Н. И., Искусство быть читателем, М., «Молодая гвардия», 1962.
147. Келтуяла В. А., Метод истории литературы. Схема историко-литературного познания, Л., «Academia» 1928.
148. Кеннон В., Физиология эмоций, М., «Прибой», 1927.
149. Кларк А., Лунная пыль. Рассказы, М., «Знание», 1965.
150. Клаус Г., Кибернетика и философия, М., ИЛ, 1963.
151. Клименко В., Сложность мира и поэзии.— «Литературная газета», 1963, 26 февраля.
152. Ковалев А. Г., Психология литературного творчества, Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1960.

153. Кожинов В., Возможна ли структурная поэтика?.— «Вопросы литературы», 1965, № 6.
154. Козырев Н. А., Неизведанный мир.— «Октябрь», 1964, № 7.
155. Колмогоров А. Н., К изучению ритмики Маяковского.— «Вопросы языкознания», 1963, № 4.
156. Колмогоров А. Н. и Прохоров А. В., О дольнике современной русской поэзии.—«Вопросы языкознания», 1963, № 6.
157. Колмогоров А. Н. и Прохоров А. В., О дольнике современной русской поэзии.— «Вопросы языкознания», 1964, № 1.
158. Колмогоров А. Н., О метре пушкинских «Песен западных славян».— «Русская литература», 1966, № 1.
159. Колмогоров А. Н. и Кондратов А. М., Ритмика поэм Маяковского.— «Вопросы языкознания», 1962, № 3.
160. Колмогоров А. Н., Три подхода к определению понятия «количество информации».— «Проблемы передачи информации», т. 1, вып. 1, 1965.
161. Кондратенко Ф. Д., Эстетическое как отношение.— Сб. «Эстетическое», М., «Искусство», 1964.
162. Кондратов А. М., Биты, буквы, поэзия.— «Знание — сила», 1961, № 11.
163. Кондратов А. М., Математика и поэзия, М., «Знание», 1962.
164. Кондратов А. М., Статистика типов русской рифмы.— «Вопросы языкознания», 1963, № 6.
165. Кондратов А. М., Теория информации и поэтика (энтропия ритма русской речи).— Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.
166. Конен В. Д., История зарубежной музыки XIX века, вып. 1, М., Музгиз, 1958.
167. Константинов Ф. и Келле В., Исторический материализм — марксистская социология.— «Коммунист», 1965, № 1.
168. Котова Е., О некоторых закономерностях композиции.— «Искусство», 1962, № 10.
169. Крамской И. Н., Письма, статьи в 2-х томах, М., «Искусство», 1965—1966.
170. Кристеллер П., История европейской гравюры, М., «Искусство», 1939.
171. Кубланов Б. Г., Гносеологическая природа литературы и искусства, Львов, Изд-во Львовского ун-та, 1958.
172. Кубланов Б. Г., Эстетическое чувство и искусство, Львов, Изд-во Львовского ун-та, 1956.
173. Кузнецов Б. Г., Этюды об Эйнштейне, М., «Наука», 1965.
174. Кузьмин Н., Заметки об иллюстрации.— «Творчество», 1961, № 1.
175. Кузьмичев И. К., Жанры русской литературы военных лет (1941—1945), Горький, Изд-во Горьковского ун-та, 1962.
176. Лакшин В., Писатель, читатель, критик.— «Новый мир», 1965, № 4; 1966, № 8.
177. Ламм П., Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова».— Сб. «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы», М., Госиздат, 1930.

