

М. М. Бахтин

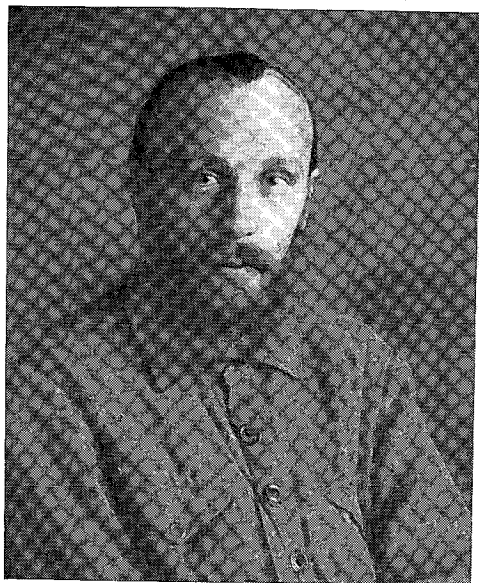
М. М. Бахтин

ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА



М.М.Бахтин

ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1979

Составитель
С. Г. Бочаров

Текст подготовили
Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина

Примечания
С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова

Б $\frac{10507-127}{025(01)-79}$ 9-79

0302060000

© Издательство «Искусство», 1979 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В работах М. Бахтина, составивших эту книгу, отражен весь путь выдающегося ученого: от раннего выступления в печати — краткой статьи 1919 года — до заключивших этот путь заметок «К методологии гуманитарных наук» (1974). Большая часть из собранных здесь работ при жизни автора не была напечатана; некоторые из них были по-смертно опубликованы полностью или частично в журналах «Вопросы литературы», «Вопросы философии», «Литературная учеба» и в теоретическом ежегоднике «Контекст»; остальные публикуются впервые. Почти все материалы (за исключением статьи «Искусство и ответственность» и фрагментов из книги «Проблемы творчества Достоевского») печатаются по рукописям, сохранившимся в архиве автора.

На протяжении более полувека М. Бахтин разрабатывал свой круг научных и философских проблем, выстраивая их между собой связанными; при этом в разные периоды автора преимущественно интересовали те или другие стороны этого целостного и связного комплекса тем и проблем.

Для понимания эстетики М. Бахтина существенное значение имеет большой труд первой половины 20-х годов, посвященный соотношению автора и героя в эстетической деятельности, в акте художественного творчества и произведении искусства. Время, в которое создавалась эта работа, разумеется, отражается в ней, особенно в ее терминологии. Но, принадлежа своему времени, это сочинение М. Бахтина, как и другие его труды, открывало новые проблемы и новые области изучения. В работе была предвосхищена та актуальность, которую приобрела проблема автора в современной эстетике и поэтике.

Научная позиция М. Бахтина в 20-е годы определялась в полемическом отталкивании от тех направлений в искусствознании и поэтике, которым он дал обобщенное название «материальная эстетика»; ближайшим образом эта полемика относилась к формальной школе, глубокая критика которой развернута в ряде работ М. Бахтина 20-х годов. Критика эта ведется и в публикуемой работе об авторе и герое; здесь она философски развернута как критика сведения жизненных ценностей к материалу. Другим объектом фундаментальной критики в этой работе является концепция «вчувствования», влиятельная в эстетике конца XIX — начала XX века.

Собственную область изучения М. Бахтин определяет здесь как «эстетику словесного творчества». Эта емкая формула автора взята как заглавие для настоящей книги.

Если в 20-е годы М. Бахтин занят прежде всего вопросами общей эстетики, методологии, философии языка, то в 30-е годы автор обращается к вопросам исторической поэтики, в особенности поэтики литературных жанров. В центре его интересов теперь теория романа, разработанная очень широко: в круг этих разработок входят такие вопросы, как эволюция образа человека в литературе, время и пространство как основные координаты художественной картины мира (теория хронотопа), исторические судьбы слова в различных сферах культуры и литературных жанрах («слово в романе» — тема, к которой не раз возвращался автор на протяжении многих лет, особенно интенсивно в 30-е годы), глубинные фольклорные основы литературного образа (изучение карнавала и идея карнавализации литературы).

В настоящем издании впервые публикуются материалы, относящиеся к большой работе М. Бахтина этого времени — несохранившейся книге «Роман воспитания и его значение в истории реализма».

В поздних своих исследованиях 50-х — начала 70-х годов М. Бахтин заново обращается к ведущим, сквозным темам своей эстетики словесного творчества (жанры речи, проблема текста, высказывание как предмет особой филологической дисциплины, названной М. Бахтиным металингвистикой и обоснованной именно в этих поздних его работах, проблема автора, наконец, философско-методологические основы всей обширной сферы гуманитарно-филологического мышления). Публикуемые материалы этой поздней поры творческой деятельности М. Бахтина имеют свою особенность: это часто именно материалы к большой работе, изложение принимает местами конспективный характер, разные темы переплетаются и словно пересекают друг друга. Нам открывается лаборатория мысли большого ученого. И в этом — особенный интерес и ценность подобного рода «лабораторных» материалов из научного наследия М. Бахтина.

Собранные в книге работы дают картину развития мысли автора на протяжении десятилетий и позволяют в то же время почувствовать органическую связность и целостность философского и научного творчества М. Бахтина.

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешней связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу.

Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности; в творчество человек уходит на время из «житейского волнения» как в другой мир «вдохновения, звуков сладких и молитв». Что же в результате? Искусство слишком дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не угонится. «Да и где нам, — говорит жизнь, — то — искусство, а у нас житейская проза».

Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и наоборот. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности.

Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь

ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновение». Вдохновение, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновение, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности.

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ АВТОРА К ГЕРОЮ

Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою должно быть понято как в своей общей принципиальной основе, так и в тех разнообразных индивидуальных особенностях, которые оно принимает у того или другого автора в том или другом произведении. В нашу задачу входит лишь рассмотрение этой принципиальной основы, и затем мы лишь вкратце наметим пути и типы ее индивидуации и, наконец, проверим наши выводы на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других.

Мы уже достаточно говорили о том, что каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонировал каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому как и в жизни мы постоянно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и проч., эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, или, наконец, это просто случайные впечатления целого или дурное эмпирическое обобщение; нас в жизни

интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы. Как мы увидим дальше, менее всего в себе самом мы умеем и можем воспринять данное целое своей собственной личности. В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательные-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззримое, но и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный, созидательный характер. Вообще всякое принципиальное отношение носит творческий, продуктивный характер. То, что мы в жизни, в познании и в поступке называем определенным предметом, обретает свою определенность, свой лик лишь в нашем отношении к нему: наше отношение определяет предмет и его структуру, но не наоборот; только там, где отношение становится случайным с нашей стороны, как бы капризным, когда мы отходим от своего принципиального отношения к вещам и миру, определенность предмета противостоит нам как что-то чужое и независимое и начинает разлагаться и мы сами подпадаем господству, случайного, теряем себя, теряем и устойчивую определенность мира.

И автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения разворачивается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое. Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него нашими случайными реакциями, отношениями и случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его. Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой.

Этот процесс как психологическая закономерность не может быть непосредственно изучаем нами, мы имеем с ним дело лишь постольку, поскольку он отложился в художественном произведении, то есть с его идеальной, смысловой историей и ее идеальным смысловым закономерностью; каковы были его временные причины, психологическое течение — об этом вообще можно строить лишь догадки, но эстетики это не касается.

Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди, буде такая имеется, и не в своих высказываниях о процессе своего творчества; ко всему этому должно относиться крайне осторожно по следующим соображениям: тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевою позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его. И таковы все активные творческие переживания: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но переживание не слышит и не видит себя, а лишь создаваемый продукт или предмет, на который оно направлено. Поэтому художнику нечего сказать о процессе своего творчества — он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать. (Технические моменты творчества, мастерство ясно осознаются, но опять же в предмете.) Когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им в душе, а осуществлялось в произведении (не переживалось им, а переживало героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Го-

голь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя — человек, критик, психолог или моралист. Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь), практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя. Этот материал имеет громадную биографическую ценность, может получить и эстетическую, но лишь после того как будет освещен [нрзб.] художественного смысла произведения. Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве. Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их. В этом отношении и нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор — единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов.

Только поняв эту принципиальную творческую тотальную реакцию автора на героя, поняв самый принцип видения героя, рождающий его как определенное во всех своих моментах целое, можно внести строгий порядок в формально-содержательное определение видов героя, придать им однозначный смысл и создать неслучайную систематическую классификацию их. В этом отношении до сих пор царит полный хаос в эстетике словесного творчества и в особенности в истории литературы. Смешение

различных точек зрения, разных планов подхода, различных принципов оценки здесь встречается на каждом шагу. Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализованные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амплуа: любовник (лирический, драматический), резонер, простаки и проч. — все эти классификации и определения его совершенно не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще некритически скрещиваются между собой. Наиболее серьезные попытки принципиального подхода к герою предлагают биографические и социологические методы, но и эти методы не обладают достаточно углубленным формально-эстетическим пониманием основного творческого принципа отношения героя и автора, подменяя его пассивными и трансгредиентными творящему сознанию психологическими и социальными отношениями и факторами: герой и автор оказываются не моментами художественного целого произведения, а моментами прозаически понятого единства психологической и социальной жизни.

Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, обратно, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент — форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. Так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого и утверждают тождественность или близость их социально-политического мировоззрения; взгляды Толстого и взгляды Левина. Как мы увидим далее, не может быть и речи о собственно теоретическом

согласии автора и героя, здесь отношение совершенно иного порядка; всюду здесь игнорируют принципиальную разнопланность целого героя и автора, самую форму отношения к мысли и даже к теоретическому целому мировоззрения. Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с *бытием* можно спорить или соглашаться, игнорируется *эстетическое опровержение*. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соответствия с целым героя, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрения — только момент, то есть вместо обоснования и убеждения происходит все же то, что мы называем инкарнацией смысла бытию. Там же, где эта переработка не происходит, оказывается не растворенный в целом произведения прозаизм, и объяснить такой прозаизм, а также найти и учесть отклонение от чисто теоретически значимой для автора — инкарнируемой, приобщаемой к целому героя мысли, то есть направление ее переработки, можно, только поняв предварительно основной эстетически продуктивный принцип отношения автора к герою. Все сказанное нами отнюдь не имеет в виду отрицать возможность научно продуктивного сопоставления биографии героя и автора и их мировоззрения, продуктивного как для истории литературы, так и для эстетического анализа. Мы отрицаем лишь тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход к этому, который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою; в результате непонимание и искажение — в лучшем случае передача голых фактов — этической, биографической личности автора, с одной стороны, непонимание целого произведения и героя — с другой. Чтобы пользоваться источником, необходимо понять его творческую структуру; и для пользования художественным произведением как источником для биографии совер-

шенно недостаточны обычные в исторической науке приемы критики источников, ибо они как раз не учитывают специфической структуры его, — это должно быть предварительным философским условием [нрзб.]. Впрочем, должно сказать, что от указанного нами методологического недостатка в отношении к произведению значительно менее страдает история литературы, чем эстетика словесного творчества, историко-генетические образования здесь особенно губительны.

Несколько иначе обстоит дело в общей философской эстетике, здесь проблема отношения автора и героя поставлена принципиально, хотя и не в чистой ее форме. (К рассмотрению приведенных нами классификаций видов героя, а также к оценке биографического и социологического метода нам еще придется вернуться в дальнейшем.) Мы имеем в виду идею вчувствования (*Einfühlung*) как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к предмету вообще и к герою (наиболее глубокое обоснование дал Липпс) и идею эстетической любви (социальной симпатии Гюйо и — в совершенно иной плоскости — эстетической любви у Когена). Но эти два [нрзб.] понимания носят слишком общий, недифференцированный характер как по отношению к отдельным искусствам, так и по отношению к специальному предмету эстетического видения — герою (у Когена более дифференцированно). Но и в общеэстетической плоскости мы не можем вполне принять ни тот ни другой принцип, хотя и тому и другому присуща значительная доля истины. И с тою и с другой точкой зрения нам придется считаться в дальнейшем, здесь же мы не можем их подвергать общему рассмотрению и оценке.

Вообще должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на квазинаучные генетические обобщения истории литературы; к сожалению, приходится признаться, что важные явления в области общей эстетики не оказали ни малейшего влияния на эстетику словесного творчества, существует даже какая-то наивная боязнь философского углубления; этим объясняется чрезвычайно низкий уровень проблематики нашей науки.

Теперь нам предстоит дать самое общее определение автора и героя как коррелятивных моментов художественного целого произведения и затем дать только общую

формулу их взаимоотношения, подлежащую дифференциации и углублению в следующих главах нашей работы.

Автор — носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредийного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно исходит на него — как дар — из иного активного сознания — творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредийными¹ ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого — как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. В самом деле, герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности. Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае, во всех существенных моментах жизни, — надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью.

Сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцо, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность — нелицеприят-

ная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения общезначимой или принимаемой за такую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредийны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгредийные его сознанию моменты и определить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершимого единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому.

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою — отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *все* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни. Это отношение изъе­млет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом

с автором — как товарищ по событию жизни, или против — как враг, или, наконец, в нем самом — как он сам, изъёмлет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует. Это — [нрзб.] вненаходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательным и этически безучастным зрителем.

Это здесь в несколько слишком общей форме формулированное отношение глубоко жизненно и динамично: позиция вненаходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен, но и не только там: иногда трудно стать и вне товарища по событию жизни и вне врага; не только нахождение внутри героя, но и нахождение ценностно рядом и против него искажает видение и бедно восполняющими и завершающими моментами; в этих случаях ценности жизни дороже ее носителя. Жизнь героя переживается автором в совершенно иных ценностных категориях, чем он переживает свою собственную жизнь и жизнь других людей вместе с ним — действительных участников в едином открытом этическом событии бытия, — осмысливается в совершенно ином ценностном контексте.

Теперь несколько слов о трех типических случаях отклонения от прямого отношения автора к герою, которые имеют место, когда герой в жизни совпадает с автором, то есть когда он в существенном автобиографичен.

Согласно прямому отношению, автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредийными жизни из себя, завершающими ее ценностями; он должен стать *другим* по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого; правда, и в жизни мы это делаем на каждом шагу, оцениваем себя с точки зрения других, через другого стараемся понять и учесть трансгредийные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого — для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания), — учиты-

ваем фон за нашей спиной, то есть все то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что видимо, значимо и знаемо другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; наконец, предвосхищаем и учитываем и то, что произойдет после нашей смерти, результат нашей жизни в ее целом, конечно, уже для других; одним словом, мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни, учитываем и тот совершенно особый ценностный коэффициент, с которым подана наша жизнь для другого, совершенно отличный от того коэффициента, с которым она переживается нами самими в нас самих. Но все эти через другого узнаваемые и предвосхищаемые моменты совершенно имманентизируются в нашем сознании, переводятся как бы на его язык, не достигают в нем оплотнения и самостояния, не разрывают единства нашей вперед себя, в предстоящее событие направленной, не успокоенной в себе, никогда не совпадающей со своей данной, настоящей наличностью жизни; когда же эти отражения оплотневаются в жизни, что иногда имеет место, они становятся мертвыми точками свершения, тормозом и иногда сгущаются до выдавания нам из ночи нашей жизни двойника; но об этом после. Эти могущие нас завершить в сознании другого моменты, предвосхищаясь в нашем собственном сознании, теряют свою завершающую силу, только расширяя его в его собственном направлении; даже если бы нам удалось охватить завершенное в другом целое нашего сознания, то это целое не могло бы завладеть нами и действительно завершить нас для себя самих, наше сознание учло бы его и преодолело бы его как один из моментов своего заданного и в существенном предстоящего единства; последнее слово принадлежало бы нашему собственному сознанию, а не сознанию другого, а наше сознание никогда не скажет самому себе завершающего слова. Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни. При эстетической самообъективации автора-человека в героя этого возврата в себя не должно происходить: целое героя для автора-другого должно остаться последним целым, отделять автора от героя — себя самого должно со-

вершено нацело, в чистых ценностях для другого должно определить себя самого, точнее, в себе самом увидеть другого до конца; ибо имманентность возможного фона сознанию отнюдь не есть эстетическое сочетание сознания героя с фоном: фон должен оттенять это сознание в его целом, как бы ни было глубоко и широко это сознание, хотя бы весь мир оно осознавало и имманентизовало себе, эстетическое должно подвести под него трансгредивный ему фон, автор должен найти точку опоры вне его, чтобы оно стало эстетически завершенным явлением — героем. Так же и моя собственная, отраженная через другого наружность не есть непосредственно художественная наружность героя.

Если эту ценностную точку внеаходимости герою теряет автор, то возможны три общих типичных случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не предвосхищая дальнейшего, мы отметим лишь самые общие черты.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. Конечно, для того чтобы художественное целое, хотя бы и незавершенное, все же состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, а следовательно, и нужно как-то стать вне героя (обычно герой не один, и указанные отношения имеют место лишь для основного героя), в противном случае окажется или философский трактат, или самоотчет-исповедь, или, наконец, данное познавательно-этическое напряжение найдет выход в чисто жизненных, этических поступках-действиях. Но эти точки вне героя, на которые все же становится автор, носят случайный, непринципиальный и неуверенный характер; эти зыбкие точки внеаходимости обыкновенно меняются на протяжении произведения, будучи заняты лишь по отношению к отдельному данному моменту в развитии героя, затем герой снова выбивает автора из временно занятой им позиции, и он принужден нащупывать другую; часто эти случайные точки опоры дают автору другие действующие лица, с помощью которых, вживаясь в их эмоционально-волевою установку по отношению к автобиографическому герою, он пытается освободиться от него, то

есть от самого себя. Завершающие моменты при этом носят разрозненный и неубедительный характер. Иногда автор, когда борьба безнадежна с самого начала, удовлетворяется условными точками опоры вне своего героя, которые предоставляют чисто технические, узкоформальные моменты рассказа, композиции произведения; произведение выходит сделанным, а не созданным, стиль как совокупность убедительных и могучих приемов завершения вырождается в условную манеру. Подчеркиваем, что дело здесь идет не о теоретическом согласии или несогласии автора с героем: для нахождения обязательной точки опоры вне героя вовсе не нужно и не достаточно найти основательное теоретическое опровержение его воззрений; напряженно-заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же неэстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем; нет, нужно найти такую позицию по отношению к герою, при которой все его мировоззрение во всей его глубине, с его правотою или неправотою, добром и злом — одинаково — стало бы лишь моментом его бытийного, интуитивно-воззрительного конкретного целого, переместить самый ценностный центр из нудительной заданности в прекрасную данность бытия героя, не слышать и не соглашаться с ним, а видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им; при этом познавательно-этическая значимость его установки и согласие или несогласие с ней не утрачиваются, сохраняют свое значение, но становятся лишь моментом целого героя; любованье осмысленно и напряженно; согласие и несогласие — значимые моменты целостной позиции автора по отношению к герою, не исчерпывающая этой позиции. В нашем случае эта единственная позиция, с которой только и можно увидеть целое героя и мир как его извне обрамляющий, ограничивающий и оттеняющий, вне героя не достигается убедительно и устойчиво всю полноту видения автора, и следствием этого является, между прочим, следующая характерная для этого случая особенность художественного целого: задний план, мир за спиной героя не разработан и не видится отчетливо автором-созерцателем, а дан предположительно, неуверенно, изнутри самого героя, так, как нам самим дан задний план нашей жизни. Иногда он вовсе отсутствует: вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; герой не соприроден оттеняющему его фону (обстановка, быт, природа и проч.), не сочетается с ним в художественно необходимое целое,

движется на нем, как живой человек на фоне мертвой и неподвижной декорации; нет органического слияния внешней выраженности героя (наружность, голос, манеры и проч.) с его внутренней познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как не единственная и несущественная маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри только; диалоги цельных людей, где необходимыми, художественно значимыми моментами являются и лица их, костюмы, мимика, обстановка, находящаяся за границей данной сцены, начинают вырождаться в заинтересованный диспут, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах; наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)

Второй случай: автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя.

Герой этого типа может развиваться в двух направлениях: во-первых, герой не автобиографичен и рефлекс автора, внесенный в него, действительно его завершает; если в первом разобранном нами случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной эмоционально-волевой установки героя в событии. Таков герой ложноклассицизма, который в своей жизненной установке изнутри себя самого выдерживает чисто художественное завершающее единство, придаваемое ему автором, в каждом своем проявлении, в поступке, в мимике, в чувстве, в слове остается верен своему эстетическому принципу. У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров, герои часто весьма наивно сами высказывают ту завершающую их морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора. Во-вторых, герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершен, он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершенную целостность как огра-

ничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной. «Вы думаете, что я весь здесь,— как бы говорит этот герой,— что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своим завершенностью.

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен.

Охарактеризованное нами в самых общих чертах отношение автора к герою осложняется и варьируется теми познавательно-этическими определениями целого героя, которые, как мы видели это раньше, неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так, эмоционально-волевая предметная установка героя может быть познавательно, этически, религиозно авторитетной для автора — героизация; эта установка может разоблачаться как неправдоподобная на значимость — сатира, ирония и проч. Каждый завершающий, трансгредийный самосознанию героя момент может быть использован во всех этих направлениях (сатирическом, героическом, юморическом и проч.). Так, возможна сатиризация наружностью, ограничение, высмеивание познавательно-этической значимости ее внешней, определенной, слишком человеческой выраженностью, но возможна и героизация наружностью (монументальность ее в скульптуре); задний план, то невидимое и неизвестное, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии: маленький человек на большом фоне мира, маленькое знание и уверенность в этом знании человека на фоне бесконечного и безмерного незнания, уверенность в своей центральности и исключительности одного человека рядом с такою же уверенностью других людей — всюду здесь эстетически использованный фон становится моментом разоблачения. Но фон не только разоблачает, но и облачает, может быть использован для героизации выступающего на нем героя.

Далее мы увидим, что сатиризация и иронизация предполагают все же возможность самопереживания тех моментов, которыми они работают, то есть они обладают меньшей степенью трансгрессиентности. Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгрессиентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, то есть миру героя помимо автора, — что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности — и, наконец, установить их связь с внешними формальными моментами: образом и ритмом.

При одном, едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгрессиентного себе, ничего вне находящегося и ограничивающего извне, не может быть эстетизовано, ему можно только приобщиться, но его нельзя видеть как завершленное целое. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное и благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и проч.); когда же героя вовсе нет, даже потенциально, — познавательное событие (трактат, статья, лекция); там же, где другим сознанием является объемлющее сознание бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал).

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА ГЕРОЯ

1. Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне ни находился этот другой, созерцаемый мною человек, я всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: части тела, недоступные его собственному взору, — голова, лицо и его выражение, — мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее

положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить.

Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку *избыток* моего видения, знания, обладания обусловлен единственностью и незаместимостью моего места в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь — все другие люди вне меня. Эта конкретная вне находямость меня единственного и всех без исключения других для меня людей и обусловленный ею избыток моего видения по отношению к каждому из них (ему коррелятивен известный недостаток, ибо именно то, что я преимущественно вижу в другом, во мне самом тоже только другой видит, но для нас здесь это не существенно, ибо взаимоотношение «я — другой» для меня в жизни конкретно не обратимо) преодолеваются познанием, которое строит единый и общезначимый мир, во всех отношениях совершенно независимый от того конкретного единственного положения, которое занимает тот или другой индивидуум; не существует для него и абсолютно необратимого отношения «я и все другие»; «я и другой» для познания, поскольку они мыслятся, есть отношение относительное и обратимое, ибо субъект познания как таковой не занимает определенного конкретного места в бытии. Но этот единый мир познания не может быть воспринят как единственное конкретное целое, исполненное многообразия бытийственных качеств, так, как мы воспринимаем пейзаж, драматическую сцену, это здание и проч., ибо действительное восприятие конкретного целого предполагает совершенно определенное место созерцателя, его единичность и воплощенность; мир познания и каждый момент его могут быть только помыслены. Также и то или иное внутреннее переживание и душевное целое могут быть конкретно пережиты — восприняты внутренне — или в категории *я-для-себя*, или в категории *другого-для-меня*, то есть или как мое переживание, или как переживание этого определенного единственного другого человека.

Эстетическое созерцание и этический поступок не могут отвлечься от конкретной единственности места в бытии, занимаемого субъектом этого действия и художественного созерцания.