178. Лапшин И. И., Художественное творчество, Пг., «Мысль», 1922.
179. Ларцев В. Г., К проблеме научного и художественного в литературе.— «Труды Самаркандского ун-та», вып. 153, 1964.
180. Лафарг П., Очерки по истории культуры, М.— Л., 1928.
181. Левин Ю. И., Монтажные приемы поэтической речи.— «Тартуский гос. ун-т. Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964.
182. Ленин В. И., Полное собрание сочинений, М., Госполитиздат, 1958—1966.
183. Леонардо да Винчи, Книга о живописи, М., Изогиз, 1934.
184. Леонов Л., Слово о Толстом.— «Правда», 1960, 20 ноября.
185. Лесскис Г. А., О зависимости между размером предложения и характером текста.— «Вопросы языкознания», 1963, № 3.
186. Лиманов Ф. С., О гносеологической природе комического образа с точки зрения теории информации.— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 124, Труды по философии, 6, 1962.
187. Линдслей, Эмоции. Экспериментальная психология, М., ИЛ, 1960.
188. «Литературное наследство», № 37—38, Л. Н. Толстой, II, М., 1939.
189. Лосев А. Ф., История античной эстетики, М., «Высшая школа», 1963.
190. Лотман Ю. М., Лекции по структуральной поэтике.— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 160. Труды по знаковым системам, I, Тарту, 1964.
191. Лотман Ю. М., О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры.— «Вопросы языкознания», 1963, № 3.
192. Лукреций, О природе вещей. М., Изд-во АН СССР, 1958.
193. Луначарский А. В., Вопросы социологии музыки, М., ГАХН, 1927.
194. Луначарский А. В., Классовая борьба в искусстве.— «Статьи о советской литературе», М., Учпедгиз, 1958.
195. Льюс Р. и Райфа Х., Игры и решения, М., ИЛ., 1961.
196. Мандельштам Р. С., Марксистское искусствоведение, М.— Л., 1929.
197. Марков В. И., Фактура, Спб., изд. О-ва «Союз молодежи», 1914.
198. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, М., «Искусство», 1957.
199. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, М., Госполитиздат, 1955—1966.
200. «Марксистско-ленинская философия и социология в СССР и европейских социалистических странах».— «Историко-философские очерки», М., «Наука», 1965.
201. Маршак С. Я., Три юбилея.— Сб. «Воспитание словом», М., «Сов. писатель», 1964.
202. «Мастерство русских классиков». Сб. статей, М., Гослитиздат, 1959.

203. Мáца И. Л., Очерки по теоретическому искусствознанию, М., Изд-во Комакадемии, 1930.
204. Мейлах Б. С., Вопросы литературы и эстетики, Л., «Советский писатель», 1958.
205. Мейлах Б., Все в той же позиции.— «Звезда», 1965, № 4.
206. Мейлах Б. С., Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX века, Исследования и очерки, изд. 3, Л., Лениздат, 1956.
207. Мейлах Б., Психология художественного творчества.— «Вопросы литературы», 1960, № 6.
208. Мейлах Б. С., Предмет и границы литературоведения как науки.— Сб. «Методологические проблемы литературоведения», М., «Наука», 1966.
209. Мейлах Б. Содружество наук и тайны творчества. — «Литаратурная газета», 1962, 11 октября.
210. Мейлах Б. С., Содружество наук — требование времени.— «Вопросы литературы», 1963, 11.
211. Мейлах Б. С., Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962.
212. Мейлах Б., Человек, наука, судьбы искусства.— «Звезда», 1964, № 7; 1964, № 8.
213. Мейлах Б. С., Еще о «содружестве наук» в изучении творчества.— «Вопросы литературы», 1965, № 7.
214. Мериме П., Статьи о русских писателях, М., Гослитиздат, 1958.
215. «Методологические проблемы науки», М., «Наука», 1964.
216. Миллер Д. и др., Планы и структура поведения, М., «Прогресс», 1965.
217. Миллер С. Д., Речь и язык. Экспериментальная психология, т. II, М., ИЛ, 1965.
218. Минц З. Г., Антонимы в поэтической речи.— «Тартуский гос. ун-т. Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964.
219. Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы, М., Госиздат, 1930.
220. Мэгун Г., Бодрствующий мозг, М., «Мир», 1965.
221. Недошивин Г. А., Из истории современной западной социологии искусства.— В кн. «Современное искусствознание за рубежом», М., «Наука», 1964.
222. Неупокоева И. Г., Современное буржуазное литературоведение и реакционная социология.— Сб. «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении», М., Гослитиздат, 1959.
223. Нечкина М. Н., Литературное оформление «Капитала» Маркса, М., Партиздат, 1932.
224. Никифорова О. И., Восприятие художественной литературы школьниками, М. Учпедгиз, 1959.
225. Новик И. Б., Кибернетика. Философские и социологические проблемы, М., Госполитиздат, 1963.
226. Оболенский Л. Е., Научные основы красоты и искусства, Спб., 1902.
227. Олдэ Дж., Выявление подкрепляющих систем головного мозга методом самораздражения.— Сб. «Механизмы целого мозга», М., ИЛ, 1963.