Избыток моего видения по отношению к другому человеку обуславливает собой некоторую сферу моей иск-

лючительной активности, то есть совокупности таких внутренних и внешних действий, которые только я могу совершить по отношению к другому, ему же самому со своего места вне меня совершенно недоступных, действий, восполняющих другого именно в тех моментах, где сам он себя восполнить не может. Бесконечно разнообразны могут быть эти действия в зависимости от бесконечного многообразия тех жизненных положений, в которых я и другой оказываемся в тот или иной момент, но везде, всегда и при всех обстоятельствах этот избыток моей активности есть, и состав его стремится к некоторому устойчивому постоянству. Нас не интересуют здесь те действия, которые внешним их смыслом объемлют меня и другого единым и единственным событием бытия и направлены на действительное изменение этого события и другого в нем как момента его, — это суть чисто этические действия-поступки; для нас важны лишь действия *созерцания* — действия, ибо созерцание активно и продуктивно, — не выходящие за пределы данности другого, лишь объединяющие и упорядочивающие эту данность; действия созерцания, вытекающие из избытка внешнего и внутреннего видения другого человека, и суть чисто эстетические действия. Избыток видения — почка, где дремлет форма и откуда она и разворачивается, как цветок. Но чтобы эта почка действительно развернулась цветком завершающей формы, необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обраться к нему, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства. Пусть передо мною находится человек, переживающий страдание; кругозор его сознания заполнен тем обстоятельством, которое заставляет его страдать, и теми предметами, которые он видит перед собой; эмоционально-волевые тона, объемлющие этот видимый предметный мир, — тона страдания. Я должен эстетически пережить и завершить его (этические поступки — помощь, спасение, утешение — здесь исключены). Первый момент эстетической деятельности — вживание: я должен пережить — увидеть и узнать — то, что он переживает, стать на его место, как

бы совпасть с ним (как, в какой форме это вживание возможно, психологическую проблему вживания мы оставляем в стороне; для нас достаточно бесспорного факта, что в некоторых пределах такое вживание возможно). Я должен усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает; в этом кругозоре не окажется целого ряда моментов, доступных мне с моего места: так, страдающий не переживает полноты своей внешней выраженности, переживает ее лишь частично, и притом на языке внутренних самоощущений, он не видит страдальческого напряжения своих мышц, всей пластически законченной позы своего тела, экспрессии страдания на своем лице, не видит ясно голубого неба, на фоне которого для меня обозначен его страдающий внешний образ. Если бы даже он и мог увидеть все эти моменты, например находясь перед зеркалом, у него не было бы соответствующего эмоционально-волевого подхода к этим моментам, они не заняли бы в его сознании того места, которое они занимают в сознании созерцателя. Во время вживания я должен отвлечься от самостоятельного значения этих трансгрессивных его сознанию моментов, использовать их лишь как указание, как технический аппарат вживания; их внешняя выраженность — тот путь, с помощью которого я проникаю внутрь его и почти сливаюсь с ним изнутри. Но есть ли эта полнота внутреннего слияния последняя цель эстетической деятельности, для которой внешняя выраженность является лишь средством, несет лишь общающую функцию? Отнюдь нет: собственно эстетическая деятельность еще и не начиналась. Действительно изнутри пережитое жизненное положение страдающего может побудить меня к этическому поступку: помощи, утешению, познавательному размышлению, но во всяком случае за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего, только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически; если бы этого возврата не происходило, имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием, не больше. Строго говоря, чистое вживание, связанное с потерей своего единственного места вне другого, вообще едва ли возможно и во всяком случае совершенно бесполезно и бессмысленно. Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как *его* страдания, в категории *другого*, и моей реакцией

на него является не крик боли, а слово утешения и действие помощи. Отнесение пережитого к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познания и этического и эстетического. Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания; и эти оформление и завершение происходят тем путем, что мы восполняем материал вживания, то есть страдание данного человека, моментами, трансгредиентными всему предметному миру его страдающего сознания, которые имеют теперь уже не сообщающую, а новую, *завершающую* функцию: положение его тела, которое сообщало нам о страдании, вело нас к его внутреннему страданию, становится теперь чисто пластической ценностью, выражением, воплощающим и завершающим выражаемое страдание, и эмоционально-волевые тона этой выраженности уже не тона страдания; голубое небо, его обрамляющее, становится живописным моментом, завершающим и разрешающим его страдание. И все эти завершающие его образ ценности почерпнуты мною из избытка моего видения, воления и чувствования. Следует иметь в виду, что моменты вживания и завершения не следуют друг за другом хронологически, мы настаиваем на их смысловом различении, но в живом переживании они тесно переплетаются между собой и сливаются друг с другом. В словесном произведении каждое слово имеет в виду оба момента, несет двойную функцию: направляет вживание и дает ему завершение, но может преобладать тот или другой момент. Нашею ближайшей задачей является рассмотрение тех пластически-живописных, пространственных ценностей, которые трансгредиентны сознанию героя и его миру, его познавательно-этической установке в мире и завершают его извне, из сознания другого о нем, автора-созерцателя.

2. Первый момент, подлежащий нашему рассмотрению, — наружность как совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов человеческого тела. Как мы переживаем свою собственную наружность и как мы переживаем наружность в другом? В каком плане переживания лежит его эстетическая ценность? Таковы вопросы этого рассмотрения.

Не подлежит, конечно, сомнению, что моя наружность не входит в конкретный действительный кругозор моего видения, за исключением тех редких случаев, когда я,

как Нарцисс, созерцаю свое отражение в воде или в зеркале. Моя наружность, то есть все без исключения экспрессивные моменты моего тела, переживается мною изнутри; лишь в виде разрозненных обрывков, фрагментов, болтающихся на струне внутреннего самоощущения, попадает моя наружность в поле моих внешних чувств, и прежде всего зрения, но данные этих внешних чувств не являются последней инстанцией даже для решения вопроса о том, мое ли это тело; решает вопрос лишь наше внутреннее самоощущение. Оно же придает и единство обрывкам моей внешней выраженности, переводит их на свой, внутренний язык. Так обстоит дело с действительным восприятием: во внешне-едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей внешней выраженности как внешний же единый предмет рядом с другими предметами, я нахожусь как бы на границе видимого мною мира, пластически-живописно не соприроден ему. Моя мысль помещает мое тело сплошь во внешний мир как предмет среди других предметов, но не мое действительное видение, оно не может прийти на помощь мышлению, дав ему адекватный образ.

Если мы обратимся к творческому воображению, к мечте о себе, мы легко убедимся, что она не работает моей внешней выраженностью, не вызывает ее внешнего законченного образа. Мир моей активной мечты о себе располагается передо мною, как и кругозор моего действительного видения, и я вхожу в этот мир как главное действующее лицо в нем, которое одерживает победу над сердцами, завоевывает необычайную славу и проч., но при этом я совершенно не представляю себе своего внешнего образа, между тем как образы других действующих лиц моей мечты, даже самые второстепенные, представляются с поразительной иногда отчетливостью и полностью вплоть до выражения удивления, восхищения, испуга, любви, страха на их лицах; но того, к кому относится этот страх, это восхищение и любовь, то есть себя самого, я совсем не вижу, я переживаю себя изнутри; даже когда я мечтаю об успехах своей наружности, мне не нужно ее представлять себе, я представляю лишь результат произведенного ею впечатления на других людей. С точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия: главное действующее лицо и здесь внешне не выражено, оно лежит в ином плане, чем другие действующие лица; в то время как эти *внешне* выражены, оно переживается *изнутри* ².

Мечта не восполняет здесь пробелы действительного восприятия; ей это не нужно. Разнопланность лиц в мечте особенно ясна, если мечта носит эротический характер: ее желанная героиня достигает крайней степени внешней отчетливости, на какую только способно представление, герой — сам мечтающий — переживает себя в своих желаниях и в своей любви изнутри и внешне совершенно не выражен. Та же разнопланность имеет место и во сне. Но когда я начну рассказывать свою мечту или свой сон другому, я должен переводить главное действующее лицо в один план с другими действующими лицами (даже где рассказ ведется от первого лица), во всяком случае должен учитывать, что все действующие лица рассказа, и я в том числе, будут восприняты слушающим в одном живописно-пластическом плане, ибо все они другие для него. В этом отличие мира художественного творчества от мира мечты и действительной жизни: все действующие лица равно выражены в одном пластически-живописном плане видения, между тем как в жизни и в мечте главный герой — я — внешне не выражен и не нуждается в образе. Облачить во внешнюю плоть это главное действующее лицо жизни и мечты о жизни является первой задачей художника. Иногда при нехудожественном чтении романа некультурными людьми художественное восприятие заменяется мечтой, но не свободной, а предопределенной романом, пассивной мечтой, причем читающий вживается в главного героя, отвлекается от всех завершающих его моментов, и прежде всего наружности, и переживает жизнь его так, как если бы он сам был героем ее.

Можно сделать попытку в воображении представить себе свой собственный внешний образ, почувствовать себя извне, перевести себя с языка внутреннего самоощущения на язык внешней выраженности: это далеко не так легко, понадобится некоторое непривычное усилие; и эта трудность и усилие совсем не похоже на те, какие мы переживаем, вспоминая малознакомое, полужабые лицо другого человека; дело здесь не в недостатке памяти своей наружности, а в некотором принципиальном сопротивлении нашего внешнего образа. Легко убедиться путем самонаблюдения, что первоначальный результат попытки будет таков: мой зрительно выраженный образ начнет зыбко определяться рядом со мною, изнутри переживаемым, он едва-едва отделится от моего внутреннего самоощущения по направлению вперед себя и сдвинется немного в сторону, как барельеф, отделится от плоскости

внутреннего самоощущения, не отрываясь от нее сполна; я как бы раздвоюсь немного, но не распадусь окончательно: пуповина самоощущения будет соединять мою внешнюю выраженность с моим внутренним переживанием себя. Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо *en face*, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота*, *призрачность* и несколько жуткая *одинокость* его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого подхода, который мог бы оживить его и ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира. Все мои эмоционально-волевые реакции, ценностно воспринимающие и устрояющие внешнюю выраженность другого человека: любованье, любовь, нежность, жалость, вражда, ненависть и т. п., направленные вперед меня в мир — непосредственно к себе самому, как я изнутри себя переживаю, неприменимы; я устрою свое внутреннее я, волящее, любящее, чувствующее, видящее и знающее, изнутри в совершенно иных ценностных категориях, к моей внешней выраженности непосредственно не приложимых. Но мое внутреннее самоощущение и жизнь для себя остаются во мне воображающем и видящем, во мне воображенном и видимом их нет, и нет во мне непосредственной оживляющей и включающей эмоционально-волевой реакции для своей собственной внешности — отсюда-то ее пустота и одинокость.

Нужно коренным образом перестроить всю архитектуру мира мечты, введя в него совершенно новый момент, чтобы оживить и приобщить воззрительному целому свой внешний образ. Этот новый момент, перестраивающий архитектуру, — эмоционально-волевая утвержденность моего образа из другого и для другого человека, ибо изнутри меня самого есть лишь мое внутреннее самоутверждение, которое я не могу проецировать на мою оторванную от внутреннего самоощущения внешнюю выраженность, почему она и противостоит мне в ценностной пустоте, неутвержденности. Необходимо вдвинуть между моим внутренним самоощущением — функцией моего *пустого* видения — и моим внешне выраженным образом как бы прозрачный экран, экран возможной эмоционально-волевой реакции другого на мое внешнее явление: возможных восторгов, любви, удивления, жалости ко мне другого; и, глядя сквозь этот экран чужой

души, низведенной до средства, я оживляю и приобщаю живописно-пластическому миру свою наружность. Этот возможный носитель ценностной реакции другого на меня не должен становиться определенным человеком, в противном случае он тотчас вытеснит из поля моего представления мой внешний образ и займет его место, я буду видеть его с его внешне выраженной реакцией на меня, уже находясь нормально на границах поля видения, кроме того, он внесет некоторую фабулическую определенность в мою мечту, как участник с уже определенной ролью, а нужен не участвующий в воображаемом событии автор. Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешней выраженности и вплести себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей, как героя среди других героев; эту задачу легко подменить другой, совершенно инородной задачей, задачей мысли: мышление очень легко справляется с тем, чтобы поместить меня самого в единый план со всеми другими людьми, ибо в мышлении я прежде всего отвлекаюсь от того единственного места, которое я — единственный человек — занимаю в бытии, а следовательно, и от конкретно-наглядной единственности мира; поэтому мысль не знает этических и эстетических трудностей самообъективации.

Этическая и эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя, в некоторой действительно реальной силе, изнутри которой я мог бы видеть себя как другого.

В самом деле, когда мы созерцаем свою наружность — как живую и приобщенную живому внешнему целому — сквозь призму оценивающей души возможного другого человека, эта лишенная самостояния душа другого, душа-раба, вносит некий фальшивый и абсолютно чуждый этическому бытию-событию элемент: ведь это не продуктивное, обогащающее порождение, ибо порождение [это] лишено самостоятельной ценности, это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия; здесь как бы совершается некоторый оптический подлог, создается душа без места, участник без имени и без роли, нечто абсолютно внеисторическое. Ясно, что глазами этого фиктивного другого нельзя увидеть своего истинного лика, но лишь свою личину³. Этот экран живой реакции другого нужно уплотнить и дать ему обоснованную, существенную, авторитетную самостоятельность,

сделать его ответственным автором. Отрицательным условием для этого является совершенное бескорыстие мое по отношению к нему: я не должен, вернувшись в себя, использовать для себя же самого его оценку. Здесь мы не можем углубляться в эти вопросы, пока дело идет только о наружности (см. рассказчик, самообъективация через героиню и проч.). Ясно, что наружность как эстетическая ценность не является непосредственным моментом моего самоосознания, она лежит на границе пластически-живописного мира; я как главное действующее лицо своей жизни, и действительно и воображаемой, переживаю себя в принципиально ином плане, чем всех других действующих лиц моей жизни и моей мечты.

Совершенно особым случаем видения своей наружности является смотрение на себя в зеркало. По-видимому, здесь мы видим себя непосредственно. Но это не так; мы остаемся в себе самих и видим только свое отражение, которое не может стать непосредственным моментом нашего видения и переживания мира: мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем; зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде. В самом деле, наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале [и] какого у нас не бывает в жизни. Эта экспрессия нашего отраженного в зеркале лица складывается из нескольких выражений совершенно разноплановой эмоционально-волевой направленности: 1) выражения нашей действительной эмоционально-волевой установки, осуществляемой нами в данный момент и оправданной в едином и единственном контексте нашей жизни; 2) выражения оценки возможного другого, выражения фиктивной души без места; 3) выражения нашего отношения к этой оценке возможного другого: удовлетворение, неудовлетворение, довольство, недовольство; ведь наше собственное отношение к наружности не носит непосредственно эстетического характера, а относится лишь к ее возможному действию на других — непосредственных наблюдателей, то есть мы

оцениваем ее не для себя, а для других через других. Наконец, к этим трем выражениям может присоединиться еще и то, которое мы желали бы видеть на своем лице, опять, конечно, не для себя, а для другого: ведь мы всегда почти несколько позируем перед зеркалом, придавая себе то или иное представляющееся нам существенным и желательным выражение. Вот какие различные выражения борются и вступают в случайный симбиоз на нашем отраженном зеркалом лице. Во всяком случае здесь не единая и единственная душа выражена, в событие самосозерцания вмешан второй участник, фиктивный другой, неавторитетный и необоснованный автор; я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой. Более того, иногда эта чужая душа может уплотниться до некоторого самостояния: досада и некоторое озлобление, с которыми соединяется наше недовольство своей наружностью, уплотняют этого другого — возможного автора нашей наружности; возможно недоверие к нему, ненависть, желание его уничтожить: пытаюсь бороться с чьей-то возможной тотально формирующей оценкой, я уплотняю ее до самостояния, почти до локализованного в бытии лица.

Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является *очищение экспрессии отраженного лица*, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта⁴ на его автопортрете и странно отчужденное лицо Врубеля⁵.

Гораздо труднее дать цельный образ собственной наружности в автобиографическом герое словесного произведения, где она, приведенная в разностороннее фабульное движение, должна покрывать всего человека. Мне не известны законченные попытки этого рода в значительном художественном произведении, но частичных попыток много; вот некоторые из них: детский автопортрет Пушкина⁶, Иртеньев Толстого, его же Левин, человек из подполья Достоевского и др. В словесном творчестве не существует, да и не возможна чисто живописная законченность наружности, где она сплетена с другими момен-

тами цельного человека, которые мы разберем в дальнейшем.

Собственная фотография также дает только материал для сличения, и здесь мы не видим себя, но лишь свое отражение без автора, правда, оно уже не отражает выражения фиктивного другого, то есть более чисто, чем зеркальное отражение, но оно случайно, искусственно принято и не выражает нашей существенной эмоционально-волевой установки в событии бытия — это сырой материал, совершенно не включимый в единство моего жизненного опыта, ибо нет принципов для его включения.

Другое дело портрет наш, сделанный авторитетным для нас художником, это действительно видение себя в мире, где я никогда не живу, действительно видение себя в мире другого глазами чистого и цельного другого человека — художника, видение как гадание, носящее несколько предопределяющий меня характер. Ибо наружность должна обымать и содержать в себе и завершать целое души — единой эмоционально-волевой познавательно-этической установки моей в мире, — эту функцию несет наружность для меня только в другом: почувствовать себя самого в своей наружности, объятый и выраженным ею, я не могу, мои эмоционально-волевые реакции прикреплены к предметам и не сжимаются во внешне законченный образ меня самого. Моя наружность не может стать моментом моей характеристики для меня самого. В категории я моя наружность не может переживаться как объемлющая и завершающая меня ценность, так переживается она лишь в категории *другого*, и нужно себя самого подвести под эту категорию, чтобы увидеть себя как момент внешнего единого живописно-пластического мира.

Наружность нельзя брать изолированно по отношению к словесно-художественному творчеству; некоторая неполнота чисто живописного портрета здесь восполняется целым рядом моментов, непосредственно примыкающих к наружности, малодоступных или вовсе недоступных изобразительному искусству: манеры, походка, тембр голоса, меняющееся выражение лица и всей наружности в те или иные исторические моменты жизни человека, выражение необратимых моментов события жизни в историческом ряду ее течения, моменты постепенного роста человека, проходящего через внешнюю выраженность возрастов; образы юности, зрелости, старости в их пластически-живописной непрерывности — моменты, кото-

рые можно обнять выражением: история внешнего человека. Для самосознания этот целостный образ рассеян в жизни, попадая в поле видения внешнего мира лишь в виде случайных обрывков, причем не хватает именно внешнего единства и непрерывности, и собрать себя в сколько-нибудь законченное внешнее целое сам человек не может, переживая жизнь в категории своего я. Дело здесь не в недостатке материала внешнего видения — хотя и недостаток чрезвычайно велик, — а в чисто принципиальном отсутствии единого ценностного подхода изнутри самого человека к его внешней выраженности; никакое зеркало, фотография, специальное наблюдение над собой здесь не помогут; в лучшем случае мы получим эстетически фальшивый продукт, корыстно созданный с позиции лишенного самостояния возможного другого.

В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность; этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает *внешнего* человека в новом плане бытия.

3. Особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном видении человека является переживание объемлющих его внешних границ. Этот момент неразрывно связан с наружностью и лишь абстрактно отделим от нее, выражая отношение внешнего, наружного человека к объемлющему его внешнему миру, момент ограничения человека в мире. Эта внешняя граница существенно иначе переживается в самосознании, то есть по отношению к себе самому, чем по отношению к другому человеку. В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. Другой весь дан мне во внешнем для меня мире как момент его, сплошь со всех сторон пространственно ограниченный; причем в каждый данный момент я отчетливо переживаю все его границы, всего его охватываю взором и могу всего охватить осязанием; я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство.

Не подлежит сомнению, что весь мой воспринятый опыт никогда мне не сможет дать такого же видения своей собственной внешней сплошной ограниченности; не только действительное восприятие, но и представления не могут построить такого кругозора, куда я входил бы весь без остатка как сплошь ограниченный. Относительно действительного восприятия это не нуждается в особом доказательстве: я нахожусь на границе кругозора моего видения; видимый мир располагается передо мною. Оборачивая во все стороны свою голову, я могу достигнуть видения всего меня со всех сторон окружающего пространства, в центре которого я нахожусь, но я не увижу себя, действительно окруженного этим пространством. Нескольким сложнее обстоит дело с представлением. Мы уже видели, что хотя обычно я не представляю себе своего образа, но при известном усилии могу это сделать и при этом представить его себе, конечно, со всех сторон ограниченным, как другого. Но этот образ не обладает внутренней убедительностью: я не перестаю переживать себя изнутри, и это самопереживание остается со мною, или, вернее, я-то сам остаюсь в нем и не вкладываю его в представленный образ; именно сознание того, что это весь я, что вне этого сплошь ограниченного предмета меня нет, никогда не бывает во мне убедительным: необходимым коэффициентом всякого восприятия и представления моей внешней выраженности является сознание того, что это не весь я. В то время как представление другого человека вполне соответствует полноте его действительного видения, мое самопредставление сконструировано и не соответствует никакому действительному восприятию; самое существенное в действительном переживании себя остается за бортом внешнего видения.

Это различие в переживании себя и в переживании другого преодолевается познанием, или, точнее, познание игнорирует это различие, как оно игнорирует и единственность познающего субъекта. В едином мире познания я не могу поместить себя как единственное *я-для-себя* в противоположность всем без исключения остальным людям, прошлым, настоящим и будущим, как другим для меня; напротив, я знаю, что я такой же ограниченный человек, как и все другие, и что всякий другой существенно переживает себя изнутри, принципиально не воплощаясь для себя самого в свою внешнюю выраженность. Но это познание не может обусловить собою действительного видения и переживания единственного конкретного

мира единственного субъекта. Формою конкретного переживания действительного человека является корреляция образных категорий *я* и *другого*; и эта форма *я*, в которой *я* переживаю себя единственного, в корне отлична от формы *другого*, в которой *я* переживаю всех без исключения других людей. И *я* другого человека совершенно иначе переживается мною, чем мое собственное *я*, и оно подводится под категорию *другого* как момент его, и это различие имеет существенное значение не только для эстетики, но и для этики. Достаточно указать на принципиальную неравноценность *я* и *другого* с точки зрения христианской нравственности: нельзя любить себя, но должно любить другого, нельзя быть снисходительным к себе, но должно быть снисходительным к другому, вообще от всякого бремени должно освобождать другого и брать его на себя⁷; или альтруизм, который совершенно иначе оценивает счастье другого и свое собственное счастье. К этическому солипсизму нам еще придется вернуться в дальнейшем.

Для эстетической точки зрения существенным является следующее: *я* для себя являюсь субъектом какой бы то ни было активности, активности видения, слышания, осязания, мышления, чувствования и проч., *я* как бы исхожу из себя в своих переживаниях и направлен вперед себя, на мир, на объект. Объект противостоит мне как субъекту. Дело здесь идет не о гносеологической корреляции субъекта — объекта, а о жизненной корреляции меня — единственного субъекта и всего остального мира как объекта не только моего познания и внешних чувств, но и воления и чувствования. Другой человек для меня весь в объекте, и его *я* — только объект для меня. *Я* могу помнить себя, могу частично воспринимать себя внешним чувством, отчасти сделать себя предметом желания и чувства, то есть могу сделать себя своим объектом. Но в этом акте самообъективации *я* не буду совпадать с самим собой, *я-для-себя* останусь в самом акте этой самообъективации, но не в его продукте, в акте видения, чувствования, мышления, но не в увиденном или почувствованном предмете. *Я* не могу всего себя вложить в объект, *я* превышаю всякий объект, как активный субъект его. Нас здесь интересует не познавательная сторона этого положения, лучшего в основу идеализма, но конкретное переживание своей субъективности и абсолютной неисчерпанности в объекте — момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шле-

геля⁸), — в противоположность чистой объектности другого человека. Познание вносит сюда корректив, согласно которому и *я* для себя — единственный человек — не являюсь абсолютным *я* или гносеологическим субъектом; все то, что делает меня самым собою, определенным человеком в отличие от всех других людей: определенное место и время, определенная судьба и проч., — является тоже объектом, а не субъектом познания (Риккерт⁹), но все же интуитивно убедительным делает идеализм переживание себя самого, а не переживание другого человека, это последнее скорее делает убедительным реализм и материализм. Интуитивно убедителен, во всяком случае понятен, может быть солипсизм, помещающий весь мир в мое сознание, но совершенно интуитивно непонятным было бы помещать весь мир и меня самого в сознание другого человека, который столь очевидно является лишь ничтожной частью большого мира. *Я* не могу убедительно пережить всего себя заключенным во внешне ограниченный, сплошь видимый и осязаемый предмет, совершенно во всех отношениях совпадая с ним, но иначе *я* не могу себе представить другого человека: все то внутреннее, что *я* знаю в нем и отчасти сопереживаю, *я* вкладываю в его внешний образ, как в сосуд, вмещающий его *я*, его волю, его познание; другой собран и вмещен для меня весь в свой внешний образ. Между тем как свое сознание *я* переживаю как бы объемлющим мир, охватывающим его, а не вмещенным в него [нрзб.]. Внешний образ может быть пережит как завершающий и исчерпывающий другого, но не переживается мною как исчерпывающий и завершающий меня.

Во избежание недоразумения подчеркиваем еще раз, что мы не касаемся здесь познавательных моментов: отношения души и тела, сознания и материи, идеализма и реализма и иных проблем, связанных с этими моментами; нам важно здесь лишь конкретное переживание, чисто эстетическая убедительность его. Мы могли бы сказать, что с точки зрения самопереживания интуитивно убедителен идеализм, а с точки зрения переживания мною другого человека интуитивно убедителен материализм, совершенно не касаясь философско-познавательной оправданности этих направлений. Линия как граница тела адекватна ценностно для определения и завершения *другого*, притом всего, во всех его моментах, и совершенно не адекватна для определения и завершения меня для меня самого, ибо *я* существенно переживаю себя, охва-

тывая всякие границы, всякое тело, расширяя себя за всякие пределы, мое самосознание разрушает пластическую убедительность моего образа.

Отсюда следует, что только другой человек переживается мною как соприродный внешнему миру, эстетически убедительно может быть вплетен в него и согласован с ним. Человек как природа интуитивно убедительно переживается только в другом, но не во мне. Я для себя не соприроден внешнему миру весь, во мне всегда есть нечто существенное, что я могу противопоставить ему, именно — моя внутренняя активность, моя субъективность, которая противостоит внешнему миру как объекту, не вмещаясь в него; эта внутренняя активность моя внеприродна и внемирна, у меня всегда есть выход по линии внутреннего переживания себя в акте [нрзб.] мира, есть как бы лазейка, по которой я спасаю себя от сплошной природной данности. Другой [нрзб.] интимно связан с миром, я — с моей внутренней внемирной активностью. Когда я имею себя во всей моей серьезности, все объектное во мне: фрагменты моей внешней выраженности, все уже данное, наличное во мне, я как определенное содержание моей мысли о себе самом, моих чувствований себя — перестает для меня выражать меня, я начинаю уходить весь в самый акт этого мышления, видения и чувствования. Ни в одно внешнее обстояние я не вхожу сполна и не исчерпываюсь им, я для себя нахожусь как бы на касательной ко всякому данному обстоянию. Все пространственно данное во мне тяготеет к непространственному внутреннему центру, в другом все идеальное тяготеет к его пространственной данности.

Эта особенность конкретного переживания мною другого ставит остро эстетическую проблему чисто интенсивного оправдания данной ограниченной конечности, не выходя за пределы данного же внешнего пространственно-чувственного мира; только по отношению к другому непосредственно переживается недостаточность познавательного постижения и чисто смыслового, индифферентного к конкретной единственности образа, этического оправдания, ибо они минуют момент внешней выраженности, столь существенный в переживании мною другого и не существенный во мне самом.

Эстетическая активность моя — не в специальной деятельности художника-автора, а в единственной жизни, недифференцированной и не освобожденной от неэстетических моментов, — синкретически таящая в себе как бы

зародыш творческого пластического образа, выражается в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности: объятие, поцелуй, осенение и проч. В живом переживании этих действий особенно явственна их продуктивность и их необратимость. В них я наглядно убедительно осуществляю привилегию моего положения вне другого человека, и ценностная уплотненность его становится здесь осязательно реальной. Ведь только другого можно объять, охватить со всех сторон, любовно осязать все границы его: хрупкая конечность, завершенность другого, его здесь-и-теперь-бытие внутренне постигаются мною и как бы оформляются объятием; в этом акте внешнее бытие другого заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия. Только к устам другого можно прикоснуться устами, только на другого можно возложить руки, активно подняться над ним, осеняя его сплошь всего, во всех моментах его бытия, его тело и в нем душу. Всего этого не дано мне пережить по отношению к себе самому, причем дело здесь не в одной только физической невозможности, а в эмоционально-волевой несправедливости этих актов на себя самого. Как предмет объятия, целования, осенения внешнее, ограниченное бытие другого становится ценностно упругим и тяжелым, внутренне весомым [нрзб.] материалом для пластического оформления и изваяния данного человека не как физически законченного и ограниченного физически же пространства, а эстетически законченного и ограниченного, эстетически событийного живого пространства. Ясно, конечно, что мы отвлекаемся здесь от сексуальных моментов, замутняющих эстетическую чистоту этих необратимых действий, мы берем их как художественно-символические жизненные реакции на целое человека, когда мы, обнимая или осеняя тело, обнимаем или осеняем и душу, заключенную в нем и выраженную им.

4. Третий момент, на котором мы остановим наше внимание, — действия, внешние поступки человека, протекающие в пространственном мире. Как переживается действие и пространство его в самосознании действующего и как переживается мною действие другого человека, в каком плане сознания лежит его эстетическая ценность — таковы вопросы предстоящего рассмотрения.

Мы отметили недавно, что фрагменты моей внешней выраженности приобщены ко мне лишь через соответ-

ствующие им внутренние переживания. В самом деле, когда реальность моя почему-либо становится сомнительной, когда я не знаю, грежу ли я или нет, меня не убеждает только видимость моего тела: я должен или сделать какое-нибудь движение, или ущипнуть себя, то есть для проверки своей реальности перевести свою внешность на язык внутренних самоощущений. Когда мы вследствие заболевания перестаем владеть каким-либо членом, например ногой, она представляется нам словно чужой, «не моей», хотя во внешне-воззрительном образе моего тела она несомненно относится к моему целому. Всякий извне данный обрывок тела должен быть мною пережит изнутри, и только этим путем он может быть приобщен ко мне, к моему единственному единству; если же этот перевод на язык внутренних самоощущений не удастся, я готов отвергнуть данный обрывок как не мой, как не мое тело, порывается интимная связь его со мною. Особенно важно это чисто внутреннее переживание тела и его членов в момент свершения действия, которое всегда ведь устанавливает связь между мною и другим внешним предметом, расширяет сферу моего физического влияния.

Без труда путем самонаблюдения можно убедиться в том, что менее всего фиксирую я свою внешнюю выраженность в момент совершения физического действия: строго говоря, я действую, схватываю предмет не рукою как внешне законченным образом, а соответствующим руке внутренне переживаемым мускульным чувством, и не предмет как внешне законченный образ, а соответствующее ему мое осязательное переживание и мускульное чувство сопротивления предмета, его тяжести, плотности и проч. Видимое лишь дополняет изнутри переживаемое и, безусловно, имеет лишь второстепенное значение для осуществления действия. Вообще все данное, наличное, уже имеющееся и осуществленное как таковое отступает на задний план действующего сознания. Сознание направлено на цель, и пути свершения и все средства достижения переживаются изнутри. Путь свершения действия — чисто внутренний путь, и непрерывность этого пути тоже чисто внутренняя (Бергсон). Пусть я совершаю рукою какое-нибудь определенное движение, например достаю с полки эту книгу; я не слежу за внешним движением моей руки, видимым проходным путем, за теми положениями, которые она принимает во время движения по отношению к различным предметам этой комнаты: все это только в виде случайных обрыв-

ков, мало нужных для действия, входит в мое сознание; я управляю своею рукою изнутри. Когда я иду по улице, я внутренне направлен вперед, внутренне рассчитываю и оцениваю все свои движения; конечно, при этом мне бывает иногда нужно кое-что отчетливо видеть, иной раз даже и в себе самом, но это внешнее видение при совершении действия всегда односторонне: оно схватывает в предмете только то, что имеет непосредственное отношение к данному действию, и этим разрушает полноту воззрительной данности предмета. Настоящее, данное, определенное в зрительном образе предмета, находящегося в районе действия, раздано и разложено при совершении действия предстоящим, будущим, еще осуществляемым по отношению к данному предмету моим действием: предмет видится мною с точки зрения будущего внутреннего переживания, а это самая несправедливая к внешней завершенности предмета точка зрения. Так, развивая далее наш пример, я, идя по улице и заметив идущего навстречу человека, быстро подался вправо, чтобы избежать столкновения; в видении этого человека для меня на первом плане находился предвосхищаемый мною возможный толчок, который я пережил бы изнутри, — причем само это предвосхищение совершается на языке внутреннего самоощущения, — а отсюда непосредственно вытекало мое движение вправо, внутренне управляемое. Предмет, находящийся в районе напряженного внешнего действия, переживается то как возможное препятствие, давление, как возможная боль, то как возможная опора для руки, ноги и проч., притом все это — на языке внутреннего самоощущения: это-то и разлагает внешнюю завершенную данность предмета. При интенсивном внешнем действии, таким образом, основой — собственно миром действия — остается внутреннее самоощущение, растворяющее в себе или подчиняющее себе все внешне выраженное, не позволяющее ничему внешнему завершиться в устойчивую воззрительную данность ни во мне самом, ни вне меня.

Фиксация своей внешности при совершении действия может даже оказаться роковой, разрушающей действие силой. Так, когда нужно совершить трудный и рискованный прыжок, крайне опасно следить за движением своих ног: нужно собрать себя изнутри и изнутри же рассчитывать свои движения. Первое правило всякого спорта: смотри прямо перед собою, не на себя. Во время трудного и опасного действия я весь сжимаюсь до чистого внут-

ренного единства, перестаю видеть и слышать что-либо внешнее, свожу себя всего и свой мир к чистому самоощущению.

Внешний образ действия и его внешнее воззрительное отношение к предметам внешнего мира никогда не даны самому действующему, а если врываются в действующее сознание, то неизбежно становятся тормозом, мертвою точкою действия.

Действие изнутри действующего сознания принципиально отрицает ценностную самостоятельность всего данного, уже наличного, имеющегося, завершенного, разрушает настоящее предмета ради его будущего, предвосхищенного изнутри. Мир действия — мир внутреннего предвосхищенного будущего. Предстоящая *цель* действия разлагает данную наличность внешнего предметного мира, *план* будущего осуществления разлагает *тело* настоящего состояния предмета; весь кругозор действующего сознания проникается и разлагается в своей устойчивости предвосхищением будущего осуществления.

Отсюда вытекает, что художественная правда выраженного и внешне воспринятого действия, его органическая вплетенность во внешнюю ткань окружающего бытия, гармоническая соотнесенность его с фоном как с совокупностью устойчивого в настоящем предметного мира принципиально трансгрессиентны сознанию самого действующего; они осуществляются только вне его находящимся сознанием, непричастным действию в его цели и смысле. Только действие другого человека может быть мною художественно понято и оформлено, изнутри же меня самого действие принципиально не поддается художественному оформлению и завершению. Дело здесь идет, конечно, о чисто пластически-живописном понимании действия.

Основные пластически-живописные характеристики внешнего действия — эпитеты, метафоры, сравнения и проч. — никогда не осуществляются в самосознании действующего и никогда не совпадают с внутренней целевой и смысловой правдой действия. Все художественные характеристики переводят действие в другой план, в другой ценностный контекст, где смысл и цель действия становятся имманентными событию его свершения, становятся лишь моментом, осмысливающим внешнюю выраженность действия, то есть переводят действие из кругозора действующего в кругозор внеаходящегося созерцателя.

Если же пластически-живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас же отрывается от нудительной серьезности своей цели, от действительной нужности, новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в *игру*, вырождается в *жест*.

Достаточно проанализировать любое художественное описание действия, чтобы убедиться, что в пластически-живописном образе, характере этого описания художественная законченность и убедительность лежат в уже умершем смысловом контексте жизни, трансгрессиентном сознанию действующего в момент его действия, и что мы сами, читатели, в цели и смысле действия внутренние не заинтересованы — ведь в противном случае предметный мир действия был бы вовлечен в наше изнутри переживаемое действующее сознание и его внешняя выраженность была бы разложена, — ничего не ждем от действия и ни на что не надеемся в *действительном* будущем. Действительное будущее заменено для нас *художественным* будущим, а это художественное будущее всегда художественно предопределено. Художественно оформленное действие переживается вне событийного рокового времени моей единственной жизни. В этом же роковом времени жизни ни одно действие не повертывается для меня самого своею художественною стороною. Все пластически-живописные характеристики, особенно сравнения, обезвреживают действительное роковое будущее, они всецело простерты в плане самодовлеющего прошлого и настоящего, из которых нет подхода к живому, еще рискованному будущему.

Все моменты пластически-живописного завершения действия принципиально трансгрессиентны миру целей и смысла в их безысходной нужности и важности; художественное действие завершается помимо цели и смысла там, где они перестают быть единственно движущими силами моей активности, а это возможно и внутренне оправданно только по отношению к действию другого человека, где мой кругозор восполняет и завершает его действующий и разложенный предстоящею нудительно-нужною целью кругозор.

5. Мы проследили своеобразие переживания в самосознании и по отношению к другому человеку наружностно, внешних границ тела и внешнего физического действия. Теперь мы должны синтезировать эти три абстрактно выделенные момента в едином ценностном целом че-

ловеческого тела, то есть поставить проблему тела как ценности. Ясно, конечно, что, поскольку проблема касается именно ценности, она строго ограничивается от естественнонаучной точки зрения: от биологической проблемы организма, психофизиологической проблемы отношения психологического и телесного и от соответствующих натурфилософских проблем; она может лежать только в плоскости этической и эстетической и отчасти религиозной. <...>

Для нашей проблемы чрезвычайно важным является то единственное место, которое занимает тело как ценность в единственном конкретном мире по отношению к субъекту. Мое тело — в основе своей внутреннее тело, тело другого — в основе внешнее тело.

Внутреннее тело — мое тело как момент моего самосознания — представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего центра; внешний же момент, как мы видим, фрагментарен и не достигает самостоятельности и полноты и, имея всегда внутренний эквивалент, через его посредство принадлежит внутреннему единству. Непосредственно я не могу реагировать на свое внешнее тело: все непосредственные эмоционально-волевые тона, связанные у меня с телом, относятся к его внутренним состояниям и возможностям — страдания, наслаждения, страсти, удовлетворения и проч. Можно любить свое тело, испытывать к нему род нежности, но это значит лишь одно: постоянное стремление и желание тех чисто внутренних состояний и переживаний, которые осуществляются через мое тело, и эта любовь ничего существенно общего не имеет с любовью к индивидуальной внешности другого человека; случай Нарцисса интересен именно как характеризующее и поясняющее правило исключения. Можно переживать любовь другого к себе, можно хотеть быть любимым, можно представлять себе и предвосхищать любовь другого, но нельзя любить себя как другого, непосредственно. Если я забочусь о себе и так же забочусь о любимом мною другом человеке, то отсюда нельзя делать вывод об общности эмоционально-волевого отношения к себе и другому, то есть что я себя люблю как другого: эмоционально-волевые тона, приводящие в обоих случаях к одним и тем же действиям заботы, коренным образом различны. Нельзя любить ближнего как самого себя или, точнее, нельзя самого себя *любить*, как ближнего, можно лишь перенести

на него всю ту совокупность действий, какие обычно совершаются для себя самого. Право и правоподобная мораль не могут распространить своего требования на внутреннюю эмоционально-волевою реакцию и требуют лишь определенных внешних действий, которые совершаются по отношению к себе самому и должны совершаться для другого; но не может быть и речи о переносе внутреннего ценностного отношения к себе самому на другого, дело идет о создании совершенно нового эмоционально-волевого отношения к другому как таковому, которое мы называем любовью и которое совершенно невозможно пережить по отношению к себе самому. Страдание, страх за себя, радость качественно глубоко отличны от сострадания, страха за другого, сорадования; отсюда принципиальное различие нравственной квалификации этих чувств. Эгоист поступает так, *как если бы* он любил себя, но, конечно, ничего подобного любви и нежности к себе он не переживает, дело именно в том, что он этих чувств не знает. Самосохранение — холодная и жестокая эмоционально-волевая установка, совершенно лишенная каких бы то ни было любовно-милующих и эстетических элементов.

Ценность моей внешней личности в ее целом (и прежде всего моего внешнего тела — что нас здесь только интересует) носит заемный характер, конструируется мною, но не переживается непосредственно.

Подобно тому как я могу непосредственно стремиться к самосохранению и благосостоянию, защищать всеми средствами свою жизнь, даже стремиться к власти и подчинению других, но никогда непосредственно не могу пережить в себе то, чем является правовая личность, ибо правовая личность есть не что иное, как гарантированная уверенность в признании меня другими людьми, которое переживается мною как их обязанность по отношению ко мне (ведь одно дело — фактически защищать свою жизнь против фактического же нападения — так поступают и животные — и совсем другое дело — переживать свое *право* на жизнь и безопасность и обязанность других уважать это право), — так глубоко различны и внутреннее переживание своего тела и признание его внешней ценности другими людьми, мое право на любовное приятие моей внешности: оно как дар нисходит на меня от других, как благодать, не могущая быть внутренне обоснована и понята; и возможна лишь уверенность в этой ценности, но интуитивно-наглядное переживание внеш-

ней ценности своего тела невозможно, я могу лишь иметь на нее притязания. Многообразные, рассеянные в моей жизни акты внимания ко мне, любви, признания моей ценности другими людьми как бы изваяли для меня пластическую ценность моего внешнего тела. В самом деле, как только начинает человек переживать себя изнутри, он сейчас же встречает извне идущие к нему акты признания и любви близких людей, матери: все первоначальные определения себя и своего тела ребенок получает из уст матери и близких. Из их уст, в эмоционально-волевом тоне их любви ребенок слышит и начинает признавать свое *имя*, название всех моментов, относящихся к его телу и внутренним переживаниям и состояниям; первые и самые авторитетные слова о нем, впервые извне определяющие его личность, идущие навстречу его собственному внутреннему темному самоощущению, давая ему форму и название, в которых он впервые осознает и находит себя как *нечто*, суть слова любящего человека. Любовные слова и действительные заботы идут навстречу смутному хаосу внутреннего самоощущения, называя, направляя, удовлетворяя, связывая с внешним миром — как с заинтересованным во мне и моей нужде ответом, и этим как бы пластически оформляют этот бесконечный шевелящийся хаос¹⁰ нужд и недовольств, в котором еще растворено для ребенка все внешнее, в котором растворена и потоплена будущая диада его личности и противостоящего ей внешнего мира. Раскрытию этой диады помогают любящие действия и слова матери, в ее эмоционально-волевом тоне обособляется и конструируется личность ребенка, оформляется в любви его первое движение, первая поза в мире. Впервые видеть себя ребенок начинает как бы глазами матери и говорить о себе начинает в ее эмоционально-волевых тонах, как бы ласкает себя своим первым самовысказыванием; так, он применяет к себе и членам своего тела ласкательно-уменьшительные имена в соответствующем тоне: «моя головка, ручка, ножка», «мне хочется спатеньки, бай-бай» и т. п., — здесь он определяет себя и свои состояния через мать, в ее любви к нему, как предмет ее милования, ласки, поцелуев; он как бы ценностно оформлен ее объятиями. Изнутри себя самого, без всякого посредства любящего другого, человек никогда не мог бы заговорить о себе самом в ласкательно-уменьшительной форме и тонах, во всяком случае, они совершенно не выражали бы верно действительного эмоционально-волевого тона мое-

го самопереживания, моего внутреннего непосредственного отношения к себе самому, были бы эстетически фальшивы: изнутри себя я менее всего переживаю свою «головку» или «ручки», но именно «голову», действую именно «рукой». В ласкательно-уменьшительной форме я могу говорить о себе самом лишь в отношении к другому, выражая его действительное или желанное мною отношение его ко мне.

[нрзб.] я испытываю абсолютную нужду в любви, которую только другой со своего единственного места *вне* меня может осуществить внутренне; эта нужда, правда, разбивает мою самодостаточность изнутри, но еще не оформляет меня утверждающе *извне*. Я по отношению к себе самому глубоко *холоден*, даже в самосохранении.

Эта с детства формирующая человека извне любовь матери и других людей на протяжении всей его жизни оплотняет его внутреннее тело, не дает ему, правда, интуитивно наглядного образа его внешней ценности, но делает его обладателем потенциальной ценности этого тела, могущей быть реализованной лишь другим человеком.

Тело другого человека — внешнее тело, и ценность его осуществляется мною воззрительно-интуитивно и дана мне непосредственно. Внешнее тело объединено и оформлено познавательными, этическими и эстетическими категориями, совокупностью внешних зрительных и осязательных моментов, являющихся в нем пластическими и живописными ценностями. Мои эмоционально-волевые реакции на внешнее тело другого непосредственны, и только по отношению другого непосредственно переживается мною *красота* человеческого тела, то есть оно начинает жить для меня в совершенно ином ценностном плане, недоступном внутреннему самоощущению и фрагментарному внешнему видению. *Воплощен* для меня ценностно-эстетически только другой человек. В этом отношении тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в *другом*, его признании и формирующей деятельности. Только внутреннее тело — тяжелая плоть — дано самому человеку, внешнее тело другого задано: он должен его активно создать.

Совершенно особым подходом к телу другого является сексуальный; он сам по себе не способен развить формирующих пластически-живописных энергий, то есть не способен создать тело как внешнюю, законченную самодовлеющую художественную определенность. Здесь внеш-

нее тело другого разлагается, становясь лишь моментом моего внутреннего тела, становится ценным лишь в связи с теми внутренне-телесными возможностями — вождения, наслаждения, удовлетворения, — которые оно сулит мне, и эти внутренние возможности потопляют его внешнюю упругую завершенность. При сексуальном подходе тело мое и другого сливаются в одну плоть, но эта единая плоть может быть только внутренней. Правда, это слияние в единую внутреннюю плоть есть предел, к которому мое сексуальное отношение стремится в его чистоте, в действительности оно всегда осложнено и эстетическими моментами любования внешним телом, а следовательно, и формирующими, созидающими энергиями, но созидание ими художественной ценности является здесь только средством и не достигает самостояния и полноты.

Таково различие внешнего и внутреннего тела — тела другого и моего тела — в замкнутом конкретном контексте жизни единственного человека, для которого отношение «я и другой» абсолютно необратимо и дано раз и навсегда.

Обратимся теперь к религиозно-этической и эстетической проблеме ценности человеческого тела в ее истории, попытаюсь разобраться в ней с точки зрения установленного различия.

Во всех исторически значительных, развитых и законченных этико-религиозно-эстетических концепциях тела оно обычно обобщается и не дифференцируется, но при этом неизбежно преобладает то внутреннее, то внешнее тело, то субъективная, то объективная точка зрения, то в основе живого опыта, из которого вырастает идея человека, лежит самопереживание, то переживание *другого* человека; в первом случае основой будет ценностная категория *я*, под которую подводится и другой, во втором — категория *другого*, обнимающая и меня. В одном случае процесс построения идеи человека (человек как ценность) может быть выражен так: человек — это я, как я сам себя переживаю, другие — такие же, как и я. Во втором случае так: человек — это окружающие, меня другие люди, как я их переживаю, я — такой же, как и другие. Таким образом, или понижается своеобразие самопереживания под влиянием переживания других людей, или — своеобразие переживания другого под влиянием и в угоду самопереживанию. Конечно, дело идет

лишь о преобладании того или иного момента как ценностно определяющего; оба входят в целое человека.

Ясно, что при определяющем значении категории *другого* в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка *тела*: человек *воплощен* и живописно-пластически значителен; внутреннее же тело только примыкает к внешнему, отражая его ценность, освящаясь им. Таков человек в античности в эпоху расцвета. Все телесное было освящено категорией *другого*, переживалось как непосредственно ценное и значительное, внутреннее ценностное самоопределение было подчинено внешней определенности через другого и для другого, *я-для-себя* растворялось в *я-для-другого*¹¹. Внутреннее тело переживалось как биологическая ценность (биологическая ценность здорового тела пуста и несамостоятельна и не может породить из себя ничего творчески продуктивного и культурно значимого, она может лишь отражать иного рода ценность, главным образом эстетическую, сама она «докультурна»). Отсутствие гносеологического рефлекса и чистого идеализма (Гуссерль). Зелинский. Сексуальный момент отнюдь не преобладал, ибо он враждебен пластике. Только с появлением вакхантов¹² начинает пробиваться иная, по существу восточная, струя. В дионисизме преобладает внутреннее, *но не одинокое* изживание тела. Усиливается сексуальность. Пластические грани начинают падать. Пластически завершенный человек — *другой* — потопляется в безликом, но едином внутрителесном переживании. Но *я-для-себя* еще не обособляется и не противопоставляет себя другим как существенно иная категория переживания человека. Для этого лишь готовится почва. Но границы уже не освящены и начинают тяготить (тоска индивидуации), внутреннее лишилось авторитетной *внешней* формы, но еще не нашло духовной «формы» (формы не в точном смысле, ибо она уже не эстетична, дух задан себе). Своеобразное посредствующее положение занимает эпикуреизм: здесь тело стало организмом, это внутреннее тело¹³ — совокупность потребностей и удовлетворений, — но еще не отъединившееся, еще несущее на себе, правда уже слабый, отблеск положительной ценности другого; но все пластические и живописные моменты уже погасли. Легкая аскеза знаменует собой предвосхищение тяжести внутреннего одинокого тела в идее человека, кондипированной в категории *я-для-себя*, как дух. Эта идея начинает рождаться в сто-

ицизме: умирает внешнее тело, и начинается борьба с внутренним (в себе самом для себя) как с неразумным. Стоик обнимает статую, чтобы охладить себя¹⁴. В основу концепции человека кладется самопереживание (другой — это я), отсюда жесткость (ригоризм) и холодная безлюбовность стоицизма¹⁵. Наконец, высшего достижения отрицание тела — как *моего* тела — достигло в неоплатонизме¹⁶. Эстетическая ценность почти умирает. Идея живого рождения (другого) заменяется саморефлексом *я-для-себя* в космогонии, где я рождаю другого внутри себя, не выходя за свои пределы, оставаясь одиноким. Своеобразие категории *другого* не утверждается. Эманиационная теория: я мыслю себя, я *помысленный* (продукт саморефлекса) отделяюсь от *я мыслящего*; происходит раздвоение, создается новое лицо, это последнее в свою очередь раздвояет себя в саморефлексе и т. д.: все события сосредоточены в едином *я-для-себя* без внесения новой ценности *другого*. В диаде *я-для-себя* и *я*, как я являюсь *другому*, второй член мыслится как дурное ограничение и соблазн, как лишенный существенной реальности. Чистое отношение к себе самому — а оно лишено всех эстетических моментов и может быть лишь этическим и религиозным — становится единственным творческим принципом ценностного переживания и оправдания человека и мира. Но в отношении к себе самому не могут стать императивны такие реакции, как нежность, снисхождение, милость, любование, реакции, могущие быть обняты одним словом «доброта»: в отношении к себе самому нельзя понять и оправдать доброту как принцип отношения к данности, здесь область чистой заданности, преодолевающей все уже данное, наличное как дурное и все устрояющие и освящающие данность реакции. (Вечное прехожждение себя самого на почве саморефлекса.) Бытие освящает себя самого в неизбежном покаянии тела. Неоплатонизм — наиболее чистое, последовательно проведенное ценностное постижение человека и мира на основе чистого самопереживания: все — и вселенная, и бог, и другие люди — суть лишь *я-для-себя*, их суд о себе самих самый компетентный и последний, *другой* голоса не имеет; то же, что они являются еще и *я-для-другого*, случайно и несущественно и не порождает принципиально новой оценки. Отсюда и наиболее последовательное отрицание тела: мое тело не может быть ценностью для меня самого. Чисто стихийное самосохранение не способно породить из себя ценности. Сохраняя себя, я не оце-

ниваю себя: это совершается помимо какой-либо оценки и оправдания. Организм просто живет, но изнутри себя самого не оправдан. Только *извне* может сойти на него благодать оправдания. Я сам не могу быть автором своей собственной ценности, как я не могу поднять себя за волосы. Биологическая жизнь организма становится ценностью лишь в сочувствии и сострадании ему другого (материнство), этим она вносится в новый ценностный контекст. Ценностно глубоко различны мой голод и голод другого существа: во мне желание есть просто «желается», «хочется», в другом оно для меня свято и проч. Там, где по отношению другого не допускается возможность и оправданность оценки, невозможной и неоправданной по отношению к себе самому, где другой как таковой не имеет привилегий, там тело как носитель телесной жизни для самого субъекта должно категорически отрицаться (где другой не создает новой точки зрения).

Сложным и неоднородным с точки зрения нашей проблемы представляется христианство¹⁷. Сюда вошли следующие неоднородные моменты: 1) глубоко своеобразное освящение внутренней человеческой телесности — телесных потребностей — юдаизмом на основе коллективного переживания тела с преобладанием категории *другого*, восприятие себя в этой категории, этическое самопереживание по отношению к телу почти отсутствовало (единство народного организма). Сексуальный момент (дионисийство) внутреннего телесного единения также был слаб. Ценность телесного благополучия. Но по особым условиям религиозной жизни пластически-живописный момент не мог достигнуть значительного развития (только в поэзии). «Не сотвори себе кумира»¹⁸; 2) чисто античная идея вочеловечения (Зелинский) бога и обожествление человека (Гарнак); 3) гностический дуализм и аскеза и, наконец, 4) Христос Евангелия. В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез *этического солипсизма*, бесконечной строгости к себе самому человека, то есть безукоризненно чистого отношения к себе самому, с *этически-эстетической добротой* к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное *я-для-себя*, но не холодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого. Все люди распадаются для него на него единственного и всех других людей, его — милующего и

других — милуемых, его — спасителя и всех других — спасаемых, его — берущего на себя бремя греха и искупления и всех других — освобожденных от этого бремени и искупленных. Отсюда во всех нормах Христа противопоставляется *я* и *другой*: абсолютная жертва для себя и милость для другого. Но *я-для-себя* — *другой* для бога. Бог уже не определяется существенно как голос моей совести, как чистота отношения к себе самому, чистота покаянного самоотрицания всего данного во мне, тот, в руки которого страшно впасть и увидеть которого — значит умереть¹⁹ (имманентное самоосуждение), но отец небесный, который *надо мной* и может оправдать и милловать меня там, где я изнутри себя самого не могу себя милловать и оправдать принципиально, оставаясь чистым с самим собою. Чем я должен быть для другого, тем бог является для меня. То, что другой преодолевает и отвергает в себе самом как дурную данность, то я приемлю и милую в нем как дорогую плоть другого.