228. Олеша Ю., Ни дня без строчки, М., «Советская Россия», 1965.
229. Оппенгеймер Р., Наука и культура.— Ежегодник «Наука и человечество», М., «Знание», 1964.
230. Орбели Л. А., Вопросы высшей нервной деятельности, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
231. Орбели Л. А., Избранные труды в 5-ти томах, М.,—Л., Изд-во АН СССР, 1961—1964.
232. Орлов Г., Психологические механизмы музыкального восприятия.— Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, Музгиз, 1963.
233. Павлов И. П., Полное собрание трудов, т. 3, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
234. Павловские среды в трех томах, т. III, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
235. Палиевский П., На границе науки и искусства.— Сб. «Гуманизм и современная литература», М., Изд-во АН СССР, 1963.
236. Палиевский П., О структурализме в литературоведении.— «Знамя», 1963, № 12.
237. Парин В. В., Езда в незнаемое.— «Литературная газета», 1962, 7 августа.
238. Пиркова-Якобсон С., Проблема славянского обрядового фольклора.— «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., 1962.
239. Плеханов, Г. В., Искусство и литература, М., ГИХЛ, 1948.
240. Плеханов Г. В., Литература и эстетика, т. I, М., Гослитиздат, 1958.
241. Покровский К. В., История работы Л. Н. Толстого над романом «Война и мир», статья в сб. «Война и мир», под ред. В. П. Обнинского и Т. И. Полнера, М., 1912.
242. Полетаев И. В., Сигнал. О некоторых понятиях кибернетики, М., «Сов. радио», 1958.
243. Поливанов Л. И., Русский александрийский стих.— В кн.: Ж. Расин, Гофолия (пер. Л. Поливанова), М., 1892.
244. Полонский В. П., Сознание и творчество, Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
245. Поспелов Г. Н., О природе искусства, М., «Искусство», 1960.
246. Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1907.
247. Рабкин Е. Б., Атлас цветов, М., Медгиз, 1956.
248. Радищев А. Н., Полное собрание сочинений, т. 2, Л., Госиздат, 1941.
249. Разумный В. А., Проблемы социалистического реализма (о художественной правде и социальной функции советского искусства), М., «Советский художник», 1963.
250. Ревалд Д., Постимпрессионизм, М.—Л., «Искусство», 1963.
251. Ревзин И. И., О целях структурного изучения художественного творчества.— «Вопросы литературы», 1965, № 6.
252. Ревякин А. И., Проблема типического в художественной литературе, М., Учпедгиз, 1959.

253. Римский-Корсаков Н. А., Практический учебник гармонии, М., Музгиз, 1956.
254. Розеншильд К. К., История зарубежной музыки до середины XVIII века, вып. I, М., Музгиз, 1963.
255. Рубинштейн С. Л., О мышлении и путях его исследования, Изд-во АН СССР, 1958.
256. Рубинштейн С. Л., Принципы и пути развития психологии. М., Изд-во АН СССР, 1959.
257. Рузе М., Роберт Оппенгеймер и атомная бомба, М., Госатомиздат, 1963.
258. Русанов А., Поездка в Ясную Поляну.— «Толстовский сборник», М., 1912.
259. «Русские писатели о литературе», т. I, Л., «Советский писатель», 1939.
260. «Русский вестник», 1865, т. 55.
261. Рюриков Б. С., Марксизм-ленинизм о литературе и искусстве, М., «Советский писатель», 1960.
262. Савич В., О творчестве с точки зрения физиологии.— Сб. «Творчество», Пг., 1923.
263. Сакулин П. Н., Методологические задачи историка литературы.— «Печать и революция», 1926, кн. I.
264. Сакулин П. Н., Социологический метод в литературоведении, М., «Мир», 1925.
265. Салямон Л. С., О возможных физиологических предпосылках эмоционально-эстетической активности человека.— «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества», Л., 1963.
266. Саппак Вл., Телевидение и мы. Четыре беседы, М., «Искусство», 1963.
267. Сафронова Э., О социологическом анализе в литературной критике.— «Ученые записки Вильнюсского ун-та», т. 31, Литература, 2, 1960.
268. Свидерский В. И., О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании, М., Соцэкгиз, 1962.
269. Семенков Н., Наука не терпит субъективизма.— «Наука и жизнь», 1965, № 4.
270. Сеченов И. М., Избранные произведения, т. I, М., Изд-во АН СССР, 1952.
271. Сидоров А., Уильям Хогарт, М., «Искусство», 1946.
272. Симон К. Р., История иностранной библиографии, М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1963.
273. Симонов П. В., Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций, М., Изд-во АН СССР, 1963.
274. Симонов П. В., Роль эмоций в приспособительном поведении живых систем.— «Вопросы психологии», 1965, № 4.
275. Симонов П. В., Семантический условный рефлекс (к физиологии образов).— «Журнал высшей нервной деятельности им. Павлова», 1965, № 6.
276. Симонов П. В., Валуева М. Н., Ершов П. М., О некоторых особенностях произвольных и непроизвольных эмоциональных реакций человека.— «Журнал высшей нервной деятельности им. Павлова»,— 1964, т. 14, вып. 2.
277 Симонов П. В., Что такое эмоция, М., «Наука», 1966.

278. Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества (тезисы и аннотации), Л., 1963.
279. Соколов Е. Н., Восприятие и условный рефлекс, М., изд. МГУ, 1958.
280. «Социология в СССР», т. 1—2, М., изд-во «Мысль», 1965.
281. Спиркин А. Г. Курс марксистской философии, изд. 2, М., «Мысль», 1966.
282. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М.—Л., «Искусство», 1948.
283. Станиславский К. С., Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 3, М., «Искусство», 1955.
284. Стравинский И., Хроника моей жизни, Л., Музгиз, 1963.
285. «Строительство коммунизма и общественные науки», М., Изд-во АН СССР, 1962.
286. Структурное и прикладное языкознание. Библиографический указатель, М., «Наука», 1965.
287. Тарасова А., Работа А. М. Горького над рассказом «Тюрьма».— Сб. «Мастерство русских классиков», М., Гослитиздат, 1959.
288. Твардовский А. Т., Статьи и заметки о литературе, изд. 2, М., «Советский писатель», 1963.
289. «Творческий метод», М., «Искусство», 1960.
290. Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1963.
291. Тимофеев Л. И., Силлабический стих.— Сб. «Ars poetica», II, М., 1928.
292. Тимофеев Л. И., Сорок лет спустя... (Число и чувство меры в изучении поэтики).— «Вопросы литературы», 1963, № 4.
293. «Л. Н. Толстой о литературе», М., Гослитиздат, 1955.
294. Толстой Л. Н., Педагогические сочинения, М., Учпедгиз, 1953.
295. Толстой Л. Н., Полное собрание сочинений (юбилейное издание), М.—Л., Гослитиздат, 1928—1958.
296. Толстой Л. Н., Собрание сочинений, т. 13, М., ГИХЛ, 1953.
297. Толстой Л. Н., Собрание сочинений в 20-ти томах, т. IV, М., 1961.
298. Томашевский Б. В., О стихе, «Прибой», 1929.
299. Томашевский Б. В., О стихе «Песен западных славян».— «Аполлон», 1916, № 2.
300. Томсон Дж., Предвидимое будущее, М., ИЛ., 1958.
301. Топоров В. Н., О трансформационном методе.— Сб. «Трансформационный метод в структурной лингвистике», М., Изд-во АН СССР, 1964.
302. Трофимов П. С., Эстетика марксизма-ленинизма (Очерки истории и теории), М., «Советский художник», 1964.
303. Труды социологической секции (теории и методологии), М., РАНИИ, тт. I—II, 1927—1928.
304. Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, М., «Советский писатель», 1965.
305. Тьерсо Ж., Празднества и песни Французской революции, Пг., 1918.
306. Успенский Б. А., О семиотике искусства.— «Тезисы до-