Таковы составные элементы христианства. В его развитии с точки зрения нашей проблемы мы замечаем два направления. В одном на первый план выступают неоплатонические тенденции: *другой* есть прежде всего *я-для-себя*, плоть сама по себе и во мне и в другом — зло. В другом находят свое выражение оба принципа ценностного отношения в их своеобразии: отношение к себе самому и отношение к другому. Конечно, эти направления не существуют в чистом виде, это две абстрактные тенденции, и в каждом конкретном явлении может только преобладать одна из них. На почве второй тенденции нашла свое развитие идея преображения тела в божество как другом для него. Церковь — тело Христово²⁰, невеста Христова²¹. Комментарий к Песни песней Бернарда Клервоского²². Наконец, идея благодати как схождения извне милующего оправдания и приятия данности, принципиально греховной и [не]преодолеваемой изнутри себя самое. Сюда примыкает и идея исповеди (покаяния до конца) и отпущения. Изнутри моего покаяния отрицание всего себя, извне (бог — другой) — восстановление и милость. Человек сам может только каяться, отпустить может только другой. Наиболее глубокое выражение находит вторая тенденция христианства в явлении Франциска, Джотто и Данте²³. В разговоре с Бернардом в раю²⁴ Данте высказывает мысль, что наше тело воскреснет не ради себя, но ради любящих нас, любивших и знавших наш единственный лик.

Реабилитация плоти в эпоху Возрождения носит смешанный и сумбурный характер. Чистота и глубина приятия Франциска, Джотто и Данте была потеряна, наивное античное приятие не могло быть восстановлено. Тело искало и не находило авторитетного автора, чьим именем мог бы творить художник. Отсюда *одиночество* тела Возрождения. Но в наиболее значительных явлениях этой эпохи пробивается франциско-джотто-дантовская струя, но не в прежней чистоте (Леонардо, Рафаэль, Микеланджело). Зато могучего развития достигает техника изображения, правда часто лишенная авторитетного и чистого носителя. Наивное античное приятие тела, не оторванного от телесного единства внешнего мира других, ибо самоосознание своего *я-для-себя* еще не уединилось, ибо к чистому отношению к себе самому, принципиально отличному от отношения к другим, человек еще не пришел, не могло быть восстановлено после внутреннего опыта средневековья, рядом с классиками не могли не читать и не понимать Августина (Петрарка, Боккаччо)²⁵. Силен был и сексуальный, разлагающий момент, сильно стало и эпикурейское умирание. Индивидуалистический его в идее человека эпохи Возрождения. Отъединиться может только душа, но не тело. Идея *славы* — паразитическое усвоение неавторитетного другого. В последующие два века авторитетная вненаходимость телу окончательно потеряна, пока оно не вырождается наконец в организм как совокупность потребностей естественного человека эпохи Просвещения. Идея человека росла и обогащалась, но в иных отношениях, а не в нашем. Позитивная научность окончательно привела *я* и *другого* к одному знаменателю. Политическое мышление. Сексуальная реабилитация романтизма²⁶. Правовая идея человека — человека-другого. Такова краткая, лишь в самых общих чертах, и неизбежно неполная история тела в идее человека.

Но идея человека как таковая всегда монистична, всегда стремится преодолеть дуализм *я* и *другого*, правда выдвигая в качестве основополагающей какую-нибудь одну из этих категорий. Критика такой обобщенной идеи человека, насколько правомерно это преодоление, а в большинстве случаев просто игнорирование принципиальной этической и эстетической разнозначности *я* и *другого* — это не может входить в нашу задачу. Для того чтобы глубоко понять мир как событие и ориентироваться в нем как в открытом и единственном событии, можно

ли отвлечься от своего единственного места как я в противоположность всем другим людям: настоящим, прошедшим и будущим — и этот вопрос мы оставим здесь открытым. Одно, что является для нас здесь существенно важным, не подлежит сомнению: действительное, конкретное ценностное переживание человека в замкнутом целом моей единственной жизни, в действительном кругозоре моей жизни носит двоякий характер, я и *другие* движемся в разных планах (плоскостях) *видения* и *оценки* (действительной, конкретной, а не отвлеченной оценки), и, чтобы перевести нас в одну и единую плоскость, я должен стать ценностно вне своей жизни и воспринять себя как другого среди других; эта операция совершается без труда отвлеченной мыслью, когда я подвожу себя под общую с другим норму (в морали, в праве) или под общий познавательный закон (физиологический, психологический, социальный и проч.), но эта абстрактная операция очень далека от конкретного и ценностно наглядного переживания себя как другого, от видения своей конкретной жизни и себя самого — ее героя — в одном ряду с другими людьми и их жизнями, в одной плоскости с ними. Но это предполагает авторитетную ценностную позицию вне меня. Только в так воспринятой жизни, в категории *другого* мое тело может стать эстетически значимым, но не в контексте моей жизни для меня самого, не в контексте моего самосознания.

Но если этой авторитетной позиции для конкретного ценностного видения — восприятия себя как другого — нет, моя внешность — мое для других бытие — стремится связать себя с моим самосознанием, происходит возврат в себя для корыстного использования для себя своего бытия для другого. Тогда мое отражение в другом, то, чем я являюсь для другого, становится моим двойником, который врывается в мое самосознание, замутняет его чистоту и отклоняет от прямого ценностного отношения к себе самому. Страх двойника. Человек, привыкший конкретно мечтать о себе, стремясь представить себе свой внешний образ, болезненно дорожащий производимым им внешним впечатлением, но не уверенный в нем, самолюбивый, теряет правильную, чисто внутреннюю установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что в его жесты и движения вмешивается неопределенный другой, у него рождается второй принцип ценностного отношения к себе, контекст его

самосознания путается контекстом сознания о нем другого, его внутреннему телу противостояло оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело.

Чтобы понять эту разнозначность телесной ценности в самопереживании и в переживании другого, нужно попытаться вызвать возможно полный, конкретный и проникнутый эмоционально-волевым тоном образ всей своей жизни в ее целом, но без цели передать его другому, воплотить для другого. Эта воссозданная воображением жизнь моя будет полна законченными и неизгладимыми образами других людей во всей их внешне-воззрительной полноте, лиц близких, родных, даже случайных встречных [в] жизни, но не будет между ними внешнего образа меня самого, среди этих всех неповторимых, единственных лиц не будет моего лица; моему я будут соответствовать воспоминания — воспереживания чисто внутреннего счастья, страдания, раскаяния, желаний, стремлений, проникающие этот воззрительный мир *других*, то есть я буду вспоминать свои внутренние установки в определенных обстоятельствах жизни, но не свой внешний образ. Все пластические и живописные ценности: краски, тона, формы, линии, образы, жесты, позы, лица и проч. — будут распределены между предметным миром и миром других людей, я же войду в него как невидимый носитель окрашивающих этот мир эмоционально-волевых тонов, исходящих из моей единственной активной ценностной позиции, занятой мной в этом мире.

Я создаю активно внешнее тело другого как ценность тем, что я занимаю определенную эмоционально-волевою установку по отношению к нему, именно к другому; эта установка направлена вперед и не обратима на меня самого непосредственно. Переживание тела из себя — внутреннее тело героя объемлется его внешним телом для другого, для автора, эстетически оплотняется его ценностною реакцией. Каждый момент этого внешнего тела, объемлющего внутреннее, носит как эстетическое явление двоякую функцию: экспрессивную и импрессиивную, которым соответствует двоякая активная установка автора и созерцателя.

6. *Экспрессивная и импрессиивная функции внешнего тела как эстетического явления.* Одним из могущественнейших и, пожалуй, наиболее разработанным направлением эстетики XIX века, особенно второй его половины, и начала XX века является то, которое истолковывает эстетическую деятельность как вчувствование или сопе-

реживание. Нас здесь не интересуют разновидности этого направления, но лишь самая основная мысль его в ее наиболее общей форме. Эта мысль такова: предмет эстетической деятельности — произведения искусства, явления природы и жизни — есть выражение некоторого внутреннего состояния, эстетическое познание его есть сопереживание этого внутреннего состояния. При этом для нас не существенно различие между сопереживанием и вчувствованием, ибо, когда мы вчувствуем свое собственное внутреннее состояние в объект, мы все же переживаем его не как непосредственно *свое*, но как состояние созерцания предмета, то есть сопереживаем ему. Сопереживание яснее выражает действительный смысл переживания (феноменология переживания), между тем как вчувствование стремится объяснить психологический генезис этого переживания. Эстетическое же построение должно быть независимо от собственно психологических теорий (кроме психологического описания, феноменологии), поэтому вопрос о том, как осуществляется психологически сопереживание: возможно ли непосредственное переживание чужой душевной жизни (Лосский), необходимо ли внешнее уподобление созерцаемому лицу (непосредственное воспроизведение его мимики), какую роль играют ассоциации, память, возможно ли представление чувства (отрицает это Гомперц, утверждает Витасек) и проч. — все эти вопросы мы можем здесь оставить открытыми. Феноменологически сопереживание внутренней жизни другого существа не подлежит сомнению, какова бы ни была бессознательная техника его осуществления.

Итак, разбираемое направление определяет существо эстетической деятельности как сопереживание внутреннего состояния или внутренней деятельности созерцания объекта: человека, неодушевленного предмета, даже линии, краски. В то время как геометрия (познание) определяет линию в ее отношении к другой линии, точке, плоскости как вертикаль, наклонную, параллельную и проч., эстетическая деятельность определяет ее с точки зрения ее внутреннего состояния (точнее, не определяет, а переживает) как стремящуюся вверх, падающую и проч. С точки зрения такой общей формулировки основоположения эстетики мы должны отнести к указанному направлению не только в собственном смысле эстетику вчувствования²⁷ (отчасти уже Т. Фишер, Лотце, Р. Фишер, Фолькельт, Вундт и Липпс), но и эстетику внутрен-

него подражания (Гроос), игры и иллюзии (Гроос и К. Ланге), эстетику Когена, отчасти Шопенгауэра и шопенгауэрианцев (погружение в объект) и, наконец, эстетические воззрения А. Бергсона. Мы назовем эстетику этого направления произвольно созданным термином «экспрессивной эстетики» в противоположность иным направлениям, переносящим центр тяжести на внешние моменты, которые мы обозначим «импрессивной эстетикой» (Фидлер, Гильдебрандт, Ганслик, Ригль и другие, эстетика символизма и проч.). Для первого направления эстетический предмет экспрессивен как таковой, есть внешнее выражение внутреннего состояния. При этом существенно важным является следующее: выражаемое не есть нечто объективно значимое (объективная ценность), а внутренняя жизнь самого выражающего себя объекта, его эмоционально-волевое состояние и направленность; только постольку может быть речь о сопереживании. Если эстетический объект выражает идею или некое объективное обстояние непосредственно, как для символизма и для эстетики содержания (Гегель, Шеллинг), то сопереживанию здесь нет места и мы имеем дело с иным направлением. Для экспрессивной эстетики эстетический объект есть человек и все остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия). В этом смысле можно сказать, что экспрессивная эстетика конципирует всякую пространственную эстетическую ценность как тело, выражающее душу (внутреннее состояние), эстетика есть мимика и физиогномика (застывшая мимика). Эстетически воспринять тело — значит сопережить его внутренним состояниям, и телесные и душевные, через посредство внешней выраженности. Мы можем формулировать это так: эстетическая ценность осуществляется в момент пребывания созерцателя внутри созерцаемого объекта; в момент переживания его жизни изнутри его самого в пределе созерцатель и созерцаемое совпадают. Эстетический объект является субъектом своей собственной внутренней жизни, и вот в плане этой внутренней жизни эстетического объекта как субъекта осуществляется эстетическая ценность, в плане одного сознания, в плане сопереживаемого самопереживания субъекта, в категории я. Эту точку зрения не удастся провести последовательно до конца; так, при объяснении трагического и комического трудно ограничиться сопереживанием страдающему герою и «причащением глупости» комического героя. Но основная тенденция все же направлена к

тому, чтобы эстетическая ценность сплошь осуществлялась имманентно одному сознанию, и не допускается противопоставление *я* и *другого*; такие чувства, как сострадание (трагическому герою), чувство собственного превосходства (над комическим героем), собственного ничтожества или нравственного превосходства (перед возвышенным), исключаются как внеэстетические именно потому, что они, относясь к другому как таковому, предполагают ценностное противопоставление *я* (созерцающего) и *другого* (созерцаемого) и их принципиальную неслиянность. Понятия игры и иллюзии особенно характерны. В самом деле: в игре *я* переживаю иную жизнь, не выходя за пределы самопереживания и самосознания, не имея дела с другим как таковым; то же и при сознании иллюзии — оставаясь самим собой, *я* переживаю другую жизнь. Но ведь при этом отсутствует *созерцание* (созерцаю партнера в игре *я* глазами участника, а не зрителя) — это забывается. Здесь исключены все чувства, возможные по отношению к другому как таковому, и в то же время переживается другая жизнь. Экспрессивная эстетика часто прибегает к помощи этих понятий для описания своей позиции (то *я* страдаю как герой, то *я* свободен от страдания как зритель; всюду здесь отношение к себе самому, переживание в категории *я*, представляемые ценности всюду соотносятся с *я*: моя смерть, не моя смерть) — позиции нахождения *внутри* переживающего человека для осуществления эстетической ценности, переживания жизни в категории *я*, выдуманного или действительного. (Категории структуры эстетического объекта — красота, возвышенное, трагическое — становятся возможными формами самопереживания: самодостаточная красота и проч. — без отнесения к другому как таковому. Беспрепятственное изживание себя, своей жизни, по терминологии Липпса.)

Критика основ экспрессивной эстетики. Экспрессивная эстетика представляется нам в основе неправильной. Чистый момент вживания и вчувствования (сопереживания) является по существу внеэстетическим. Что вчувствование имеет место не только в эстетическом восприятии, но и повсюду в жизни (практическое вчувствование, этическое, психологическое и проч.) — этого не отрицает ни один из представителей данного направления, но ни один из них не указаны обособляющие эстетическое сопереживание признаки (чистота вчувствования Липпса, интенсивность вчувствования Когена, симпатическое по-

дражание Грооса, повышенное вчувствование Фолькельта).

Да это ограничение и невозможно, оставаясь на почве сопереживания. Следующие соображения могут основывать неудовлетворительность экспрессивной теории.

1) Экспрессивная эстетика не способна объяснить *целое* произведения. В самом деле: передо мной «Тайная вечеря». Чтобы понять центральную фигуру Христа и каждого из апостолов, *я* должен вчувствоваться в каждого из этих участников, исходя из экспрессивной внешней выраженности, сопережить внутреннее состояние его. Переходя от одного к другому, *я* могу, сопереживая, понять каждую фигуру в отдельности. Но каким образом могу *я* пережить эстетическое целое произведения? Ведь оно не может равняться сумме сопереживаний различных действующих лиц. Может быть, *я* должен вчувствоваться в единое внутреннее движение всей группы участников? Но этого внутреннего единого движения нет, передо мной не массовое движение, стихийно единое и могущее быть понятым как один субъект. Наоборот, эмоционально-волевая установка каждого участника глубоко индивидуальна и между ними имеет место противоборство: передо мною единое, но сложное событие, где каждый из участников занимает свою единственную позицию в целом его, и это целое событие не может быть понято путем сопереживания участникам, но предполагает точку вненаходимости каждому из них и всем им вместе. В таких случаях привлекают на помощь автора: сопереживая ему, мы овладеваем целым произведением. Каждый герой выражает себя, целое произведение есть выражение автора. Но этим автор ставится рядом со своими героями (иногда это имеет место, но это не нормальный случай; в нашем примере это не имеет места). И в каком отношении находится переживание автора к переживаниям героев, его эмоционально-волевая позиция к их позициям? Введение автора в корне подрывает экспрессивную теорию. Сопереживание автору, поскольку он выразил себя в данном произведении, не есть сопереживание его внутренней жизни (радости, страданию, желаниям и стремлениям) в том смысле, как мы сопереживаем герою, но его активной творческой установке по отношению к изображенному предмету, то есть является уже сотворчеством; но это сопереживаемое творческое отношение автора и есть собственно эстетическое отношение, которое и подлежит объяснению, и оно, конечно, не может

быть истолковано как сопереживание; но отсюда следует, что так не может быть истолковано и созерцание. Коренная ошибка экспрессивной эстетики в том, что ее представители выработали свой основной принцип, исходя из анализа эстетических элементов или отдельных, обыкновенно природных, образов, а не из целого произведения. Это грех всей современной эстетики вообще: пристрастие к элементам. Элемент и изолированный природный образ не имеют автора, и эстетическое созерцание их носит гибридный и пассивный характер. Когда передо мной простая фигура, краска или сочетание двух цветов, эта действительная скала или морской прибор на берегу и я пытаюсь найти к ним эстетический подход, мне прежде всего необходимо оживить их, сделать их потенциальными героями, носителями судьбы, наделить их определенной эмоционально-волевой установкой, оживить их; этим впервые достигается возможность эстетического подхода к ним, осуществляется основное условие эстетического видения, но собственно эстетическая активная деятельность еще не начиналась, поскольку я остаюсь на стадии простого сопереживания оживленному образу (но деятельность может пойти и в другом направлении: я могу испугаться оживленного грозного моря, пожалеть сдавленную скалу и проч.). Я должен написать картину или создать стихотворение, сложить миф, хотя бы в воображении, где данное явление станет героем завершенного вокруг него события или обстоятельством, но это невозможно, оставаясь внутри данного образа (сопереживая ему), и предполагает устойчивую позицию вне его. Созданное мною, картина, стихотворение, будет представлять из себя художественное целое, в котором наличны все необходимые эстетические элементы. Его анализ будет продуктивен. Внешний образ *изображенной* скалы не только будет выражать ее душу (возможные внутренние состояния: упорство, гордость, непоколебимость, самодостаточность, тоска, одиночество), но и завершит эту душу трансгредиентными ее возможному сопереживанию ценностями, на нее снизойдет эстетическая благодать, милующее оправдание, невозможное изнутри ее самое. Рядом с нею окажется ряд предметных эстетических ценностей, художественно значимых, но лишенных самостоятельной внутренней позиции, ибо в художественном целом не всякий эстетически значимый момент обладает внутренней жизнью и доступен сопереживанию, таковы только герои-участники. Эстетическое це-

лое не сопереживается, но активно создается (и автором и созерцателем; в этом смысле с натяжкой можно говорить о сопереживании зрителя творческой деятельности автора), лишь героям необходимо сопереживать, но и это не есть еще собственно эстетический момент, таковым является лишь *завершение*.

2) Экспрессивная эстетика не может обосновать формы. В самом деле, наиболее последовательное обоснование формы экспрессивной эстетикой есть сведение ее к чистоте выражения (Липпс, Коген, Фолькельт): функция формы — содействовать сопереживанию, как можно яснее, полнее и чище выразить внутреннее (кого: героя или автора?). Это чисто экспрессивное понимание формы: она не завершает содержания — в смысле совокупности внутренне сопережитого, вчувствованного, — но лишь выражает его, может быть, углубляет, разъясняет, но не вносит ничего принципиально нового, принципиально трансгредиентного выражаемой внутренней жизни. Форма выражает только внутреннее того, кто облечен в эту форму, есть чистое *самовыражение* (самовысказывание). Форма героя выражает только его самого, его душу, но не отношение к нему автора, форма должна быть обоснована изнутри самого героя, герой как бы сам порождает из себя свою форму как адекватное выражение себя. Это рассуждение неприменимо к художнику. Форма «Сикстинской мадонны» выражает ее, богоматерь; если же мы скажем, что она выражает Рафаэля, его понимание мадонны, то здесь выражению придается совершенно иной смысл, чуждый экспрессивной эстетике, ибо здесь оно вовсе не выражает Рафаэля-человека, его внутреннюю жизнь, как найденная мною удачная формула теории совсем не экспрессивное выражение моей внутренней жизни. Экспрессивная эстетика роковым образом всюду имеет в виду героя и автора — как героя или поскольку он совпадает с героем. Форма мимична и физиогномична, она выражает одного субъекта, правда для другого — слушателя-созерцателя, но этот другой пассивен, только восприимлет и лишь постольку оказывает влияние на форму, поскольку высказывающий себя сам учитывает своего слушателя (так я, высказывая себя — мимически или словесно — приспособляю это высказывание к особенностям моего слушателя). Форма не нисходит на предмет, но исходит из предмета как его выражение, в пределе как его самоопределение. Форма должна привести нас к одному — к внутреннему пере-

живанию предмета, дает нам только идеальное сопереживание самопереживанию предмета. Форма этой скалы выражает только ее внутреннее одиночество, ее самодостаточность, ее эмоционально-волевую установку в мире, которую нам остается только сопережить. Пусть мы выразим это так, что мы *себя, свою* внутреннюю жизнь выражаем формой этой скалы, вчувствуем в нее *свое я*, все равно форма остается самовыражением одной души, чистой экспрессией внутреннего.

Такое последовательное понимание формы экспрессивная эстетика редко сохраняет. Его очевидная недостаточность заставляет рядом с ним вводить иные обоснования формы, а следовательно, и иные формальные принципы. Но они не связываются и не могут быть связаны с принципом экспрессивности и лежат рядом с ним как какой-то механический придаток, как какой-то внутренне не связанный аккомпанемент экспрессии. Объяснить форму *целого* как выражение внутренней установки героя — причем автор выражает себя лишь через героя, стремясь сделать форму адекватным выражением героя, в лучшем случае вносит лишь субъективный элемент своего *понимания* героя, — представляется невозможным. Отрицательное определение формы как изоляции и проч. Формальный принцип Липпса (пифагорейцы — Аристотель): единство в многообразии является только придатком экспрессивной значимости выражения. Эта побочная функция формы неизбежно принимает гедоническую окраску, отрываясь от существенной и необходимой связи с выражаемым. Так, при объяснении трагедии объясняют удовольствие, получаемое от сопереживания страданию, помимо объяснения повышением чувства ценности *я* (Липпс) еще действием формы, наслаждением самим формально понятым *процессом* сопереживания независимо от его содержания; перефразируя поговорку, можно сказать: ложка меда в бочке дегтя. Коренной порок экспрессивной эстетики — помещение в одном плане, в одном сознании содержания (совокупность внутренних переживаний) и формальных моментов, стремление вывести форму из содержания. Содержание как внутренняя жизнь само создает себе форму как выражение себя. Это можно выразить так: внутренняя жизнь, внутренняя жизненная установка, может сама стать автором своей внешней эстетической формы. <...> Может ли она непосредственно породить из себя *эстетическую* форму, *художественное* выражение? И обратно: приводит ли худо-

жественная форма *только* к этой внутренней установке, есть ли она *только* ее выражение? На этот вопрос приходится ответить отрицательно. Сам предметно переживающий свою направленную жизнь субъект непосредственно может выразить ее и выражает *в поступке*, может высказать ее изнутри себя самого в самоотчете-исповеди (самоопределении), наконец, свою познавательную направленность, свое мировоззрение — в категориях познавательного высказывания, как теоретически значимое. Поступок и самоотчет-исповедь — вот те формы, в которых непосредственно может выразить себя моя эмоционально-волевая установка в мире, моя жизненная направленность изнутри меня самого без привнесения принципиально трансгредиентных этой жизненной направленности ценностей (изнутри себя самого герой поступает, кается и познает). Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою.

Вот Эдип. Ни один момент его жизни, поскольку он сам ее переживает, не лишен для него предметной значимости в ценностно-смысловом контексте его жизни, его внутренняя эмоционально-волевая установка в каждый данный момент находит свое выражение в поступке (поступке-деле и поступке-слове), отражает себя в исповедании и покаянии, изнутри себя самого он *не трагичен*, понимая это слово в *строге эстетическом значении*: страдание, предметно переживаемое изнутри самого страдающего, для него самого не трагично; жизнь не может выразить себя и оформить изнутри как трагедию. Совпав внутренне с Эдипом, мы тотчас же потеряли бы чисто эстетическую категорию трагического; внутри того ценностно-смыслового контекста, в котором он сам предметно переживает свою жизнь, нет моментов, конструирующих форму трагедии. Изнутри переживания жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизнь души, займу твердую позицию вне ее, активно облеку ее во внешне значимую плоть, окружу ее трансгредиентными ее предметной направленности ценностями (фон, обстановка как окружение, а не поле действия — кругозор), ее жизнь загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасной и возвышенной. Если мы только сопереживаем Эдипу (допустим возможность такого чистого

сопереживания), видим его глазами, слышим его ушами, то тотчас разложится его внешняя выраженность, его тело и весь тот ряд пластически-живописных ценностей, в которые облечена и завершена для нас его жизнь: они, послужив проводниками сопереживания, вовнутрь сопереживаемого войти не могут, ведь в мире Эдипа, как он его переживает, нет его собственного внешнего тела, нет его индивидуально-живописного лика как ценности, нет тех пластически значимых положений, которые занимает его тело в тот или иной момент жизни; в его мире во внешнюю плотность облечены только другие действующие лица его жизни, и эти лица и предметы не окружают его, не составляют его эстетически значимого окружения, а входят в его кругозор, кругозор действующего. И в этом-то мире самого Эдипа должна осуществляться эстетическая ценность, согласно экспрессивной теории, [нрзб.] его созидание в нас — конечная цель эстетической деятельности, которой как средство служит чисто экспрессивная форма. Другими словами, эстетическое созерцание должно нас привести к воссозданию мира жизни, мечты о себе или сна, как я их сам переживаю и где я, герой их, внешне не выражен (см. выше). Но этот мир устроится только познавательно-эстетическими категориями, и его структуре глубоко чужда структура трагедии, комедии и проч. (эти моменты могут небескорыстно привноситься из чуждого сознания; см. выше о двойничестве). Слившись с Эдипом, потеряв свою позицию вне его, что является тем пределом, к которому, согласно экспрессивной эстетике, стремится эстетическая деятельность, мы тотчас же потеряем «трагическое», она перестанет быть для меня — Эдипа сколько-нибудь адекватным выражением и формой переживаемой мною жизни, она будет выражать себя в тех словах и поступках, которые и совершает Эдип, но эти поступки и слова будут переживаться мною изнутри только, с точки зрения того реального смысла, какой они имеют в событиях моей жизни, но отнюдь не с точки зрения их эстетической значимости — как момент художественного целого трагедии. Слившись с Эдипом, потеряв свое место *вне* его, я перестаю обогащать событие его жизни новой творческой точкой зрения, недоступной ему самому с его единственного места, перестаю обогащать это событие его жизни как автор-созерцатель; но этим самым уничтожается трагедия, которая как раз была результатом этого *принципиального обогащения*, вносимого автором-созерцателем

в событие жизни Эдипа. Ибо событие трагедии как художественного (и религиозного) действия не совпадает с событием жизни Эдипа, и его участниками не являются только Эдип, Иокаста и другие действующие лица, но и автор-созерцатель. В трагедии в ее целом как художественном событии активным является автор-созерцатель, а герои — пассивными, спасаемыми и искупаемыми эстетическим спасением. Если автор-созерцатель потеряет свою твердую и активную позицию вне каждого из действующих лиц, будет сливаться с ними, разрушится художественное событие и художественное целое как таковое, где он как творчески самостоятельное лицо является необходимым моментом; Эдип останется один с самим собою, не спасенным и не искупленным эстетически, жизнь останется не завершенной и не оправданной в ином ценностном плане, чем тот, где она действительно протекала для самого живущего. <...> Но не к этому повторению снова и снова действительно пережитой или возможной жизни при тех же участниках и в той же категории, в которой она действительно переживалась или могла бы быть пережита, стремится эстетическое творчество. Следует оговориться, что мы здесь не возражаем против реализма или натурализма, защищая идеалистическое преобразование действительности в искусстве, как это может показаться. Наше рассуждение лежит в совершенно ином плане, чем спор реализма и идеализма. Идеалистически преобразующее жизнь произведение так же легко может быть истолковано с точки зрения экспрессивной теории, ибо это преобразование можно полагать в той же самой категории я, в то же время самое точное натуралистическое [вос]произведение жизни может быть воспринято в ценностной категории *другого*, как жизнь другого человека. Перед нами проблема отношения героя и автора-зрителя; а именно есть ли эстетическая деятельность автора-зрителя сопереживание герою, стремящееся к пределу совпадения их, и может ли форма быть понята изнутри героя, как выражение его жизни, стремящееся к пределу адекватного *самовыражения* жизни. И мы установили, что, согласно экспрессивной теории, структура того мира, к которому приводит нас чисто экспрессивно понятое художественное произведение (собственно эстетический объект), подобна структуре мира жизни, как я ее действительно переживаю, где главный герой — я — пластически-живописно не выражен, но в равной степени и мира самой необузданной мечты о себе, где

герой также не выражен и где также нет чистого окружения, но лишь кругозор. Далее мы увидим, что экспрессивное понимание более всего оправданно именно по отношению к романтизму.