кладов на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем», М., Изд-во АН СССР, 1962.
307. Ухтомский А. А., Собрание сочинений, т. I, Л., изд-во ЛГУ, 1950.
308. Фаворский В. А., Время в искусстве.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 2.
309. Фаворский В. А., О композиции.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 7.
310. Фаворский В. А., О композиции.— Журн. «Искусство» 1933, № 1—2.
311. Фадеев А. А., Литература и жизнь. Статьи и речи, М., «Советский писатель», 1939.
312. Федин К., Писатель, искусство, время, М., «Советский писатель», 1957.
313. Федоров-Давыдов А. А., Марксистская история искусства, Иваново-Вознесенск, «Основа», 1925.
314. Филипьев Ю. А., Творчество и кибернетика, М., «Наука», 1964.
315. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии», М., Изд-во АН СССР, 1963.
316. «Философские проблемы кинебрнетики», М., Соцэкгиз, 1960.
317. Философский словарь, М., Госполитиздат, 1963.
318 Флоренский П. А., У водоразделов мысли, вып. III., М., «Поморье», 1923.
319. Франко И. Я., Избранные сочинения в 5-ти томах, М., Гослитиздат, 1951.
320. Фрейд З., Психология масс и анализ человеческого «я», М., 1925.
321. Фридлендер Г. М., К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, М., Гослитиздат, 1962.
322. Фриче В. М., О западноевропейском реализме XX века.— «Печать и революция», 1926, кн. VI.
323. Фриче В. М., Социальные основы искусства, М., «Новая Москва», 1923.
324. Фриче В. М., Социология искусства, М.—Л., Госиздат, 1926.
325. Фрумкина Р. М., Статистические методы изучения лексики, М., «Наука», 1964.
326. Харкевич А. А., Некоторые воззрения на механизм творческого процесса.— Сб. «Проблемы передачи информации», вып. 14, М., 1963.
327. Харкевич А. А., О ценности информации.— Сб. «Проблемы кибернетики». Вып. 4, М., 1960.
328. Хогарт В., Анализ красоты, М., «Искусство», 1958.
329. Цвейг С., Великая жизнь (Лев Толстой), Л., «Красная газета», 1928.
330. Чайковский П. И., Музыкально-критические статьи, М., Музгиз, 1953.
331. Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1949.
332. Чехов А. П., Собрание сочинений в 12-ти томах, М., изд-во «Правда», 1950.
333. Чехов М. А., Путь актера, Л., «Academia», 1928.
334. «Чехов в воспоминаниях современников», М., Гослитиздат, 1962.

335. Чичерин А., Стиль романов Льва Толстого.— «Русская литература», 1963, № 1.
336. Шаракшинова Н., Бурятский фольклор, Иркутск, 1959.
337. Шенгели Г. А., Трактат о русском стихе, Одесса, Всеукр. гос. изд., 1921; изд. 2, М.—Пг., Госиздат, 1923.
338. Шеррингтон Ч. и др., Рефлекторная деятельность спинного мозга, М.—Л., 1932.
339. Шишмарев В. М., Этюды по истории поэтического стиля и форм. Избранные статьи. Французская литература, М.—Л., 1965.
340. Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., Гос. изд-во «Худож. литература», 1934.
341. Штофф В. А., Роль моделей в познании, Л., Изд-во ЛГУ 1963.
342. Штофф В. А., О роли моделей в познании, Изд-во ЛГУ, 1963.
343. Шуман Р., Избранные статьи о музыке, М., Музгиз, 1956.
344. Щербина В. Р., Ленин и вопросы литературы, М., Изд-во АН СССР, 1961.
345. Эйзенштейн С. М., Избранные произведения в 6-ти томах, М., «Искусство», 1964.
346. Эйхенбаум Б. М., Мелодика стиха, Пг., «Опояз», 1922.
347. Эльсберг Я., О бесспорном и спорном, М., «Сов. писатель», 1959 (глава «Реакционные буржуазные и ревизионистские концепции в литературоведении и их предпосылки в эстетике»).
348. Эткинд Е. Г., Об искусстве быть читателем, Л., «Знание», 1964.
349. Югай Г. А., Проблема целостности организма, М., Соцэкгиз, 1962.
350. Якобсон П. М., Психология художественного восприятия, М., «Искусство», 1964.
351. Якобсон Р. О., Брюсовская стихология.— Сб. «Научные известия (Наркомпроса)», № 2, М., ГИЗ, 1922.
352. Якобсон Р. О., Новейшая русская поэзия, Прага, 1921.
353. Янакиев М., Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках.— Сб. «Славянска филология», т. IV, София. 1963.
354. Грбус А. Л., Роль движений глаз в процессе зрения, М., «Наука», 1965.
355. Ястребцев В. В., Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, Пг., 1917.
356. Abernathy R., Mathematical Linguistics and Poetics.— «Poetics», Warszawa, 1961.
357. Abraham K., Traum und Mythus.— «Schriften zur angewandten Seelekunde», IV, Wien—Leipzig, 1909.
358. «American Contributions to the V-th International Congress of Slavists. I. Linguistic Contributions», The Hague, 1963.
359. Arnheim R., Art and Visual Perception, California U., 1957.
360. Bell R., Art, London, Grey Arrow, 1961.
361. Böckel O., Psychologie der Volksdichtung, Leipzig, 1906.
362. Bodkin M., Archetypical Patterns in Poetry, Oxford University Press, London, 1963.