Коренное заблуждение экспрессивной теории, приводящее к разрушению собственно эстетического целого, становится особенно ясно на примере театрального зрелища (сценического представления). Экспрессивная теория должна была бы использовать событие драмы в ее собственно эстетических моментах (то есть собственно эстетический объект) так: зритель теряет свое место *вне* и *против* изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них и изнутри его переживает его жизнь, его глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним все его поступки. Зрителя нет, но нет и автора как самостоятельного, действенного участника события, зритель не имеет с ним дела в момент сопереживания, он весь в героях, в сопереживаемом; нет и режиссера: он подготовил только экспрессивную форму актеров, облегчив этим доступ зрителю вовнутрь их, совпадает с ними, и больше ему нет места. Что же остается? Конечно, эмпирически остаются сидящие на своих местах в партере и в ложах зрители, актеры на сцене и взволнованный и внимательный режиссер за кулисами, может быть, и человек-автор где-нибудь в ложе. Но все это не суть моменты *художественного* события драмы. Что же остается в собственно *эстетическом объекте*? Изнутри переживаемая жизнь, но не одна, а несколько, сколько участников драмы. К сожалению, экспрессивная теория оставляет нерешенным вопрос, должно ли сопереживать только главному герою или и всем остальным в равной мере; последнее требование едва ли осуществимо в действительности вполне. Во всяком случае эти сопереживаемые жизни не могут быть сложены в единое целое событие, если не будет при этом принципиальной и неслучайной позиции вне каждой из них, но это исключается экспрессивной теорией. Драмы нет, нет художественного события. Таков был бы предельный результат при последовательном проведении экспрессивной теории до конца (что не имеет места). Поскольку же полного совпадения зрителя с героем и актера с изображаемым лицом не происходит, мы имеем только *игру* в жизнь, что и утверждается как должное группой экспрессивных эстетиков.

Здесь уместно коснуться вопроса о действительном отношении игры к искусству, совершенно исключая, конечно, генетическую точку зрения. Экспрессивная эстетика, стремящаяся в пределе исключить автора как принципиально самостоятельный по отношению к герою момент, ограничивая его функции лишь техникою экспрессивности, по моему мнению, является наиболее последовательной, защищая теорию игры в той или иной ее форме, и если наиболее видные представители экспрессивности этого не делают (Фолькельт, Липпс), то именно ценной этой непоследовательности и спасают правдоподобие и широту своей теории. Именно то, что в корне отличает игру от искусства, есть принципиальное отсутствие зрителя и автора. Игра с точки зрения самих играющих не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого игрою события жизни; вообще игра ничего не изображает, а лишь воображает. Мальчик, играющий атамана разбойников, изнутри переживает свою жизнь разбойника, глазами разбойника смотрит на пробегающего мимо другого мальчика, изображающего путешественника, его кругозор есть кругозор изображаемого им разбойника; то же самое имеет место и для его сотоварищей по игре; отношение каждого из них к тому событию жизни, которое они решили разыграть, нападению разбойников на путешественников, есть только желание принять в нем участие, пережить эту жизнь в качестве одного из участников ее: один хочет быть разбойником, другой — путешественником, третий — полицейским и проч., его отношение к жизни как желание ее пережить самому не есть эстетическое отношение к жизни; в этом смысле игра подобна мечте о себе и нехудожественному чтению романа, когда мы вживаемся в главное действующее лицо, чтобы пережить в категории *я* его бытие и интересную жизнь, то есть попросту мечтаем под руководством автора, но отнюдь не художественному событию. Игра действительно начинает приближаться к искусству, именно к драматическому действию, когда появляется новый, безучастный участник — зритель, который начинает любоваться игрою детей с точки зрения изображаемого ею целого события жизни, эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая (как эстетически значимое целое, переводя в новый эстетический план); но ведь этим первоначально данное событие изменяется, обогащаясь принципиально новым моментом — зрителем-автором, этим пре-

образуются и все остальные моменты события, входя в новое целое: играющие дети становятся героями, то есть перед нами уже не событие игры, а в зачаточном виде художественное событие драмы. Но событие снова преобразуется в игру, когда участник, отказавшись от своей эстетической позиции и увлеченный игрою, как интересной жизнью, сам примет в ней участие как второй путешественник или как разбойник, но и этого не нужно для отмены художественного события, достаточно, если зритель, оставаясь эмпирически на своем месте, будет вживаться в одного из участников и вместе с ним изнутри переживать воображаемую жизнь.

Итак, имманентно самой игре нет эстетического момента, он может быть внесен сюда активно созерцающим зрителем, но сама игра и осуществляющие ее играющие дети здесь ни при чем, им в момент игры чужда эта собственно эстетическая ценность; оказавшись «героями», они, может быть, почувствовали бы себя как Макар Деушкин, который был глубоко оскорблен и обижен, когда вообразил, что Гоголь именно его изобразил в «Шинели», вдруг увидел себя в герое сатирического произведения. Что же общего у игры с искусством?

Только чисто отрицательный момент, что и тут и там имеет место не действительная жизнь, а лишь ее изображение; но и этого сказать нельзя, ибо только в искусстве она *изображается*, в игре — *воображается*, как мы это и ранее отметили; изображенной она становится лишь в активно-творческом созерцании зрителя. То же, что ее можно сделать предметом эстетической активности, не составляет ее преимущества, ибо и действительную жизнь мы можем созерцать эстетически активно. Внутреннее подражание жизни (Гроос) стремится к пределу действительного переживания жизни, скажем грубо: есть суррогат жизни — такова игра и в большой степени мечта, — а не есть активное эстетическое отношение к жизни, которое тоже любит жизнь, но по-иному, и прежде всего активнее любит, а потому хочет остаться *вне* жизни, чтобы помочь ей там, где она изнутри себя самой принципиально бессильна. Такова игра. Только бессознательно примышляя позицию созерцателя-автора, особенно по ассоциации с театром, удастся придать некоторое правдоподобие теории игры в эстетике. Здесь уместно сказать несколько слов о творчестве актера. Его положение с точки зрения отношения героя и автора весьма сложно. Когда и в какой мере актер творит эстетически? Не

тогда, когда он переживает как герой и изнутри выражает себя в соответствующем поступке и слове, изнутри же оцениваемых и осмысливаемых, когда он только изнутри переживает то или иное действие, то или иное положение своего тела и в контексте своей жизни — жизни героя — внутренне же осмысливает его, то есть не тогда, когда он, *перевоплотившись*, в воображении переживает жизнь героя как свою собственную жизнь, моментом кругозора которой являются все остальные действующие лица, декорации, предметы и проч., когда в его сознании нет ни одного момента, трансгредивного сознанию изображаемого героя; эстетически творит актер, когда он *извне* создает и формирует тот образ героя, в которого он потом перевоплотится, творит его как целое, притом не изолированно, а как момент целого же произведения — драмы, то есть тогда, когда он является автором, точнее, соавтором, и режиссером, и активным зрителем (здесь мы можем поставить знак равенства, за вычетом некоторых механических моментов: автор=режиссер=зритель=актер) изображаемого героя и целой пьесы, ибо актер, как и автор и режиссер, создает отдельного героя в связи с художественным целым пьесы, как момент его. Ясно, что при этом целое пьесы воспринимается уже не изнутри героя — как событие его жизни, — не как его жизненный кругозор, а с точки зрения внеаходящегося эстетически активного автора-созерцателя, как его окружение, и сюда входят моменты, трансгредивные сознанию героя. Художественный образ героя творится актером перед зеркалом, перед режиссером, на основании собственного внешнего опыта; сюда относится грим (хотя бы актер и не гримировался сам, он учитывает его как эстетически значимый момент образа), костюм, то есть создание пластически-живописного ценностного образа, манеры, оформление различных движений и положений тела по отношению к другим предметам, к фону, обработка голоса, *извне* оцениваемого, наконец, создание характера (характер как художественный момент трансгредивен сознанию самого характеризуемого, как мы это дальше подробно увидим) — и все это в связи с художественным целым пьесы (а не события жизни); здесь актер — художник. Здесь его эстетическая активность направлена на оформление человека-героя и его жизни. Но когда он перевоплотится, играя, в героя, все эти моменты будут трансгредивны его сознанию и переживаниям как героя (допустим, что перевоплощение совершается во всей

чистоте): извне оформленное тело, его движения, положения и проч.; художественно значимыми моментами они будут лишь в сознании созерцателя — в художественном целом пьесы, а не в переживаемой жизни героя. Конечно, в действительной работе актера все эти абстрактно обособленные моменты переплетаются между собой, в этом смысле его игра представляет из себя конкретное живое эстетическое событие; актер — в полной мере художник: все моменты художественного целого представлены в его работе, но центр тяжести в момент игры перенесен во внутренние переживания самого героя как человека, субъекта жизни, то есть во внеэстетическую материю, активно оформленную раньше им же самым как автором и режиссером; в момент перевоплощения он является пассивным (по отношению [к] активности эстетической) материалом — жизнью созданного им самим раньше художественного целого, которое теперь осуществляется зрителем; по отношению к эстетической активности зрителя вся жизненная активность актера как героя пассивна. Актер и воображает жизнь и изображает ее в своей игре. Если бы он только воображал ее, играл только ради интереса самой изнутри переживаемой жизни и не оформлял ее извне идущей активностью, как играют дети, он не был бы художником, [а] в лучшем случае хорошим, но пассивным орудием в руках художника (режиссера, автора и активного зрителя). Но вернемся к экспрессивной эстетике (конечно, здесь мы касаемся лишь пространственного момента эстетической ценности и потому выдвинули пластически-живописный момент героя в собственно эстетическом творчестве актера, между тем как наиболее важным является создание характера и внутреннего ритма; далее мы подробно убедимся, что и эти моменты трансгредивны внутренне переживаемой жизни самого героя и творятся актером не в момент чистого перевоплощения, совпадения с героем, а *извне* — как автором-режиссером-зрителем; иногда актер и переживает и эстетически сопереживает себе как автор лирического героя: собственно лирический момент творчества актера). С точки зрения экспрессивной эстетики все с нашей точки зрения собственно эстетические моменты, то есть авторско-режиссерско-зрительская работа актера, сводятся лишь к созданию чисто экспрессивной формы как пути для возможно полного и чистого осуществления сопереживания-вчувствования; собственно эстетическая ценность осуществляется лишь после

перевоплощения, в переживании жизни героя как своей, и здесь с актером с помощью экспрессивной формы должен сливаться и зритель. Гораздо более близкой к действительной эстетической позиции зрителя представляется нам наивная установка того простолюдина, который предупреждал героя пьесы о сделанной против него засаде и готов был броситься ему на помощь во время сделанного на него нападения. Такой установкой наивный зритель занимал устойчивую позицию *вне* героя, учитывал трансгредивные сознанию самого героя моменты и готов был использовать привилегию своего положения *вне*, приходя на помощь герою там, где он сам со своего места бессилен. Установка по отношению к герою у него правильная. Ошибка его в том, что он не сумел найти столь же твердой позиции *вне* всего изображенного жизненного события в его целом, только это заставило бы его активность развиваться не в этическом, а [в] эстетическом направлении, он ворвался в жизнь в качестве нового ее участника и хотел ей помочь изнутри ее самой, то есть в жизненном же познавательном-этическом плане, он перешагнул через рампу и стал *рядом* с героем в одном плане жизни как единого открытого этического события, и этим он разрушил эстетическое событие, перестав быть зрителем-автором. Но жизненное событие в его целом безысходно: изнутри жизнь может выразить себя поступком, покаянием-исповедью, криком; отпущение и благодать нисходят от Автора. Исход не имманентен жизни, а нисходит на нее как дар встречной активности другого.

Некоторые экспрессивные эстетики (шопенгауэрианская эстетика Гартмана) для объяснения особого характера сопереживания и вчувствования внутренней жизни вводят понятие идеальных, или иллюзорных, чувств, в отличие от реальных чувств действительной жизни и тех, которые возбуждаются в нас эстетической формой. Эстетическое наслаждение — реальное чувство, между тем как сопереживание чувствам героя — только идеальное. Идеальные чувства суть те, которые не возбуждают воли к действию. Подобное определение совершенно не выдерживает критики. Мы переживаем не отдельные чувства героя (таких и не существует), а его душевное целое, наши *кругозоры* совпадают, и потому мы совершаем внутренне вместе с героем все его поступки как необходимые моменты его сопереживаемой нами жизни: сопереживая страдание, мы внутренне сопереживаем и крик героя, сопереживая ненависть, внутренне сопереживаем

акт мести и т. п.; поскольку мы только сопереживаем герою, совпадаем с ним, вмешательство в его жизнь устранимо, ибо оно предполагает вменяемость герою, как у нашего простолудина. Другие объяснения эстетических особенностей сопереживаемой жизни: перевоплощаясь, мы расширяем ценность своего я, мы приобщаемся (изнутри) человечески значительному и проч. — всюду здесь не размыкается круг одного сознания, самопереживания и отношения к себе самому, не вводится ценностной категории *другого*. В пределах последовательно проведенной экспрессивной теории сопереживание жизни или ее вчувствование есть просто ее переживание, повторение жизни, не обогащенной никакими новыми, трансгредиентными ей ценностями, переживание ее в тех же категориях, в каких действительно переживается субъектом его жизнь. Искусство дает мне возможность вместо одной пережить несколько жизней и этим обогатить опыт моей действительной жизни, изнутри приобщиться к иной жизни ради нее самой, ради ее жизненной значительности («человеческой значительности», по Липпсу и Фолькельту).

Мы подвергли критике принцип экспрессивной эстетики в его совершенной чистоте и в последовательном применении. Но эта чистота и эта последовательность не имеют места в действительных работах экспрессивной эстетики; мы уже указывали, что только отклонением от принципа и непоследовательностью экспрессивной теории удается не порвать связи с искусством и быть все же эстетической теорией. Эти отклонения от принципа приносятся экспрессивной эстетикой из действительного эстетического опыта, который экспрессивная эстетика, конечно, имеет, но дает ему лишь ложное теоретическое истолкование, и эти действительные эстетические привнесения заслоняют от нас неправильность основного принципа, взятого в его чистоте, — от нас и от самих эстетиков. Самое крупное отклонение, совершаемое большинством экспрессивных эстетиков от своего основного принципа, приводящее нас к более правильному пониманию эстетической деятельности, есть определение сопереживания как симпатического и сочувственного, причем это или прямо выражается (у Когена, у Грооса), или примышляется безотчетно. До конца развитое понятие *симпатического* сопереживания в корне разрушило бы экспрессивный принцип и привело бы нас к идее эстетической *любви* и правильной установке автора по отноше-

нию к герою. Что же такое симпатическое сопереживание? Симпатическое сопереживание, «сродное любви» (Коген), уже не является чистым сопереживанием или вчувствованием себя в объект, в героя. В сопереживаемых нами страданиях Эдипа, в его внутреннем мире ничего сродного *любви* к себе нет, его себялюбие или эгоизм, как нам уже пришлось говорить, есть нечто совершенно иное, и, конечно, не о сопереживании этого самолюбия и себялюбия идет речь, когда говорят о симпатическом вчувствовании, но о создании некоего нового эмоционального отношения ко всей его душевной жизни в ее целом. Эта сродная любви симпатия в корне меняет всю эмоционально-волевую структуру внутреннего переживания героя, придавая ей совершенно иную окраску, иную тональность. Вплетаем ли мы ее в переживания героя и как? Можно думать, что мы эту любовь свою так же вчувствуем в эстетически созерцаемый объект, как и другие внутренние состояния: страдание, покой, радость, напряжение и проч. Мы называем предмет и человека милым, симпатичным, то есть приписываем эти качества, выражающие наше отношение к нему, ему самому как его внутренние свойства. Действительно, чувство любви как бы проникает в объект, меняет его облик для нас, но тем не менее это проникновение носит совершенно иной характер, чем вложение, вчувствование в объект другого переживания как его собственного состояния, например, радости в счастливо улыбающегося человека, внутреннего покоя в неподвижное и тихое море и проч. В то время как эти последние оживляют *внешний* объект изнутри, создавая осмысливающую его внешность внутреннюю жизнь, любовь как бы проникает насквозь и его внешнюю и его вчувствованную внутреннюю жизнь, окрашивает, преобразует для нас полный объект, уже живой, уже состоящий из души и тела. Можно попытаться дать сродной любви симпатии чисто экспрессивное истолкование; в самом деле, можно сказать, что симпатия есть условие сопереживания; для того чтобы мы стали сопереживать кому-либо, он должен стать для нас симпатичен, несимпатичному объекту мы не сопереживаем, не входим в него, а отталкиваем его, уходим от него. Чисто экспрессивное выражение, чтобы быть действительно экспрессивным, чтобы ввести нас во внутренний мир выражающего, должно быть симпатичным. Симпатия действительно может быть одним из условий сопереживания, но не единственным и не обязательным; но, конечно,

но, этим далеко не исчерпывается ее роль в эстетическом сопереживании, она сопровождает и проникает его в течение всего времени эстетического созерцания объекта, преобразая весь материал созерцаемого и сопереживаемого. Симпатическое сопереживание жизни героя есть переживание ее в совершенно иной форме, чем та, в которой она действительно переживалась или могла бы быть пережита самим субъектом этой жизни. Сопереживание в этой форме отнюдь не стремится к пределу совершенного совпадения, слияния с сопереживаемой жизнью, ибо это слияние было бы равносильно отпадению этого коэффициента симпатии, любви, а следовательно, и той формы, которая создавалась ими. Симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории *я*, а в категории *другого*, как жизнь другого человека, другого *я*, это существенно *извне* переживаемая жизнь другого человека, и внешняя и *внутренняя* (о переживании *внутренней* жизни *извне* см. следующую главу).

Именно симпатическое сопереживание — и только оно одно — владеет силою гармонически сочетать внутреннее с внешним в одной и единой плоскости. Изнутри самой сопереживаемой жизни нет подхода к эстетической ценности внешнего в ней самой (тела), только любовь как активный подход к другому человеку сочетает *извне* пережитую внутреннюю жизнь (предметную жизненную направленность, самого субъекта) с *извне* переживаемою ценностью тела в единого и единственного человека как эстетическое явление, сочетает направленность с направлением, кругозор с окружением. Цельный человек есть продукт эстетической творческой точки зрения, только ее одной, познание индифферентно к ценности и не дает нам конкретного единственного человека, этический субъект принципиально не един (собственно этическое долженствование переживается в категории *я*), цельный человек предполагает находящегося вне эстетически активного субъекта (мы отвлекаемся здесь от религиозного переживания человека). Симпатическое сопереживание с самого начала вносит в сопереживаемую жизнь трансгрессионные ей ценности, с самого начала переводит ее в новый ценностно-смысловой контекст, с самого начала может ее ритмизировать временно и оформлять пространственно (*bilden, gestalten*). Чистое сопереживание жизни лишено каких-либо иных точек зрения, кроме тех, которые возможны изнутри самой сопереживаемой жизни, а

среди них нет эстетически продуктивных. Не изнутри ее создается и оправдывается эстетическая форма как ее адекватное выражение, стремящееся к пределу чистого самовысказывания (высказывание имманентного отношения к себе самому одинокого сознания), но *извне* навстречу ей идущей симпатией, любовью, эстетически продуктивной; в этом смысле форма выражает эту жизнь, но творящей это выражение, активной в нем является не сама выражаемая жизнь, но *вне* ее находящийся другой — автор, сама же жизнь *пассивна* в эстетическом выражении ее. Но при таком понимании слово «выражение» представляется неудачным и должно быть оставлено, как более отвечающее чисто экспрессивному пониманию (особенно немецкое *Ausdruck*); гораздо более выражает действительное эстетическое событие термин импрессивной эстетики «изображение» как для пространственных, так и для временных искусств — слово, переносящее центр тяжести с героя на эстетически активного субъекта — автора.

Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку; в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое, но как таковой он все же определяет собою форму, ибо она должна отвечать именно ему, завершать *извне* именно его внутреннюю предметную жизненную направленность, в этом отношении форма должна быть адекватной ему, но отнюдь не как его возможное самовыражение. Но эта пассивность героя по отношению к форме не дана с самого начала, а задана и активно осуществляется, завоевывается внутри художественного произведения, завоевывается автором и зрителем, которые не всегда остаются победителями. Это достигается лишь напряженной и любящей внаходимостью автора-созерцателя герою. Внутренняя жизненная направленность героя изнутри его самого обладает имманентною необходимостью, самозаконностью, иногда нудительно увлекающею нас в свой круг, в свое чисто жизненное и эстетически безысходное становление в такой степени, что мы теряем твердую позицию вне его и выражаем героя изнутри его самого и вместе с ним; там, где автор сливается с героем, мы имеем, действительно, форму лишь как чисто экспрессивное выражение, результат активности героя, вне которого мы не сумели стать; но активность самого героя не может быть эстети-

ческой активностью: в ней может быть (звучать) нужда, покаяние, просьба, наконец, претензия к возможному автору, но эстетически завершенной формы она породить не может.

Эта внутренняя имманентная необходимость предметно направленной жизни героя должна быть нами понята и пережита во всей ее нудительной силе и значимости, в этом права экспрессивная теория, но в трансгredientном этой жизни обличье эстетически значимой формы, относящейся к ней не как *выражение*, а как *завершение*. Имманентной необходимости (конечно, не психологической, а смысловой) живущего сознания (или сознания самой жизни) должна быть противопоставлена извне идущая оправдывающая и завершающая активность, причем ее дары должны лежать не в плоскости самой изнутри переживаемой жизни как ее обогащение материалом (содержанием) в той же категории — так поступает только мечта, а в реальной жизни поступок (помощь и проч.), — но должны лежать в той плоскости, где жизнь, оставаясь сама собой, принципиально бессильна; эстетическая активность все время работает на границах (форма — граница) переживаемой изнутри жизни, там, где жизнь обращена *вовне*, где она кончается (пространственный, временной и смысловой конец) и начинается другая, где лежит недостижимая ей самой сфера активности другого. Самопереживание и самоосознание жизни, а следовательно, и самовыражение ее (экспрессивное выражение), как нечто единое, имеют свои незыблемые границы; прежде всего эти границы пролегают по отношению к собственному внешнему телу: оно как эстетически наглядная ценность, которую можно гармонически сочетать с внутренней жизненной направленностью, лежит за границами единого самопереживания; в моем переживании жизни мое внешнее тело не может занять того места, которое оно занимает для меня в симпатическом сопереживании жизни другого человека, в целом его жизни для меня; его внешняя красота может быть в высшей степени важным моментом моей жизни и для меня самого, но это принципиально не то же самое, что наглядно-интуитивно целостно пережить его в едином ценностном плане со своей внутренней жизнью как ее форму, наглядно целостно пережить себя воплощенным во внешнее тело, так, как я переживаю эту воплощенность другого человека. Я сам весь *внутри* своей жизни, и если бы я сам каким-нибудь образом увидел *внешность* своей жизни, то эта увиденная

внешность тотчас станет моментом моей изнутри [переживаемой] жизни, обогатит ее имманентно, то есть перестанет быть действительно внешностью, извне завершающей мою жизнь, перестанет быть границей, могущей быть подвергнутой эстетической обработке, завершающей меня извне. Допустим, что я мог бы стать физически вне себя — пусть я получу возможность, физическую возможность, формировать себя извне, все равно у меня не окажется ни одного внутренне убедительного принципа для оформления себя извне, для изваяния своего внешнего облика, для эстетического завершения себя, если я не сумею стать *вне* всей своей жизни в ее целом, воспринять ее как жизнь другого человека; но для этого нужно, чтобы я сумел найти твердую позицию, не только внешне, но и внутренне убедительную, смысловую, вне всей своей жизни со всей ее смысловой и предметной направленностью, со всеми ее желаниями, стремлениями, достижениями; воспринять их все в иной категории. Не высказать свою жизнь, а высказать *о* своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, даже лирической пьесы. <...>

Мы видим, таким образом, что примышление симпатического или любовного отношения к сопереживаемой жизни, то есть понятие симпатического сопереживания или вчувствования, последовательно объясненное и понятое, в корне разрушает чисто экспрессивный принцип: художественное событие произведения принимает совершенно иной облик, развивается в совершенно другом направлении, и чистое сопереживание или вчувствование — как абстрактный момент этого события — оказывается лишь одним из моментов, и притом внеэстетическим; собственно эстетическая активность сказывается в моменте творческой любви к сопережитому содержанию, любви, создающей эстетическую форму сопережитой жизни, ей трансгredientную. Эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному единому сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника, который и переживает жизнь и выражает свое переживание в художественно значимой форме, субъект жизни и субъект эстетической, формирующей эту жизнь активности принципиально не могут совпадать. Есть события, которые принципиально не могут развернуться в плане одного и единого сознания, но предполагают *два* неслияющихся сознания, события, существенным конститутивным моментом которых является отно-

шение одного сознания к *другому* сознанию именно как к другому, — и таковы все творчески продуктивные события, новое несущие, единственные и необратимые. Экспрессивная эстетическая теория — только одна из многих философских теорий, этических, философско-исторических, метафизических, религиозных, которые мы можем назвать обедняющими теориями, ибо они стремятся объяснить продуктивное событие через его обеднение, прежде всего через количественное обеднение его участников: для объяснения событие во всех его моментах переводится в единый план одного сознания, в единстве которого оно должно быть понято и дедуцировано во всех своих моментах; этим достигается чисто теоретическая транскрипция уже свершенного события, но теряются те действительные творческие силы, которые создавали событие в момент его свершения (когда оно еще было открытым), теряются его живые и принципиально неслиянные участники. Остается непонятой идея *формального обогащения* — в противоположность материальному, содержанию, — а эта идея является основной движущей идеей культурного творчества, которое во всех областях отнюдь не стремится к обогащению объекта имманентным ему материалом, но переводит его в иной ценностный план, приносит ему дар *формы*, формально преобразует его, а это формальное обогащение невозможно при *слиянии* с обрабатываемым объектом. Чем обогатится событие, если я сольюсь с другим человеком: вместо двух стал один? Что мне от того, что другой сольется со мною? Он увидит и узнает только то, что я вижу и знаю, он только повторит в себе безысходность моей жизни; пусть он останется вне меня, ибо в этом своем положении он может видеть и знать, что я со своего места не вижу и не знаю, и может существенно обогатить событие моей жизни. *Только* сливаясь с жизнью другого, я только углубляю ее безысходность и только нумерически ее удваиваю. Когда нас двое, то с точки зрения действительной продуктивности события важно не то, что кроме меня есть *еще один*, по существу, *такой же человек (два человека)*, а то, что он *другой* для меня человек, и в этом смысле его простое сочувствие моей жизни не есть наше слияние в одно существо и не есть нумерическое повторение моей жизни, но существенное обогащение события, ибо моя жизнь сопереживается им в новой форме, в новой ценностной категории — как жизнь другого человека, которая ценностно иначе окрашена и иначе приемлется, по-иному

оправданна, чем его собственная жизнь. Продуктивность события не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей вненаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей.

Эти обедняющие теории, кладущие в основу культурного творчества отказ от своего единственного места, от своей противопоставленности другим, *приобщение к единому сознанию*, солидарность или даже слияние, — все эти теории, и прежде всего экспрессивная теория в эстетике, объясняются гносеологизмом всей философской культуры XIX и XX веков; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры: этика, или теория поступка, подменяется теорией познания уже совершенных поступков, эстетика, или теория эстетической деятельности, подменяется теорией познания уже совершившейся эстетической деятельности, то есть делает своим предметом не непосредственно самый факт эстетического свершения, а его возможную теоретическую транскрипцию, его осознание, поэтому единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект — участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события. Гносеологическое сознание, сознание науки, — единое и единственное сознание (точнее, одно); все, с чем имеет дело это сознание, должно быть определено им самим, всякая определенность должна быть его активной определенностью: всякое определение объекта должно быть определением сознания. В этом смысле гносеологическое сознание не может иметь вне себя другого сознания, не может вступить в отношение к другому сознанию, автономному и неслиянному с ним. Всякое единство есть его единство, оно не может допустить рядом с собой иного, независимого от него единства (единства природы, единства другого сознания), суверенного единства, противостоящего ему со своею, им не определенной судьбою. Это единое сознание творит, формирует свой предмет лишь как объект, но не как субъект, и субъект для него является лишь объектом. Понимается, познается субъект лишь как объект — только оценка может сделать его субъектом, носителем своей самозаконной жизни, переживающим свою судьбу. Между тем эстетическое сознание, сознание любящее и полагающее ценность, есть сознание сознания, сознание автора-я сознания героя-другого; в эстетическом событии мы имеем

встречу двух сознаний, принципиально неслиянных, причем сознание автора относится к сознанию героя не с точки зрения его предметного состава, предметной объективной значимости, а с точки зрения его жизненного субъективного единства, и это сознание героя конкретно локализуется (конечно, степень конкретности различна), воплощается и любовно завершается. Сознание же автора, как и гносеологическое сознание, незаверσιμο. <...>

Итак, пространственная форма не есть в точном смысле форма произведения как объекта, но форма героя и его мира — субъекта; в этом существенно права экспрессивная эстетика (конечно, учтя неточность, можно говорить, что форма изображенной в романе жизни есть форма романа, но роман, включая сюда и момент изоляции — вымысла, — и есть именно форма для овладения жизнью); но, вопреки экспрессивной эстетике, форма не есть чистое выражение героя и его жизни, но, выражая его, выражает и творческое отношение к нему автора, причем это последнее и есть собственно эстетический момент формы. Эстетическая форма не может быть обоснована изнутри героя, изнутри его смысловой, предметной направленности, то есть чисто жизненной значимости; форма обосновывается изнутри *другого* — автора, как его творческая реакция на героя и его жизнь, создающая ценности, принципиально трансгредийные им, но имеющие к ним существенное отношение. Эта творческая реакция есть эстетическая любовь. Отношение трансгредийной эстетической формы к герою и его жизни, изнутри взятым, есть единственное в своем роде отношение любящего к любимому (конечно, с полным устранением сексуального момента), отношение немотивированной оценки к предмету («каков бы он ни был, я его люблю», а уже затем следует активная идеализация, дар формы), отношение утверждающего приятия к утверждаемому, принимаемому, отношение дара к нужде, прощения *gratis*²⁸ к преступлению, благодати к грешнику — все эти отношения (ряд может быть увеличен) подобны эстетическому отношению автора к герою или формы к герою и его жизни. Существенный момент, общий всем этим отношениям, есть принципиально трансгредийный дар одаряемому, с одной стороны, и его глубокое отношение именно к одаряемому, с другой стороны: не он, но для него; отсюда обогащение носит формальный, преобразующий характер, переводит одаряемого в новый план бытия. В новый план переводится не материал (не объ-

ект), но субъект — герой, только по отношению к нему возможно эстетическое должностное, возможна эстетическая любовь и дар любви.

Форма должна использовать трансгредийный сознанию героя (его возможному самопереживанию и конкретной самооценке) момент, но имеющий к нему отношение, определяющий его как *целое* извне, то есть его обращенность вовне, его границы, причем границы его целого. *Форма есть граница*, обработанная эстетически. <...> При этом дело идет и о границе тела, и о границе души и границе духа (смысловой направленности). Границы существенно различно переживаются: изнутри в самосознании и извне в эстетическом переживании другого. В каждом акте, внутреннем и внешнем, своей жизненной предметной направленности я исхожу из себя, я не встречаю *ценностно значимой, положительно* завершающей меня границы, я иду вперед себя и перехожу свои границы, я могу изнутри воспринять их как препятствие, но вовсе не как завершение; эстетически пережитая граница другого завершает его положительно, стягивает его всего, всю его активность, замыкает ее. Жизненная направленность героя влагается вся целиком в его тело как эстетически значимую границу, *воплощается*. Это двойное значение границы станет яснее в дальнейшем. Мы размыкаем границы, вживаясь в героя изнутри, и мы снова замыкаем их, завершая его эстетически извне. Если в первом движении изнутри мы пассивны, то во встречном движении извне мы активны, мы создаем нечто абсолютно новое, избыточное. Эта встреча двух движений на поверхности человека и оплотняет ценностные границы его, высекает огонь эстетической ценности.

Отсюда эстетическое бытие — цельный человек — не обосновано изнутри, из возможного самосознания, поэтому-то красота, поскольку мы отвлекаемся от активности автора-созерцателя, представляется пассивною, наивною и стихийною; красота не знает о себе, не может обосновать себя, она только *есть*, это дар, взятый в отвлечении от дарящего и его обоснованной изнутри активности (ибо изнутри дарящей активности он обоснован). <...>

*Импрессионная теория эстетики*²⁹, к которой мы относим все те эстетические построения, для которых центр тяжести находится в формально продуктивной активности художника, каковы Фидлер, Гильдебрандт, Ганслик, Ригль, Витасек и так называемые формалисты (Кант занимает двойственную позицию), в противоположность

экспрессивной, теряет не автора, но героя как самостоятельный, хотя и пассивный, момент художественного события. Именно событие-то как живое отношение двух сознаний и для импрессивной эстетики не существует. И здесь творчество художника понимается как односторонний акт, которому противостоит не другой субъект, а только объект, материал. Форма выводится из особенностей материала: зрительного, звукового и проч. При таком подходе форма не может быть глубоко обоснована, в конечном счете находит лишь гедоническое объяснение, более или менее тонкое. Эстетическая любовь становится беспредметной, чистым бессодержательным процессом любви, игрою любви. Крайности сходятся: и импрессивная теория должна прийти к игре, но иного рода, это не игра в жизнь ради жизни — как играют дети, — но игра одним бессодержательным приятием возможной жизни, голым моментом эстетического оправдания и завершения только возможной жизни. Для импрессивной теории существует лишь автор без героя, активность которого, направленная на материал, превращается в чисто техническую деятельность.

Теперь, когда мы выяснили значение экспрессивных и импрессивных моментов внешнего тела в художественном событии произведения, становится ясным положение, что именно *внешнее* тело является ценностным центром пространственной формы. Более подробно предстоит теперь развить это положение по отношению к *словесному* художественному творчеству.

7. *Пространственное целое героя и его мира в словесном художественном творчестве. Теория кругозора и окружения.* В какой мере словесное художественное творчество имеет дело с пространственной формой героя и его мира? Что словесное творчество имеет дело с внешностью героя и с пространственным миром, в котором разворачивается событие его жизни, — это, конечно, не подлежит никакому сомнению, но имеет ли оно дело и с *пространственной формой его как художественной* — это вызывает значительные сомнения, и вопрос этот в большинстве случаев решают в отрицательном смысле. Для правильного его решения необходимо учесть двойное значение эстетической формы. Как мы уже указывали, она может быть и внутренней и внешней, эмпирической формой, или, иначе, формой эстетического объекта, то есть того мира, который строится на основе данного художественного произведения, но не совпадает

с ним, и формой самого художественного произведения, то есть материальной формой. На основании этого различения нельзя, конечно, утверждать одинаковость эстетических объектов разных искусств: живописи, поэзии, музыки и проч., усматривая различие только в средствах осуществления, построения эстетического объекта, то есть сводя различие искусств к техническому только моменту. Нет, материальная форма, обуславливающая собою то, является ли данное произведение живописным, или поэтическим, или музыкальным, существенным образом определяет и структуру соответствующего эстетического объекта, делая его несколько односторонним, акцентируя ту или иную сторону его. Но тем не менее эстетический объект все же многосторонен, *конкретен*, как и та познавательно-этическая действительность (переживаемый мир), которая в нем художественно оправдывается и завершается, притом наиболее конкретен и многосторонен этот мир художественного объекта в словесном творчестве (наименее — в музыке). *Внешней* пространственной формы словесное творчество не создает, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование; его материал, слово (пространственная форма расположения текста — строфы, главы, сложные фигуры схоластической поэзии и проч. — имеет крайне ничтожное значение), — материал, по своему существу непространственный (звук в музыке еще менее пространствен), однако изображаемый словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, хотя в нем и много чисто словесного, и *этот объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственную художественно значимую форму*, словами же произведения изображаемую (в то время как в живописи она изображается красками, в рисовании — линиями, откуда тоже не следует, что соответствующий эстетический объект состоит только из линий или только [из] красок; дело именно в том, чтобы из линий или красок создать конкретный предмет).

Итак, пространственная форма внутри эстетического объекта, выраженного словом в произведении, не подлежит сомнению. Вопрос другой, как осуществляется эта внутренняя пространственная форма: должна ли она воспроизводиться в чисто *зрительном* представлении, отчетливом и полном, или же осуществляется только ее эмоционально-волевой эквивалент, соответствующий ей чувственный тон, эмоциональная окраска, причем зритель-

ное представление может быть отрывистым, мимолетным или даже вовсе отсутствовать, замещаясь словом. (Эмоционально-волевой тон хотя и связан со словом, как бы прикреплен к его интонируемому звуковому образу, но относится он, конечно, не к слову, а к предмету, выражаемому словом, хотя бы он и не осуществлялся в сознании в качестве зрительного образа; только предметом осмысливается эмоциональный тон, хотя и развивается он вместе со звуком слова.) Детальная разработка поставленного так вопроса выходит за пределы настоящего исследования, ее место в эстетике словесного творчества. Для нашей проблемы достаточны лишь самые беглые указания по данному вопросу. Внутренняя пространственная форма никогда не осуществляется со всею *зрительной* законченностью и полнотой (как, впрочем, и временная — со всею звуковой законченностью и полнотой) даже в изобразительных искусствах, *зрительная* полнота и законченность присущи лишь внешней, материальной форме произведения, и качества этой последней как бы переносятся на внутреннюю форму (зрительный образ внутренней формы даже в изобразительных искусствах в значительной степени субъективен). Зрительная внутренняя форма переживается эмоционально-волевым образом так, как если бы она была законченной и завершенной, но эта законченность и завершенность никогда не может быть действительно осуществленным представлением. Конечно, степень осуществления внутренней формы зрительного представления различна в различных видах словесного творчества и в различных отдельных произведениях.

В эпосе эта степень выше (например, описание наружности героя в романе необходимо должно быть воссоздано зрительно, хотя полученный на основании словесного материала образ и будет зрительно субъективен у разных читателей), в лирике она ниже всего, особенно в романтической, здесь часто повышенная степень зрительной актуализации, привычка, привитая романом, разрушает эстетическое впечатление, но всюду здесь имеет место эмоционально-волевой эквивалент внешности предмета, эмоционально-волевая направленность на эту возможную, хотя и не представляемую зрительно, внешность, направленность, создающая ее как художественную ценность. Поэтому должен быть признан и должен быть понят *пластически-живописный момент* словесного художественного творчества.

Внешнее тело человека дано, внешние границы его и его мира даны (во внеэстетической данности жизни), это необходимый и неустранимый момент данности бытия, следовательно, они нуждаются в эстетическом приятии, воссоздании, обработке и оправдании; это и производится всеми средствами, какими владеет искусство: красками, линиями, массами, словом, звуком. Поскольку художник имеет дело с бытием человека и его миром, он имеет дело и с его пространственной данностью, внешними границами как необходимым моментом этого бытия, и, переводя это бытие человека в эстетический план, он должен перевести в этот план и его внешность в пределах, определяемых родом материала (красок, звуков и проч.).

Поэт создает наружность, пространственную форму героя и его мира при помощи словесного материала; ее бессмысленность изнутри и познавательную фактичность извне он осмысливает и оправдывает эстетически, делает ее художественно значимой.

Внешний образ, выражаемый словами, все равно, представляемый ли зрительно (до известной степени, например, в романе) или лишь эмоционально-волевым образом переживаемый, имеет формально завершающее значение, то есть не только экспрессивен, но и художественно-импрессиивен. Здесь применимы все выставленные нами положения, словесный портрет подчиняется им, как и портрет живописный. И здесь только позиция вневходимости создает эстетическую ценность внешности, пространственная форма выражает отношение автора к герою; он должен занять твердую позицию вне героя и его мира и использовать все трансгрессиентные моменты его внешности.

Словесное произведение создается извне каждому из героев, и, читая, следить мы должны извне, а не изнутри за героями. Но именно в словесном творчестве (а более всего, конечно, в музыке) очень соблазнительным и убедительным представляется чисто экспрессивное истолкование внешности (и героя и предмета), ибо вневнаходимость автора-зрителя не носит такой пространственной отчетливости, как в искусствах изобразительных (замена зрительных представлений эмоционально-волевым эквивалентом, прикрепленным к слову). С другой стороны, язык как материал недостаточно нейтрален по отношению к познавательно-этической сфере, где он используется как выражение себя и как сообщение,

то есть экспрессивно, и эти экспрессивные языковые навыки (высказывать себя и обозначать объект) переносятся нами в восприятие произведений словесного искусства. К этому, наконец, присоединяется наша пространственная и зрительная пассивность при этом восприятии: словом изображается как бы готовая пространственная данность, не ясно любовное активное созидание пространственной формы линией, краской, созидающее и порождающее форму извне движением руки и всего корпуса, побеждающее подражающее движение-жест. Языковая артикуляция и мимика, вследствие того что они, как и язык, имеют место в жизни, обладают гораздо более сильную экспрессивную тенденцией (артикуляция и жест или выражают, или подражают); созидающие эмоционально-волевые тона автора-созерцателя могут быть легко поглощены чисто жизненными тонами героя. Поэтому особенно нужно подчеркнуть, что содержание (то, что *влагается* в героя, его жизнь изнутри) и форма неоправданны и необъяснимы в плане одного сознания, что только на границах двух сознаний, на границах тела осуществляется встреча и художественный дар формы. Без этого принципиального отнесения к другому, как дар ему, его оправдывающий и завершающий (имманентно-эстетическим оправданием), форма, не находя внутреннего обоснования изнутри активности автора-созерцателя, неизбежно должна выродиться в гедонически приятное, в просто «красивое», непосредственно приятное мне, как мне бывает непосредственно холодно или тепло; автор технически создает предмет удовольствия, созерцатель пассивно это удовольствие себе доставляет. Активно утверждающие и созидающие наружность как художественную ценность эмоционально-волевые тона автора не могут быть непосредственно согласуемы со смысловой жизненной направленностью героя изнутри без применения посредствующей ценностной категории *другого*; только благодаря этой категории возможно сделать наружность сполна объемлющей и завершающей героя, вложить жизненную и смысловую направленность героя в его наружность как в форму, наполнить и оживить наружность, создать цельного человека как единую ценность.

Как изображаются предметы внешнего мира по отношению к герою в произведении словесного творчества, какое место занимают они в нем?

Возможно двойное сочетание мира с человеком: изнутри его — как его *кругозор*, и извне — как его *окружение*. Изнутри меня самого, в ценностно-смысловом контексте моей жизни предмет *противостоит* мне как предмет моей жизненной направленности (познавательно-этической и практической), здесь он — момент единого и единственного открытого события бытия, которому я, нудительно заинтересованный в его исходе, причастен. Изнутри моей действительной причастности бытию мир есть кругозор моего действующего, поступающего сознания. Ориентироваться в этом мире как событию, упорядочить его предметный состав я могу только (оставаясь внутри себя) в познавательных, этических и практико-технических категориях (добра, истины и практической целесообразности), и этим обуславливается облик каждого предмета для меня, его эмоционально-волевая тональность, его ценность, его значение. Изнутри моего причастного бытию сознания мир есть предмет поступка, поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела; центр тяжести его лежит в будущем, желанном, должном, а не в самодовлеющей данности предмета, наличности его, в его настоящем, его целостности, уже-осуществленности. Отношение мое к каждому предмету кругозора никогда не завершено, но задано, ибо событие бытия в его целом открыто; положение мое каждый момент должно меняться, я не могу промедлять и успокаиваться. Противостояние предмета, пространственное и временное, — таков принцип *кругозора*; предметы не окружают меня, моего внешнего тела, в своей наличности и ценностной данности, но противостоят мне как предметы моей жизненной познавательно-этической направленности в открытом, еще рискованном событии бытия, единство, смысл и ценность которого не даны, а заданы.

Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устройства и упорядочения трансгрессиентен действительному и возможному сознанию самого героя. Словесный пейзаж, описание обстановки, изображение быта, то есть природа, город, быт и проч., не суть здесь моменты единого открытого события бытия, моменты кругозора действующего, поступающего сознания человека (этически и познавательно поступающего). Безусловно, все изоб-

раженные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d'oeuvre*, однако это отношение в его существенном эстетическом принципе дано не изнутри жизненного сознания героя. Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведении внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, с его границами, и внешними и внутренними (границами тела и границами души).

Предметный мир внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем как его *окружение*. Особенность окружения выражается прежде всего во внешнем формальном сочетании пластически-живописного характера: в гармонии красок, линий, в симметрии и прочих несмысловых, чисто эстетических сочетаниях. В словесном творчестве эта сторона не достигает, конечно, внешне-воззрительной (в представлении) законченности, но эмоционально-волевые эквиваленты возможных зрительных представлений соответствуют в эстетическом объекте этому несмысловому пластически-живописному целому (сочетания живописи, рисунка и пластики мы здесь не касаемся). Как сочетание красок, линий, масс предмет самостоятелен и воздействует на нас рядом с героем и вокруг него, предмет не противостоит герою в его кругозоре, он воспринимается как целостный и может быть как бы обойден со всех сторон. Ясно, что этот чисто живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего предметного мира совершенно трансгрессиентен живущему сознанию героя, ибо и краски, и линия, и масса в их эстетическом трактовании суть крайние границы предмета, живого тела, где предмет обращен вне себя, где он существует ценностно только в другом и для другого, причастен миру, где его изнутри себя самого нет. <...>

ВРЕМЕННОЕ ЦЕЛОЕ ГЕРОЯ

(проблема внутреннего
человека — души)

1. Человек в искусстве — цельный человек. В предыдущей главе мы определили его внешнее тело как эстетически значимый момент и предметный мир как окруже-

* Внешняя вставка (франц.).

ние внешнего тела. Мы убедились, что внешний человек (наружный человек) как пластически-живописная ценность и соотнесенный и эстетически сочетаемый с ним мир трансгрессиентны возможному и действительному самосознанию человека, его *я-для-себя*, его живущему и переживающему свою жизнь сознанию, принципиально не могут лежать на линии его ценностного отношения к себе самому. Эстетическое осмысление и устройство внешнего тела и его мира есть *дар* другого сознания — автора-созерцателя герою, не есть его выражение изнутри его самого, но творческое, созидующее отношение к нему автора-другого. В настоящей главе нам предстоит обосновать то же самое и по отношению к внутреннему человеку, внутреннему целому души героя как эстетическому явлению. И душа как *данное*, художественно переживаемое *целое* внутренней жизни героя трансгрессиентна его жизненной смысловой направленности, его самосознанию. Мы убедимся, что душа как становящееся *во времени* внутреннее целое, *данное*, *наличное* целое, построяется в эстетических категориях; это дух, как он выглядит *извне*, в другом.

Проблема души методологически есть проблема эстетики, она не может быть проблемой психологии, науки безоценочной и каузальной, ибо душа, хотя развивается и становится во времени, есть индивидуальное, ценностное и свободное целое; не может она быть и проблемой этики, ибо этический субъект задан себе как ценность и принципиально не может быть дан, наличен, созерцаться, это *я-для-себя*. Чистую заданностью является и дух идеализма, строяемый на основе самопереживания и одинокого отношения к себе самому, чисто формальный характер носит трансцендентальное я гносеологии (также на основе самопереживания). Мы не касаемся здесь религиозно-метафизической проблемы (метафизика может быть только религиозной), но не подлежит сомнению, что проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в *другом*, которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком, души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресение во плоти). Изнутри меня самого души как данного, уже наличного во мне ценностного целого нет, в отношении к себе самому я не имею с ней

дела, мой саморефлекс, поскольку он мой, не может породить души, но лишь дурную и разрозненную субъективность, нечто, чего быть не должно; моя протекающая во времени внутренняя жизнь не может для меня самого уплотниться в нечто ценное, дорогое, должествующее быть убереженным и пребывать вечно (изнутри меня самого, в моем одиноком и чистом отношении к себе самому интуитивно понятно только вечное осуждение души, только с ним я могу быть изнутри солидарен), душа нисходит на меня, как благодать на грешника, как дар, незаслуженный и неожиданный. В духе я могу и должен только терять свою душу, убережена она может быть не моими силами.

Каковы же принципы упорядочения, устройства и оформления души (ее оцельнения) в активном художественном видении?

2. *Активное эмоционально-волевое отношение к внутренней определенности человека. Проблема смерти (смерти изнутри и смерти извне).* Принципы оформления души суть принципы оформления внутренней жизни *извне*, из другого сознания; и здесь работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа внутренне повернута (обращена) вне себя. Другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне. Мы можем говорить, употребляя оксюморон, о внутренней вне-находимости и противонаходимости другого. Каждое внутреннее переживание другого человека: его радость, страдание, желание, стремление, наконец, его смысловая направленность, пусть все это не обнаруживается ни в чем внешнем, не высказывается, не отражается в лице, в выражении глаз, а только улавливается, угадывается мною (из контекста жизни), — все эти переживания находятся мною *вне* моего собственного внутреннего мира (пусть они и переживаются как-то мною, но ценностно они не относятся ко мне, не вменяются мне как мои), *вне* моего *я-для-себя*; они суть для меня в бытии, суть моменты ценностного бытия другого.