363. Bollnow O. F., Die Methode der Geistwissenschaften, Meinz, 1950.
364. Brendstad M., Prolegomena zu einer Methodik. В кн.: «Théories et problémes. Contributions à la méthodologie littérai Librairie Munksgaard, Copenhague, 1958.
365. Buchanan S., Poetry and Mathematics. The 1929 edition with a new introduction, Philadelphia and New York, 1962.
366. Buowell G. T., How People Look at Pictures, Chicago U., 1936.
367. Campbell J., The Hero with a Thousand Faces, N. Y., «Meridian Books», 1956.
368. Cassou P., La nostalgie du métier.— «Journal de psychologie», 1951, N 44.
369. Curtius E. R., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Francke Verlag, Bern, 1948.
370. Dewey J., Art as Experience, N.Y., Capricorn, 1958.
371. Doležel L., O stylu moderní české prózy, Praha, 1960.
372. Ducasse C., The Philosophy of Art, N.Y., Dial., 1929.
373. Dünninger I., Geschichte der deutschen Philologie. Deutsche Philologie im Aufriss, 2. Auflage, Bd. I, E. Schmidt Verlag, Berlin, 1957.
374. Eliot T. S., The Music of Poetry, Clasgow, Jackson, 1949.
375. Georges W., Le dessin français de David à Cezanne, Paris, 1929.
376. Gotshalk D., Art and Social Order, Chicago U., 1947.
377. Greene T., The Arts and Art of Criticism, Princeton U., 1947.
378. Gunzerhäuser R., Die ästhetische Theorie G. D. Birkhoffs. Versuch einer kritischen Darstellung und Erweiterung im Rahmen eines informationstheoretischen Modells für ästhetische Prozesse, Quickborn bei Hamburg, 1962.
379. Fónagy J., Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung.— «Poetics», Warszawa, 1961.
380. Frank H., Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendungen auf die «mime pure», Stuttgart, 1959.
381. Heidegger M., Hölderlins Hymne «Wie wenn am Feiertage...», M. Niemeyer Verlag, Halle s/a (6. r.).
382. Heidegger M., Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt am Main, 1944, 2. Auflage, 1961.
383. Heidegger M., Hölderlin und das Wesen der Dichtung, München, 1937.
384. Heidegger M., Holzwege, 3. unveränderte Auflage, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1957.
385. Hoffmann-Krayer E., Naturgesetz im Volksleben? — «Hessische Bläter für Vollkskunde», 1903, N 2.
386. Jakobson R., Linguistics and Poetics.— «Style in Language», N.Y., London, 1960.
387. Jung C. G., Psychologie und Dichtung, Zürich, 1930.
388. Jung C. G., Psychologischen Typen, Leipzig, Stuttgart, 1925.
390. Jung C. G., Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk, Zürich, 1922.
391. Jung C. G., Über die Psychologie des Unbewussten. 7. Auflage, Zürich, Stuttgart, 1960.
392. Jung C. G., Von den Wurzeln des Bewusstseins. Studien über den Archetypus, Zürich, 1954.