Переживаясь вне меня в другом, переживания имеют обращенную ко мне внутреннюю внешность, внутренний лик, который можно и должно любовно созерцать, не забывая так, как мы не забываем лица человека (а не так, как мы помним о своем бывшем переживании), закреплять, оформлять, миловать, ласкать не физическими внешними, а внутренними очами. Эта внешность души другого, как бы тончайшая внутренняя плоть, и есть ин-

туитивно-воззрительная художественная индивидуальность: характер, тип, положение и проч., преломление смысла в бытии, индивидуальное преломление и уплотнение смысла, облечение его во внутреннюю смертную плоть — то, что может быть идеализовано, героизовано, ритмировано и проч. Обычно эту извне идущую активность мою по отношению к внутреннему миру другого называют сочувственным пониманием. Следует подчеркнуть абсолютно прибыльный, избыточный, продуктивный и обогащающий характер сочувственного понимания. Слово «понимание» в обычном наивно-реалистическом истолковании всегда вводит в заблуждение. Дело вовсе не в точном пассивном отображении, удвоении переживания другого человека во мне (да такое удвоение и невозможно), но в переводе переживания в совершенно иной ценностный план, в новую категорию оценки и оформления. Сопереживаемое мною страдание *другого* принципиально иное — притом в самом важном и существенном смысле, — чем его страдание для него самого и мое собственное во мне; общим здесь является лишь логически себе тождественное понятие страдания — абстрактный момент, в чистоте нигде и никогда не реализуемый, ведь в жизненном мышлении даже слово «страдание» существенно интонируется. Сопереживаемое страдание другого есть совершенно новое *бытийное* образование, только мною, с моего единственного места *внутренне вне* другого осуществляемое. Сочувственное понимание не отображение, а принципиально новая оценка, использование своего архитектурного положения в бытии вне внутренней жизни другого. Сочувственное понимание воссоздает всего внутреннего человека в эстетически милующих категориях для нового бытия в новом плане мира.

Прежде всего необходимо установить характер эмоционально-волевого отношения к моей собственной внутренней определенности и к внутренней определенности другого человека, и прежде всего к самому бытию-существованию этих определенностей, то есть и по отношению к данности души необходимо сделать то феноменологическое описание самопереживания и переживания другого, какое имело место по отношению к телу как ценности.

Внутренняя жизнь, как и внешняя данность человека — его тело, — не есть нечто индифферентное к форме. Внутренняя жизнь — душа — оформляется или в само-

сознании, или в сознании другого, и в том и в другом случае собственно душевная эмпирика одинаково преодолевается. Душевная эмпирика как нейтральная к этим формам есть лишь абстрактный продукт мышления психологии. Душа есть нечто существенно оформленное. В каком направлении и в каких категориях совершается это оформление внутренней жизни в самосознании (моей внутренней жизни) и в сознании другого (внутренней жизни другого человека)?

Как пространственная форма внешнего человека, так и *временная* эстетически значимая форма его внутренней жизни разворачиваются из *избытка* временного видения другой души, избытка, заключающего в себе все моменты трансгредиентного завершения внутреннего целого душевной жизни. Этими трансгредиентными самосознанию, завершающими его моментами являются *границы* внутренней жизни, где она обращена вовне и перестает быть активной из себя, и прежде всего *временные* границы: начало и конец жизни, которые не даны конкретному самосознанию и для овладения которыми у самосознания нет активного ценностного подхода (ценностно осмысливающей эмоционально-волевой установки), — рождение и смерть в их завершающем ценностном значении (сюжетном, лирическом, характерологическом и проч.).

В переживаемой мною изнутри жизни принципиально не могут быть пережиты события моего рождения и смерти; рождение и смерть как *мои* не могут стать событиями моей собственной жизни. Дело здесь, как и в отношении к наружности, не только в фактической невозможности пережить эти моменты, но прежде всего в совершенном отсутствии существенного ценностного подхода к ним. Страх своей смерти и влечение к жизни-пребыванию носят существенно иной характер, чем страх смерти другого, близкого мне человека и стремление к убережению его жизни. В первом случае отсутствует самый существенный для второго случая момент: момент потери, утраты качественно определенной единственной личности другого, обеднения мира моей жизни, где он был, где теперь его нет — этого определенного единственного другого (конечно, не эгоистически только переживая потеря, ибо и вся моя жизнь может потерять свою цену после отошедшего из нее другого). Но и помимо этого основного момента утраты нравственный коэффициент страха смерти своей и другого глубоко различ-

ны, подобно самосохранению и убережению другого; и этого различия уничтожить нельзя. Потеря себя не есть разлука с собою — качественно определенным и любимым человеком, ибо и моя жизнь-пребывание не есть радостное пребывание с самим собою как качественно определенной и любимой личностью. Не может быть мною пережито и ценностная картина мира, где я жил и где меня уже нет. Помыслить мир после моей смерти я могу, конечно, но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я не могу изнутри себя самого, я должен для этого вжиться в другого или других, для которых моя смерть, мое отсутствие будет событием их жизни; совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаюсь созерцать целое своей жизни в зеркале истории, как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность. Целое моей жизни не имеет значимости в ценностном контексте моей жизни. События моего рождения, ценностного пребывания в мире и, наконец, моей смерти совершаются не во мне и не для меня. Эмоциональный вес моей жизни *в ее целом* не существует для меня самого.

Ценности бытия качественно определенной личности присущи только другому. Только с ним возможна для меня радость свидания, пребывания с ним, печаль разлуки, скорбь утраты, во времени я могу с ним встретиться и во времени же расстаться, только он может *быть* и *не быть* для меня. Я всегда с собою, не может быть жизни для меня без меня. Все эти эмоционально-волевые тона, возможные только по отношению к бытию-существованию другого, и создают особый событийный вес его жизни для меня, какой моя жизнь не имеет. Здесь речь не о степени, а о характере качества ценности. Эти тона как бы уплотняют другого и создают своеобразие переживания целого его жизни, ценностно окрашивают это целое. В моей жизни рождаются, проходят и умирают люди, и жизнь — смерть их часто является важнейшим событием моей жизни, определяющим ее содержание (важнейшие сюжетные моменты мировой литературы). Этого сюжетного значения термины моей собственной жизни иметь не могут, моя жизнь — временно объемлющее существование других.

Когда бытие другого непрерываемо определит раз и навсегда основной *сюжет* моей жизни, когда границы

ценного существования — несуществования другого целиком будут объять монми никогда не данными и принципиально не переживаемыми границами, когда другой будет пережит (временно объят) мною от *patus est anpo Domini* * до *mortuus est anpo Domini* **, становится отчетливо ясно, что, поскольку эти *patus — mortuus* во всей своей конкретности и силе принципиально не переживаемы по отношению к собственному моему существованию, поскольку моя жизнь не может стать таким событием, моя собственная жизнь совершенно иначе звучит для меня самого, чем жизнь другого, становится отчетливо ясной эстетическая сюжетная невесомость моей жизни в ее собственном контексте — что ее ценность и смысл лежат в совершенно ином ценностном плане. Я сам — условие возможности моей жизни, но не ценный герой ее. Я не могу пережить объемлющего мою жизнь и эмоционально уплотненного времени, как я не могу пережить и объемлющего меня пространства. Мое время и мое пространство — время и пространство автора, а не героя, в них можно быть только эстетически активным по отношению другого, которого они объемлют, но не эстетически пассивным, эстетически оправдывать и завершать другого, но не себя самого.

Этим нисколько не преуменьшается, конечно, значение нравственного сознания своей смертности и биологической функции страха смерти и уклонения от нее, но эта изнутри предвосхищаемая смертность в корне отлична от переживания извне события смерти другого и мира, где его как качественно определенной единственной индивидуальности нет, и от моей активной ценностной установки по отношению к этому событию; и только эта установка эстетически продуктивна.

Моя активность продолжается и после смерти другого, и эстетические моменты начинают преобладать в ней (сравнительно с нравственными и практическими): мне предлежит целое его жизни, освобожденное от моментов временного будущего, целей и долженствования. За погребением и памятником следует *память*. Я имею *всю* жизнь другого *вне* себя, и здесь начинается эстетизация его личности: закрепление и завершение ее в эстетически значимом образе. Из эмоционально-волевой установки поминовения отошедшего существенно рождаются эс-

тетические категории оформления внутреннего человека (да и внешнего), ибо только эта установка по отношению к другому владеет ценностным подходом к временному и уже законченному целому внешней и внутренней жизни человека; и повторяем еще раз, что дело здесь не в наличности всего материала жизни (всех фактов биографии), но прежде всего в наличии такого ценностного подхода, который может эстетически оформить данный материал (событийность, сюжетность данной личности). *Память* о другом и его жизни в корне отлична от созерцания и воспоминания своей собственной жизни: память видит жизнь и ее содержание формально иначе, и только она эстетически продуктивна (содержательный момент может, конечно, доставить наблюдение и воспоминание своей собственной жизни, но не формирующую и завершающую активность). Память о законченной жизни другого (но возможна и антиципация конца) владеет золотым ключом эстетического завершения личности. Эстетический подход к живому человеку как бы упреждает его смерть, предопределяет будущее и делает его как бы ненужным, всякой душевной определенности имманентен рок. Память есть подход с точки зрения ценностной завершенности; в известном смысле память безнадежна, но зато только она умеет ценить помимо цели и смысла уже законченную, сплошь наличную жизнь.

Данность временных границ жизни другого, хотя бы в возможности, данность самого ценностного подхода к законченной жизни другого, пусть фактически определенный другой и переживет меня, восприятие его под знаком смерти, возможного отсутствия, — эта данность обуславливает уплотнение и формальное изменение жизни, всего ее течения временного внутри этих границ (моральное и биологическое предвосхищение этих границ изнутри не имеет этого формально преобразующего значения, и уж подавно не имеет его теоретическое знание своей временной ограниченности). Когда границы даны, то совершенно иначе может быть расположена и оформлена в них жизнь, подобно тому как изложение хода нашего мышления иначе может быть построено, когда вывод уже найден и дан (дана догма), чем когда он еще ищется. Детерминированная жизнь, освобожденная от когтей предстоящего, будущего, цели и смысла, становится эмоционально измеримой, музыкально выразительной, довлеет себе, своей сплошной наличности; уже-определенность ее становится ценной определенностью. Смысл не рожа-

* Родился в таком-то году н. э. (латин.).

** Умер в таком-то году н. э. (латин.).

дается и не умирает; не может быть начат и не может быть завершен смысловой ряд жизни, то есть познавательно-этическое напряжение жизни изнутри ее самое. Смерть не может быть завершением этого смыслового ряда, то есть не может получить значения завершения положительного; изнутри себя этот ряд не знает положительного завершения и не может обратиться на себя, чтобы успокоенно совпасть со своею уже-наличностью; там только, где он обращен вовне себя, где его нет для себя самого, может снизойти на него завершающее приятие.

Подобно пространственным границам, и временные границы моей жизни не имеют для меня самого *формально* организующего значения, какое они имеют для жизни другого. Я живу — мыслю, чувствую, поступаю — в смысловом ряду своей жизни, а не в возможном завершимом временном целом жизненной наличности. Это последнее не может определять и организовывать мысли и поступки изнутри меня самого, ибо они познавательно и этически значимы (вневременны). Можно сказать: я не знаю, как извне выглядит моя душа в бытии, в мире, а если бы и знал, то ее образ не мог бы обосновать и организовать ни одного акта моей жизни изнутри меня самого, ибо ценностная значимость (эстетическая) этого образа трансгredientна мне (возможна фальшь, но и она выходит за пределы образа, не обосновывается им и разрушает его). Всякое завершение — *deus ex machina* для изнутри направленного на смысловую значимость жизненного ряда.

Существует почти полная аналогия между значением временных границ и границ пространственных в сознании другого и в самосознании. Феноменологическое рассмотрение и описание самопереживания и переживания другого, поскольку чистота этого описания не замутняется внесением теоретических обобщений и закономерностей (человек вообще, уравнение я и *другого*, отвлечение от ценностных значимостей), явно обнаруживает принципиальное отличие в значении времени в организации самопереживания и переживания мною другого. Другой интимнее связан с временем (конечно, здесь не математически и не естественнонаучно обработанное время; это ведь предполагало бы и соответствующее обобщение человека), он весь сплошь во времени, как он весь и в пространстве, ничто в переживании его мною не нарушает непрерывной временности его существования. Сам для

себя я не весь во времени, «но часть меня большая» интуитивно, воочию переживается мною вне времени, у меня есть непосредственно данная опора в смысле. Эта опора *непосредственно* не дана мне в другом; его я сплошь помещаю во времени, себя я переживаю *в акте* объемлющим время. Я как субъект акта, полагающего время, вневременен. Другой мне всегда противостоит как объект, его внешний образ — в пространстве, его внутренняя жизнь — во времени. Я как субъект никогда не совпадаю с самим собою: я — субъект акта самосознания — выходжу за пределы содержания этого акта; и это не отвлеченное усмотрение, а интуитивно переживаемая мною, обеспеченно владеемая мною лазейка прочь из времени, из всего данного, конечно-наличного — я воочию не переживаю себя всего в нем. Ясно, далее, что я не располагаю и не организую свою жизнь, свои мысли, свои поступки во времени (в некое временное целое) — расплывание дня не организует, конечно, жизни, — но скорее систематически, во всяком случае, организация смысловая (мы отвлекаемся здесь от специальной психологии познания внутренней жизни и от психологии самонаблюдения; внутреннюю жизнь как предмет теоретического познания имел в виду Кант); я живу не временною стороною своей жизни, не она является управляющим началом даже в элементарном практическом поступке, время технично для меня, как технично и пространство (я овладеваю техникой времени и пространства). Жизнь конкретного, определенного другого существенно организуется мною во времени — там, конечно, где я не отвлекаю его дела или его мысли от его личности, — не в хронологическом и не в математическом времени, а в эмоционально-ценностно весомом времени жизни, могущем стать музыкально-ритмическим. Мое единство — смысловое единство (трансцендентность дана в моем духовном опыте), единство другого — временно-пространственное. И здесь мы можем сказать, что идеализм интуитивно убедителен в самопереживании; идеализм есть феноменология самопереживания, но не переживания другого, натуралистическая концепция сознания и человека в мире есть феноменология другого. Мы, конечно, не касаемся философской значимости этих концепций, а лишь феноменологического опыта, лежащего в их основе; они же являются теоретической переработкой этого опыта.

Внутреннюю жизнь другого я переживаю как душу, в себе самом я живу в духе. Душа — это образ совокуп-

ности всего действительно пережитого, всего наличного в душе во времени, дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от я). С точки зрения самопереживания интуитивно убедительно смысловое бессмертие духа, с точки зрения переживания мною другого становится убедительным постулат бессмертия души, то есть внутренней определенности другого — внутреннего лика его (память), — любимой помимо смысла (равно как и постулат бессмертия любимой плоти — Данте³⁰).

Душа, переживаемая изнутри, есть дух, а он внеэстетичен (как внеэстетично и изнутри переживаемое тело); дух не может быть носителем сюжета, ибо его вообще нет, в каждый данный момент он задан, предстает еще, успокоение изнутри его самого для него невозможно: нет точки, нет границы, периода, нет опоры для ритма и абсолютного эмоционально-положительного измерения, он не может быть и носителем ритма (и изложения, вообще эстетического порядка). Душа — не осуществивший себя дух, отраженный в любящем сознании другого (человека, бога); это то, с чем мне самому нечего делать, в чем я пассивен, рецептивен (изнутри душа может только стыдиться себя, извне она может быть прекрасной и наивной).

Рождаемая и умирающая в мире и для мира внутренняя определенность — смертная плоть смысла, — сплошь в мире данная и в мире завершимая, собранная вся в конечный предмет, может иметь сюжетное значение, быть героем.

Подобно тому как сюжет моей личной жизни создают другие люди — герои ее (только в жизни своей, изложенной для другого, в его глазах и в его эмоционально-волевых тонах я становлюсь героем ее), так и эстетическое видение мира, образ мира, создается лишь завершенной или завершимой жизнью других людей — героев его. Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, — мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч., — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому созерцанию, от вопросов о смысле и от смысловых исканий к прекрасной данности мира. Нужно понять, что все положительно ценные определения данности мира, все самоценные закрепления мирской личности имеют оправданно-завершимого другого своим

героем: о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища, только его знает, помнит и воссоздает продуктивная память, чтобы и моя память предмета, мира и жизни стала художественной. Только в мире других возможно эстетическое, сюжетное, самоценное движение — движение в прошлом, которое ценно помимо будущего, в котором прощены все обязательства и долги и все надежды оставлены. Художественный интерес — внесмысловый интерес к принципиально завершенной жизни. Нужно отойти от себя, чтобы освободить героя для свободного сюжетного движения в мире.

3. Нами рассмотрен с точки зрения характера ценности самый факт бытия — небытия внутренней определенности человека, и мы установили, что мое бытие-существование лишено эстетической ценности, сюжетного значения, подобно тому как мое физическое существование лишено пластически-живописной значимости. Я не герой своей жизни. Теперь мы должны проследить условия эстетической обработки внутренней определенности: отдельного переживания, внутреннего положения, наконец, целого душевной жизни. В настоящей главе нас интересуют лишь общие условия этого оформления внутренней жизни в «душу», а в частности — лишь условия (смысловые условия) *ритма* как чисто временного упорядочения; специальные же формы выражения души в словесном творчестве — исповедь, автобиография, биография, характер, тип, положение, персонаж — будут рассмотрены в следующей главе (смысловое целое).

Подобно изнутри переживаемому физическому внешнему движению, и внутреннее движение, направленность, переживание лишены значимой определенности, уже-данности, не живут своею наличностью. Переживание как нечто определенное не переживается самим переживающим, оно направлено на некоторый смысл, предмет, обстояние, но не на самого себя, на определенность и полноту своей наличности в душе. Я переживаю предмет своего страха как страшный, предмет своей любви как любимый, предмет своего страдания как тяжелый (степень познавательной определенности здесь, конечно, несущественна), но я не переживаю своего страха, своей любви, своего страдания. Переживание есть ценностная установка меня *всего* по отношению к какому-нибудь предмету, моя «поза» при этой установке мне не дана.

Я должен сделать свои переживания специальным предметом своей активности, чтобы пережить их. Я должен отвлечься от тех предметов, целей и ценностей, на которые было направлено живое переживание и которые это переживание осмысливали и заполняли, чтобы пережить самое свое переживание как нечто определенное и наличное. Я должен перестать бояться, чтобы пережить свой страх в его душевной определенности (а не предметной), должен перестать любить, чтобы пережить свою любовь во всех моментах ее душевной наличности. Дело здесь не в психологической невозможности, не в «узости сознания», а в ценностно-смысловой невозможности: я должен выйти за пределы того ценностного контекста, в котором протекало мое переживание, чтобы сделать самую переживаемость, мою душевную плоть своим предметом, я должен занять иную позицию в ином ценностном кругозоре, притом ценностное перестроение носит в высшей степени существенный характер. Я должен стать другим по отношению к себе самому — живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне меня (психолога, художника и проч.). Мы можем выразить это так: не в ценностном контексте моей собственной жизни обретает свою значимость самое переживание мое как душевная определенность. В моей жизни его нет для меня. Необходима существенная смысловая точка опоры вне моего жизненного контекста, живая и творческая — а следовательно, *правая*, — чтобы изъять переживание из единого и единственного события моей жизни — а следовательно, и бытия как единственного события, ибо оно дано только изнутри меня, — и воспринять его наличную определенность как характеристику, как штрих душевного целого, как черту моего внутреннего лика (все равно, целого характера, или типа, или только внутреннего положения).

Правда, возможен нравственный рефлекс над самой собой, не выходящий за пределы жизненного контекста; нравственный рефлекс не отвлекается от предмета и смысла, движущих переживанием; именно с точки зрения заданного предмета он рефликтирует дурную данность переживания. Нравственный рефлекс не знает положительной данности, самоценной наличности; ибо с точки зрения заданности она всегда нечто дурное, недолжное; *мое* в переживании — дурная субъективность с точки зрения значимого предмета, на который направ-

лено переживание; отсюда только в покаянных тонах может быть воспринята внутренняя данность в нравственном рефлексе себя самого, но покаянная реакция не создает цельного эстетически значимого образа внутренней жизни; с точки зрения нудительной значимости самого заданного смысла, как он противостоит мне во всей своей серьезности, внутреннее бытие не воплощает, а искажает (субъективирует) смысл (перед лицом смысла переживание не может оправданно успокоиться и довольстваться себе). Не знает положительной индивидуальной данности переживания и гносеологический рефлекс, вообще философский рефлекс (философия культуры), и он не имеет дела с индивидуальной формой переживания предмета — моментом индивидуального данного внутреннего целого души, но с трансцендентными формами предмета (а не переживания) и их идеальным единством (заданным). *Мое* в переживании предмета изучает психология, но в совершенном отвлечении от ценностного веса *я* и *другого*, от единственности их; психология знает лишь «возможную индивидуальность» (Эббингауз). Внутренняя данность не созерцается, а безоценочно изучается в заданном единстве психологической закономерности.

Мое становится созерцаемой положительно данностью переживания только при эстетическом подходе, но *мое* не во мне и для меня, а в другом, ибо во мне оно в непосредственном освещении смыслом и предметом не может застыть и уплотниться в успокоенную наличность, стать ценностным центром приемлющего созерцания не как цель (в системе практических целей), а как внутреннее *бесцелье*. Такова только внутренняя определенность, освещенная не смыслом, а любовью помимо какого бы то ни было смысла. Эстетическое созерцание должно отвлечься от нудительной значимости смысла и цели. Предмет, смысл и цель перестают ценностно управлять и становятся лишь характеристиками самоценной данности переживания. Переживание — это след смысла в бытии, это отблеск его на нем, изнутри себя самого оно живо не собою, а этим внележащим и уловляемым смыслом, ибо, когда оно не уловляет смысла, его вообще нет; оно есть отношение к смыслу и предмету и вне этого своего отношения не существует для себя, оно рождается как плоть (внутренняя плоть) невольно и наивно, а следовательно, не для себя, а для другого, для которого оно становится созерцаемой ценностью помимо значимости смысла, становится ценною формой, а смысл —

содержанием. Смысл подчиняется ценности индивидуального бытия, смертной плоти переживания. Конечно, переживание уносит с собою отблеск своего заданного смысла, ведь без этого отблеска оно было бы пусто, но оно положительно завершается помимо этого смысла во всей его нудительной неосуществленности (принципиальной неосуществленности в бытии).

Переживание, чтобы эстетически уплотниться, положительно определиться, должно быть очищено от неразстворимых смысловых примесей, от всего трансцендентно значимого, от всего того, что осмысливает переживание не в ценностном контексте определенной личности и завершенной жизни, а в объективном и всегда заданном контексте мира и культуры: все эти моменты должны быть имманентизованы переживанию, собраны в принципиально конечную и законченную душу, стянуты и замкнуты в ней, в ее индивидуальном внутренне наглядном единстве; только такую душу можно поместить в данный наличный мир и сочетать с ним, только такая концентрированная душа становится эстетически значимым героем в мире.

Но это существенное освобождение от заданности невозможно по отношению к моему собственному переживанию, стремлению, действию. Предвосхищаемое внутреннее будущее переживания и действия, его цель и смысл разлагают внутреннюю определенность пути стремления; ни одно переживание на этом пути не становится для меня самостоятельным, определенным переживанием, адекватно описуемым и выразимым в слове или даже в звуке определенной тональности (изнутри меня только молитвенная — просительная и покаянная тональность); притом эти неуспокоенность и неопределенность носят принципиальный характер: любовное промедление над переживанием, во внутреннем стремлении необходимое, чтобы осветить и определить его; и самые эмоционально-волевые силы, нужные для этого осветления и определения, были бы изменой нудительной серьезности смысла-цели стремления, отпадением от акта живой заданности в данность. Я должен выйти за пределы стремления, стать вне его, чтобы увидеть его в значимой внутренней плоти. Для этого недостаточно выхода за пределы только данного переживания, временно отграниченного от других (смысловое отграничение или носило бы систематический характер, или было бы эстетической имманентизацией лишенного значимости смысла), что

возможно, когда переживание отходит для меня во *временное прошлое* — тогда я становлюсь *временно вне* его; для эстетически милующего определения и оформления переживания недостаточно только этого временного вне-нахождения ему; необходимо выйти за пределы всего данного переживающего, осмысливающего отдельные переживания целого, то есть за пределы данной переживающей души. Переживание должно отойти в абсолютное, *смысловое прошлое* со всем тем смысловым контекстом, в который оно было неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось. Только при этом условии переживание стремления может приобрести некую протяженность, почти наглядно созерцаемую содержательность, только при этом условии внутренний путь действия может быть фиксирован, определен, любовно уплотнен и измерен *ритмом*, а это совершается лишь активностью другой души, в ее объемлющем ценностно-смысловом контексте. Для меня самого ни одно мое переживание и стремление не может отойти в абсолютное, смысловое прошлое, отрешенное и огражденное от будущего, оправданное и завершенное помимо него, поскольку я именно себя нахожу в данном переживании, не отказываясь от него как *моего* в единственном единстве моей жизни, я его связываю со смысловым будущим, делаю его неизбежным к этому будущему, переношу окончательное оправдание и совершение его в предстоящее (оно еще не безысходно); поскольку я — живущий в нем, его еще нет сполна. Этим мы вплотную подошли к проблеме *ритма*.

Ритм есть ценностное упорядочение внутренней данности, наличности. Ритм не экспрессивен в точном смысле этого слова, он не выражает переживания, не обоснован изнутри его, он не является эмоционально-волевой реакцией на предмет и смысл, но реакцией на эту реакцию. Ритм беспредметен в том смысле, что не имеет дела непосредственно с предметом, но с переживанием предмета, реакцией на него, поэтому он понижает предметную значимость элементов ряда.