393. Jung C. G., Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen, Zürich, 1965.
394. Jung C. G., Von den Wurzeln des Bewusstseins, Rascher Verlag, Zürich, 1954.
395. Kozinov V., Současny stav teorie umelecké řeči.— «Česká literaturé», 1963, N 4.
396. Levý J., Teorie informace a literární proces.— «Česká literatura», 1963, N 4.
397. Lévi-Strauss C., L'analyse morphologique des contes russes.— «International Journal of Slavic Llinguistics and Poetics», vol. III, 'sGravenhage, 1960.
398. Lévi-Strauss C., The Structural Study of Myth.— «Myth. A Symposium», Bloomington, 1958.
399. Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft, München, 1965.
400. Младенков Ц., Бележки за римовото движение в стиховата реч,— Сб. «Славянска филология», т. IV, София, 1963.
401. Младенов Ц., Един генериращ модел на римовото движение в стиховата реч.— «Език и литература», 1962, № 6.
402. Moles A., L'analyse des structures du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité.— «Poetics», Warszawa, 1961.
403. Morris Ch. W., Foundations of the Theory of Signs, Chicago, 1945.
404. Muschg W., Zu Hans Henny Jahus «Medea». В кн.: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von G. Erdmann u. a., Berlin, 1961.
405. Muschg W., Tragische Literaturgeschichte, 3. veränderte Auflage, Francke Verlag, Bern, 1957.
406. Pelc J., Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor.— «Poetics», Warszawa, 1961.
407. Plaut P., Prinzipien und Methoden der Kunstpsychologie.— «Handbuch der Biologischen Arbeitsmethoden», Abt. V, Teil CII, Heft 3, Berlin, 1928.
408. Poetyka i matematyka. Praca zbiorowa pod redakcją M. R. Mayenowej, Warszawa, 1965.
409. «Poetyka», Warszawa, 1961.
410. Porębski M., Sztuka a informacja.— «Rocznik historii sztuki», t. III, Wrocław, 1962.
411. Rank O., Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Wien, 1912.
412. Rank O, Der Mythus von der Geburt des Helden.— «Schriften zur angewandten Seelekunde», IV, Wien, Leipzig, 1909.
413. Riclin F., Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen.— «Schriften zur angewandten Seelekunde», Wien, Leipzig, 1908.
414. Rostentscher J., Das ästhetische Idol im Werke Winckel- mentalniho hlediska, Statni hudebni vydatarelstvi, Praha, 1962. Verlag, Bern, 1965.
415. Sedlacek K., Sychra A., Hudba A., Slovo z experementalniho hlediska. Statni hudebni vydatarelstvi, Praha, 1962.
416. Shaw B., Pen Portraits and Review, London, 1932.
417. Silberer H., Das Zerstückelungsmotiv in Mythus, Wien, 1914.
418. Sourian E., Time in the Plastic Arts.— «Journal of Aesthetics and Art Criticism», VII, 1948—1949.

419. Staiger E., Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger.— В кн.: «Die Kunst der Interpretation», Atlantis Verlag, Zürich, 1955.
420. Straus T., Umelecké myslenie. K otazke specifickosti umeleckého poznania, Bratislava, 1962.
421. Тарановски К., Руски дводелни ритмови, Београд, 1953.
422. Trzynadlowski J., Information Theory and Literary Genres.— «Zagadnienia Rodzajów Literackich», t. IV, Łódź, 1961.
423. Vivas E., Kriger M., The Problems of Aesthetics. N. Y. Rinehart, 1953.
424. Weelwrite Ph., Poetry, Myth and Reality, London, 1960.
425. Weitz M., Philosophy of Arts, N. Y., Mass., Marward U., 1950, Ch. 3.
426. Woronczak J., Statistischen Methoden in der Verslehre.— «Poetics», Warszawa, 1961.
427. Žinkin N. J., Four Communicative Systems and Four Languages.— «Word», 1962, № 1—2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Б. Мейлах. Пути комплексного изучения художественного творчества 5
А. Иезуитов. Социология и искусствознание 35
М. Нечкина. Функция художественного образа в историческом процессе 61
Б. Кубланов. Эстетика и психология 99
Б. Рунин. Логика науки и логика искусства 114
Я. Билинкис. О единстве изучения художественного развития и научного прогресса 139
М. Сапаров. Художественное произведение как структура 152

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Геннадий Гор. Самонаблюдения писателей как материал психологии творчества 174
Н. Фортунатов. Творческий процесс и читательское восприятие 191
В. Гусев. Психология коллективного творчества 218
Н. Волков. Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей» 234
Г. Ковинцев. Сцена, книга, экран 255
А. Пунин. Архитектурный образ и тектоника (о «содружестве форм и формул» в архитектуре) . . 270

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

П. Саямон. О физиологии эмоционально-эстетических процессов . . . . . .

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Б. Егоров. Литературоведение и математические методы . . 285
Н. Воробьев. Художественное моделирование, конфликты и теория игр 348
Г. Васюточкин. О мышлении художественном и математическом 373
В. Холшевников. Стиховедение и математика 384
А. Колмогоров, А. Прохоров. К основам русской классической метрики 397
Цитированные источники : 433

СОДРУЖЕСТВО НАУК И ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА

Сборник статей

Редактор В. Аронов. Художник Н. Крылов. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор Л. Можаева. Корректор Б. Северина

А08488. Сдано в набор 12/II 1968 г. Подписано к печати 5/IX 1968 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 23,73 Уч.-изд. л. 25,879. Тираж 8000 экз. Изд. № 17133.

Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 53.
Цена 1 р. 81 к.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.