Ритм предполагает имманентизацию смысла самому переживанию, цели самому стремлению; смысл и цель должны стать только моментом самоценного переживания-стремления. Ритм предполагает некоторую *предопределенность* стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадежность); действительное, роковое, рискованное абсолютное будущее преодолевается ритмом, преодолевается самая граница между прошлым

и будущим (и настоящим, конечно) в пользу прошлого; смысловое будущее как бы растворяется в прошлом и настоящем, художественно предопределяется ими (ибо автор-созерцатель всегда временно объемлет целое, он всегда *позже*, и не только временно, а в смысле позже). Но самый момент перехода, движения из прошлого и настоящего в будущее (в смысловое, абсолютное будущее, не в то будущее, которое оставит все на своих местах, а которое должно наконец исполнить, свершить, будущее, которое мы *противопоставляем* настоящему и прошлому как спасение, преображение и искупление, то есть будущее не как голая временная, но как смысловая категория, то, чего еще ценностно нет, что еще не предопределено, что еще не *дискредитировано* бытием, не загрязнено бытием-данностью, чисто от него, неподкупно и несвязанно-идеально, однако не гносеологически и теоретически, а практически — как долженствование) — этот момент есть момент чистой событийности во мне, где я изнутри себя причастен единому и единственному событию бытия: в нем рискованная, абсолютная непредопределенность исхода события (не фабулическая, а смысловая непредопределенность; фабула, как и ритм, как все вообще эстетические моменты, органична и внутренне предопределена, может и должна быть охвачена вся целиком, с начала до конца, во всех моментах единым внутренним объемлющим взглядом, ибо только целое, хотя бы потенциальное, может быть эстетически значимым), «или — или» события; в этом моменте и проходит абсолютная граница ритма, этот момент не поддается ритму, принципиально внеритмичен, неадекватен ему; ритм здесь становится искажением и ложью. Это момент, где бытие во мне должно преодолевать себя ради долженствования, где бытие и долженствование враждебно сходятся, встречаются во мне, где «есть» и «должно» взаимно исключают друг друга; это — момент принципиального диссонанса, ибо бытие и долженствование, данность и заданность изнутри меня самого, *во мне самом* не могут быть ритмически связаны, восприняты в одном ценностном плане, стать моментом развития одного положительно ценного ряда (арзисом и тезисом³¹ ритма, диссонансом и каденцией, ибо и тот и другой момент лежат в равно положительно ценностном плане, диссонанс в ритме всегда условен). Но ведь именно этот момент, где мне во мне самом принципиально противостоит долженствование как иной мир, и есть момент моей *вышей*

творческой серьезности, чистой продуктивности. Следовательно, творческий акт (переживание, стремление, действие), обогащающий событие бытия (обогащение события возможно только качественное, формальное, а не количественное, материальное, если оно не переходит в качественное), создающий новое, принципиально внеритмичен (в своем свершении, конечно; уже свершенный, он отпадает в бытие: во мне самом — в покаянных тонах, а в другом — в героических).

Свобода воли и активность несовместимы с ритмом. Жизнь (переживание, стремление, поступок, мысль), переживаемая в категориях нравственной свободы и активности, не может быть ритмирована. Свобода и активность творят ритм для несвободного (этически) и пассивного бытия. Творец свободен и активен, творимое несвободно и пассивно. Правда, несвобода, необходимость оформленной ритмом жизни — это не злая и не индифферентная к ценности необходимость (познавательная), но дарственная, дарованная любовью, прекрасная необходимость. Ритмированное бытие «целесообразно без цели», цель не избирается, не обсуждается, нет ответственности за цель; место, занимаемое эстетически воспринятым целым в открытом событии единого и единственного бытия, не обсуждается, не входит в игру, целое ценностно независимо от рискованного будущего в событии бытия, оправданно помимо этого будущего. Но именно за выбор цели, за место в событии бытия ответственна нравственная активность, и в этом она свободна. В этом смысле этическая свобода (так называемая свобода воли) есть не только свобода от познавательной необходимости (каузальной), но и необходимости эстетической, свобода моего поступка от бытия во мне, как не утвержденного, так и утвержденного ценностно (бытие художественного видения). Всюду, где я, я свободен и не могу освободить себя от долженствования; осознавать себя самого активно — значит освещать себя предстоящим смыслом; вне его меня нет для себя самого. Отношение к себе самому не может быть ритмическим, найти себя самого в ритме нельзя. Жизнь, которую я признаю *моею*, в которой я *активно* нахожу себя, не выразима в ритме, стыдится его, здесь должен оборваться всякий ритм, здесь область трезвения и тишины (начиная с практических низин до этически-религиозных высот). Ритмом я могу быть только одержим, в ритме я, как в наркозе, не сознаю себя. (Стыд ритма и формы — корень юродства, гордое одиночество и про-

тивление другому, самосознание, перешедшее границы и желающее очертить вокруг себя неразрывный круг.)

В переживаемом мною внутреннем бытии другого человека (активно переживаемом в категории *дружести*) бытие и долженствование не разорваны и не враждебны, но органически связаны, лежат в одном ценностном плане; *другой* органически растет в смысле. Его активность героична для меня и милуется ритмом (ибо он весь для меня может быть в прошлом, и его я оправданно освобождаю от долженствования, которое противостоит как категорический императив только мне во мне самом). Ритм возможен как форма отношения к другому, но не к себе самому (притом дело здесь в невозможности ценностной установки); ритм — это объятие и поцелуй ценностно уплотненному времени смертной жизни другого. Где ритм, там две души (вернее, душа и дух), две активности; одна — переживающая жизнь и ставшая пассивной для другой, ее активно оформляющей, воспевающей.

Иногда я оправданно ценностно отчуждаюсь от себя, живу в другом и для другого, тогда я могу приобщиться ритму, но в нем я для себя этически пассивен. В жизни я приобщен к быту, укладу, нации, государству, человечеству, божьему миру, здесь я всюду живу ценностно в другом и для других, облечен в ценностную плоть другого, здесь моя жизнь право может подчиниться ритму (самый момент подчинения трезв), здесь я переживаю, стремлюсь и говорю в *хоре* других. Но в *хоре* я не себе пою, активен я лишь в отношении к другому и пассивен в отношении ко мне другого, я обмениваюсь дарами, но обмениваюсь бескорыстно, я чувствую в себе тело и душу другого. (Всюду, где цель движения или действия инкарнирована в другого или координирована с действием другого — при совместной работе, — и мое действие входит в ритм, но я не творю его для себя, а приобщаюсь ему для другого.) Не моя, но человеческая природа во мне может быть прекрасна и человеческая душа гармонична.

Теперь мы можем развить более подробно высказанное нами ранее положение о существенном различии моего времени и времени другого. По отношению к себе самому я переживаю время внезапно. Непосредственная данность смысловых значимостей, вне которых ничто не может быть активно осознано мною как *мое*, делает невозможным положительное ценностное завершение временности. В живом самопереживании идеальный вневре-

менный смысл не индифферентен ко времени, но противопоставляется ему как смысловое будущее, как то, что должно быть, в противоположность тому, что уже есть. Вся временность, длительность противопоставляется смыслу как *еще-не-исполненность*, как нечто еще не окончательное, как *не-все-еще*: только так можно переживать временность, данность бытия в себе перед лицом смысла. С сознанием полной временной завершенности — что то, что есть, уже все, — с этим сознанием нечего делать или нельзя жить; по отношению к своей собственной уже конченной жизни не может быть никакой активной ценностной установки; конечно, это сознание может быть налично в душе (сознание конченности), но не оно организует жизнь; наоборот, его живая переживаемость (освещенность, ценностная тяжесть) черпает свою активность, свою весомость из нудительно противостоящей заданности, только она организует изнутри-осуществляемость жизни (превращает возможность в действительность). Это ценностно противостоящее мне, всей моей временности (всему, что уже налично во мне), смысловое абсолютное будущее есть будущее не в смысле временного продолжения *той же жизни*, но в смысле постоянной возможности и нужности преобразовать ее *формально*, вложить в нее новый смысл (последнее слово сознания).

Смысловое будущее враждебно настоящему и прошлому как бессмысленному, враждебно, как враждебно задание не-выполнению-еще, долженствование бытию, искупление греху. Ни один момент уже-наличности для меня самого не может стать самодовольным, уже оправданным; мое оправдание всегда в будущем, и это вечно противостоящее мне оправдание отменяет мое для меня прошлое и настоящее в их претензии на уже-наличность продолжительную, на успокоенность в данности, на самодовление, на истинную реальность бытия, в претензии быть существенно и всем мною, исчерпывающе определить меня в бытии (претензии моей данности объявить себя всем мною, мною воистину, самозванстве данности). Будущее осуществление не является для меня самого органическим продолжением, ростом моего прошлого и настоящего, венцом их, но существенным упразднением, отменой их, как нисходящая благодать не есть органический рост греховной природы человека. В *другом* — совершенствование (эстетическая категория), во мне — новое рождение. Я в себе самом всегда живу перед лицом предъявленного ко мне абсолютного требова-

ния-задания, и к нему не может быть только постепенного, частичного, относительного приближения. Требование: живи так, чтобы каждый данный момент твоей жизни мог быть и завершающим, последним моментом, а в то же время и начальным моментом новой жизни,— это требование для меня принципиально невыполнимо, ибо в нем хотя и ослаблена, но все же жива эстетическая категория (отношение к *другому*). Для меня самого ни один момент не может стать настолько самодовольным, чтобы ценностно осознать себя оправданным завершением всей жизни и достойным началом новой. И в каком ценностном плане может лежать это завершение и начало? Самое это требование, как только оно признано мною, сейчас же становится принципиально недостижимым заданием, в свете которого я всегда буду в абсолютной нужде. Для меня самого возможна только история моего падения, но принципиально невозможна история постепенного возвышения. Мир моего смыслового будущего чужероден миру моего прошлого и настоящего. В каждом моем акте, моем действии, внешнем и внутреннем, в акте-чувстве, в познавательном акте, оно противостоит мне как чистый значимый смысл и движет моим актом, но никогда для меня самого не осуществляется в нем, всегда оставаясь чистым требованием для моей временности, историчности, ограниченности.

Я, поскольку дело идет не о ценности жизни для меня, а моей собственной ценности не для других, а для меня, полагаю эту ценность в смысловое будущее. Ни в один момент рефлекс мой над самим собою не бывает реалистическим, я не знаю формы данности по отношению к себе самому: форма данности в корне искажает картину моего внутреннего бытия. Я—в своем смысле и ценности для себя самого—отброшен в мир бесконечно требовательного смысла. Как только я пытаюсь определить себя *для себя самого* (не для другого и из другого), я нахожу себя только там, в мире заданности, вне временной уже-наличности моей, нахожу как нечто еще предстоящее в своем смысле и ценности; а во времени (если совершенно отвлечься от заданности) я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление — *membra disjecta** моей возможной целостности; но того, что могло бы их собрать, оживить и оформить,—души их, моего истинного *я-для-*

* Разъятые члены (латин.).

себя — еще нет в бытии, оно задано и еще предстоит. Мое определение самого себя дано мне (вернее, дано как задание, данность заданности) не в категориях временного бытия, а в категориях *еще-не-бытия*, в категориях цели и смысла, в смысловом будущем, враждебном всякой наличности моей в прошлом и настоящем. Быть для себя самого — значит еще предстоять себе (*перестать предстоять себе, оказаться здесь уже всем — значит духовно умереть*).

В определенности моего переживания для меня самого (определенности чувства, желания, стремления, мысли) ничего не может быть ценного, кроме того заданного смысла и предмета, который осуществлялся, которым жило переживание. Ведь содержательная определенность моего внутреннего бытия есть только отблеск противостоящего предмета и смысла, след их. Всякая, даже самая полная и совершенная (определение для другого и в другом), антиципация смысла изнутри меня самого всегда субъективна, и ее уплотненность и определенность, если только мы не вносим извне оправдывающих и завершающих эстетических категорий, то есть форм другого, есть дурная уплотненность, ограничивающая смысл, это как бы уплотнение временного и пространственного отстояния от смысла и предмета. И вот если внутреннее бытие отрывается от противостоящего и предстоящего смысла, которым только оно и создано все сплошь и только им во всех своих моментах осмыслено, и противопоставляет себя ему как самостоятельную ценность, становится самодовлеющим и самодовольным перед лицом смысла, то этим оно впадает в глубокое противоречие с самим собою, в самоотрицание, бытием своей наличности отрицает содержание своего бытия, становится ложью: бытием лжи или ложью бытия. Мы можем сказать, что это имманентное бытию, изнутри его переживаемое грехопадение: оно в тенденции бытия к самодостаточности; это внутреннее самопротиворечие бытия — поскольку оно претендует самодовольно пребывать в своей наличности перед лицом смысла,—самоуплотненное самоутверждение бытия вопреки породившему его смыслу (отрыв от источника), движение, которое вдруг остановилось и неоправданно поставило точку, повернулось спиной к создавшей его цели (материя, вдруг застывшая в скалу определенной формы). Это нелепая и недоуменная законченность, переживающая стыд своей формы.

Но в *другом* эта определенность внутреннего и внешнего бытия переживается как жалкая, нуждающаяся пассивность, как незащитное движение к бытию и вечному пребыванию, наивное в своей жажде быть во что бы то ни стало; вне меня лежащее бытие как таковое в самых своих чудовищных претензиях только наивно и женственно пассивно, и моя эстетическая активность извне осмысливает, освещает и оформляет его границы, ценностно завершает его (когда я сам сплошь отпадаю в бытие, я погашаю ясность события бытия для меня, становлюсь темным, стихийно-пассивным участником в нем).

Живое переживание во мне, в котором я активно активен, никогда не может успокоиться в себе, остановиться, кончиться, завершиться, не может выпасть из моей активности, застыть вдруг в самостоятельно законченное бытие, с которым моей активности нечего делать, ибо, если что-либо переживается мною, в нем всегда нудительна заданность, изнутри оно бесконечно и не может оправданно перестать переживаться, то есть освободиться от всех обязанностей по отношению к предмету и смыслу своему. Я не могу перестать быть активным в нем, это значило бы отменить себя в своем смысле, превратить себя только в личину своего бытия, в ложь самим собою себе самому. Можно его забыть, но тогда его нет для меня, ценностно помнить его можно только в заданности его (возобновляя задание), но не наличность его. Память есть память будущего для меня; для другого — прошлого.

Активность моего самосознания всегда действительна и непрерывно проходит через все переживания как *мои*, она ничего не отпускает от себя и снова оживляет переживания, стремящиеся отпасть и завершиться, — в этом моя ответственность, моя верность себе в своем будущем, в своем направлении.

Я помню свое переживание ценностно активно не со стороны его обособленно взятого наличного содержания, а со стороны его заданного смысла и предмета, то есть со стороны того, что осмысливало его появление во мне, и этим я снова возобновляю заданность каждого своего переживания, собираю все свои переживания, всего себя не в прошлом, а в вечно предстоящем будущем. Мое единство для меня самого — вечно предстоящее единство; оно и дано и не дано мне, оно непрерывно завоевывается мною на острие моей активности; это не единство моего имени и обладания, а единство моего неиме-

ния и необладания, не единство моего уже-бытия, а единство моего еще-не-бытия. Все положительное в этом единстве — только в заданности, в данности же — только отрицательное, оно дано мне только тогда, когда всякая ценность мне задана.

Только тогда, когда я не ограждаю себя от заданного смысла, я напряженно владею собою в абсолютном будущем, держу себя в своей заданности, управляюсь действительно собою из бесконечной дали абсолютного будущего своего. Над своею наличностью я могу замедлить только в покаянных тонах, ибо это промедление совершается в свете заданности. Но как только я выпускаю из ценностного поля своего видения свою заданность и перестану напряженно быть с собою в будущем, моя данность теряет свое предстоящее единство для меня, распадается, расслаивается в тупо-наличные фрагменты бытия. Остается приютиться в *другом* и из другого собрать разрозненные куски своей данности, чтобы создать из них паразитически *завершенное* единство в душе другого, его же силами. Так дух разлагает во мне самом душу.

Таково время в самопереживании, достигшем полной чистоты отношения к себе самому, ценностной установки духа. Но и в более наивном сознании, где еще не дифференцировалось *я-для-себя* сполна (в культурном плане — античное сознание), я определяю себя все же в терминах будущего.

В чем моя внутренняя уверенность, что выпрямляет мою спину, поднимает голову, направляет мой взгляд вперед? Чистая ли данность, не восполненная и не продолженная желанным и заданным? И здесь предстояние себе — опора гордости и самодовольства, и здесь ценностный центр самоопределения сдвинут в будущее. Я не только хочу казаться больше, чем я есть на самом деле, но я и действительно не могу увидеть своей чистой наличности, действительно никогда до конца не верю, что я есмь только то, что я действительно есмь здесь и теперь, я восполняю себя из предстоящего, должного, желанного; только в будущем лежит действительный центр тяжести моего самоопределения. Какую бы случайную и наивную форму ни принимало это должное и желанное, важно то, что оно не здесь, не в прошлом и настоящем. И чего бы я ни достиг в будущем, пусть всего раньше предвосхищаемого, центр тяжести самоопределения все же будет опять передвигаться вперед, в будущее, опираться я буду на себя предстоящего. Даже гордость и

самодовольство настоящим восполняются за счет будущего (пусть оно начнет высказывать себя — и сейчас же обнаружит свою тенденцию идти вперед себя).

Только сознание того, что в самом существенном меня еще нет, является организирующим началом моей жизни из себя (в моем отношении к себе самому). Правое безумие принципиального несовпадения с самим собою данным обуславливает форму моей изнутри-жизни. Я не принимаю своей наличности; я безумно и несказанно верю в свое несовпадение с этой своей внутренней наличностью. Я не могу себя сосчитать всего, сказав: вот *весь я*, и больше меня нигде и ни в чем *нет*, я уже есмь сполна. Дело здесь не в факте смерти, я умру, а в смысле. Я живу в глубине себя вечной верой и надеждой на постоянную возможность внутреннего чуда нового рождения. Я не могу ценностно уложить всю свою жизнь во времени и в нем оправдать и завершить ее сполна. Временно завершенная жизнь безнадежна с точки зрения движущего ее смысла. Изнутри себя самой она безнадежна, только извне может сойти на нее милующее оправдание помимо недостигнутого смысла. Пока жизнь не оборвалась во времени (для себя самой она обрывается, а не завершается), она живет изнутри себя надеждой и верой в свое несовпадение с собой, в свое смысловое предстояние себе, и в этом жизнь безумна с точки зрения своей наличности, ибо эти вера и надежда с точки зрения их наличного бытия ничем не обоснованы (в бытии нет гарантий должностования, «нет залогов от небес»³²). Отсюда эти вера и надежда носят молитвенный характер (изнутри самой жизни только молитвенно-просительные и покаянные тона). И во мне самом это безумие веры и надежды остается последним словом моей жизни, изнутри меня по отношению к моей данности только молитва и покаяние, то есть данность кончает себя в нужде (последнее, что она может сделать, — это просить и каяться; нисходящее на нас последнее слово бога — спасение, осуждение). Мое последнее слово лишено всех завершающих, положительно утверждающих энергий, оно эстетически непродуктивно. В нем я обращаюсь вне себя и предаю себя на милость *другого* (смысл предсмертной исповеди). Я знаю, что и в другом то же безумие принципиального несовпадения с самим собою, та же незавершенность жизни, но для меня это не последнее его слово, оно не для меня звучит: я нахожусь вне его, и последнее, завершающее слово принад-

лежит мне. Оно обусловлено и требуется моей конкретной и полной вненаходимостью другому, пространственной, временной и смысловой вненаходимостью его жизни в ее целом, его ценностной установке и ответственности. Эта позиция вненаходимости делает не только физически, но и нравственно возможным то, что невозможно в самом себе для себя самого, именно ценностное утверждение и приятие всей наличной данности внутреннего бытия другого; самое его несовпадение с собою, его тенденция быть вне себя как данности, то есть глубочайшая точка касания его с духом, для меня только характеристика его внутреннего бытия, только момент его данной и наличной души, как бы уплотняется для меня в тончайшую плоть, сплошь объемлемую моим милованием. В этой внешней точке *я* и *другой* находимся в абсолютном событийном взаимопротиворечии: там, где другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность, я со своего единственного места в событии бытия ценностно утверждаю и закрепляю отрицаемую им наличность свою, и самое отрицание это для меня лишь момент этой его наличности. То, что право отрицает в себе другой, то в нем право утверждаю и сохраняю я, и этим я впервые рождаю его душу в новом ценностном плане бытия. Ценностные центры его собственного видения своей жизни и моего видения его жизни не совпадают. В событии бытия это ценностное взаимопротиворечие не может быть уничтожено. Никто не может занять нейтральной к *я* и *другому* позиции; отвлеченно-познавательная точка зрения лишена ценностного подхода, для ценностной установки необходимо занять единственное место в едином событии бытия, необходимо воплотиться. Всякая оценка есть занятие индивидуальной позиции в бытии; даже богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и *прощать*, как бы сойти с отвлеченной точки зрения справедливости. Бытие как бы раз и навсегда, неотменно, между мною единственным и всеми другими для меня; позиция в бытии занята, и теперь всякий поступок и всякая оценка могут исходить только из этой позиции, предпосылают ее себе. Только я единственный во всем бытии *я-для-себя* и все остальные *другие-для-меня* — вот положение, вне которого для меня ничего ценностного нет и быть не может, вне этого положения для меня невозможен подход к событию бытия, с этого началось и вечно начинается какое бы то ни было событие для меня. Отвлеченная точка зрения не знает и не

видит событийного движения бытия, его еще открытого ценностного свершения. В едином и единственном событии бытия нельзя быть нейтральным. Только с моего единственного места может уясняться смысл свершающегося события, и, чем я напряженнее укореняюсь на нем, тем яснее и яснее.

Для меня другой совпадает с самим собою, этим положительно завершающим его совпадением-целостностью я обогащаю его извне, и он становится эстетически значимым, героем; отсюда со стороны своей формы, в своем целом, герой всегда наивен и непосредствен, как бы ни был он внутри себя раздвоен и углублен; наивность и непосредственность суть моменты эстетической формы как таковой; где они не достигаются, там герой эстетически не объективирован до конца, там автор еще не сумел занять твердой позиции вне его, там он еще внутренне авторитетен для него с точки зрения своей смысловой значимости. Эстетически значимая форма не ищет в герое смысловых откровений, ее последнее слово — завершение в бытии как принципиальном прошлом. Воспринять в *бытии* глубочайшее противоречие, не приобщаться ему, а обнимать его единым взглядом как момент бытия — значит сделать это противоречие непосредственным и наивным.

Там, где *другой* и его смысловое напряжение внутренне авторитетны для нас, где мы соучаствуем его смысловой направленности, затруднено его эстетическое одоление и завершение, авторитетный смысл разлагает его внешнюю и внутреннюю плотность, разрушает его значимую наивно-непосредственную форму. (Его трудно перевести в категорию бытия, ибо я в нем.) Существенное значение имеет антиципация смерти для эстетического завершения человека. Эта антиципация смерти и заложена как необходимый момент в эстетически значимую форму внутреннего бытия человека, в форму души. Мы предвосхищаем смерть другого как неизбежную смысловую неосуществленность, как смысловую неудачу всей жизни, создавая такие формы оправдания ее, которые он сам со своего места принципиально найти не может. В каждый данный момент эстетического подхода к нему (с самого начала) он должен положительно совпадать с самим собою, в каждый данный момент мы должны его *всего* видеть, хотя бы в потенции всего. Художественный подход к внутреннему бытию человека предопределяет его: душа всегда предопределена (в противоположность духу). Увидеть

свой внутренний портрет — то же самое, что увидеть свой портрет внешний; это заглядывание в мир, где меня принципиально нет и где мне, оставаясь самим собою, нечего делать; мой эстетически значимый внутренний лик — это своего рода гороскоп (с которым тоже нечего делать; человек, который действительно знал бы свой гороскоп, оказался бы во внутренне противоречивом и нелепом положении: невозможны серьезность и риск жизни, невозможна правильная установка поступка).

Эстетический подход к внутреннему бытию другого требует прежде всего, чтобы мы не верили и не надеялись на него, а ценностно принимали его помимо веры и надежды, чтобы мы были не с ним и не в нем, а вне его (ибо в нем изнутри его вне веры и надежды не может быть никакого ценностного движения). Память начинает действовать как сила собирающая и завершающая с первого же момента явления героя, он рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления есть процесс поминовения. Эстетическое воплощение внутреннего человека с самого начала предвосхищает смысловую безнадежность героя; художественное видение дает нам *всего* героя, исчисленного и измеренного до конца; в нем не должно быть для нас смысловой тайны, вера и надежда наши должны молчать. С самого начала мы должны нащупывать его смысловые грани, любоваться им как формально завершенным, но не ждать от него смысловых откровений, с самого начала мы должны переживать его всего, иметь дело со всем им, с целым, в смысле он должен быть мертв для нас, формально мертв. В этом смысле мы можем сказать, что смерть — форма эстетического завершения личности. Смерть как смысловая неудача и неоправданность подводит смысловой итог и ставит задачу и дает методы несмыслового эстетического оправдания. Чем глубже и совершеннее воплощение, тем острее слышатся в нем завершение смерти и в то же время эстетическая победа над смертью, борьба памяти со смертью (памяти в смысле определенного ценностного напряжения, фиксации и приятия помимо смысла). Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя. Отсюда своеобразная безнадежность ритма и его скорбно-радостная легкость, улегченность от безысходной смысловой серьезности. Ритм охватывает *пережитую* жизнь, уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца. Но эта пережитая жизнь в искусстве убережена, оправ-

дана и завершена в памяти вечной; отсюда милующая, добрая безнадежность ритма.

Если же движущий смысл жизни героя увлекает нас как смысл, стороной своей заданности, а не индивидуальной данности в его внутреннем бытии, то это затрудняет форму и ритм; жизнь героя начинает стремиться пробиться через форму и ритм, получить авторитетное смысловое значение, с точки зрения которого индивидуальное преломление смысла в бытии души, наличность воплощенного смысла, представляется его искажением; художественно убедительное завершение становится невозможным: душа героя из категории *другого* переводится в категорию *я*, разлагается и теряет себя в духе.

4. Таково эстетически значимое целое внутренней жизни человека, его душа; она активно создается и положительно оформляется и завершается только в категории *другого*, позволяющей положительно утверждать наличность помимо смысла-долженствования. Душа — это совпадающее само с собою, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни, постулирующее внеаходящуюся любящую активность другого. Душа — это дар моего духа *другому*.

Предметный мир в искусстве, в котором живет и движется душа героя, эстетически значим как окружение этой души. Мир в искусстве не *кругозор* поступающего духа, а *окружение* отошедшей или отходящей души. Отношение мира к душе (эстетически значимое отношение и сочетание мира с душой) аналогично отношению его зрительного образа к телу, он не противостоит ей, а окружает и объемлет ее, сочетаясь с границами ее; данность мира сочетается с данностью души.

Момент уже-наличности во всем бытии, уже содержательно *определившийся лик* бытия — *этость* бытия нуждается во внесмысловом оправдании, ибо она только *фактична* (упрямо налична) по отношению к заданной полноте событийного смысла. Даже там, где смысл и долженствование предвосхищаются как содержательно определенные в образах или понятиях, эта *определенность* предвосхищения сейчас же сама отходит в область бытия, наличности. Всякое воплощение предстоящего смысла события бытия в своей *определенности*, в уже-выраженности своего лика только фактично и неоправданно именно в том, в чем оно *уже* налично. Все, что *уже есть*, неоправданно есть, оно как бы осмелилось уже определиться и пребывать (упрямо) в этой своей определенно-

сти в мире, который весь *еще* предстоит в своем смысле, в своем оправдании, *подобно слову, которое хотело бы сплошь определиться в еще не досказанной и не додуманной фразе*. Весь мир в своей уже-действительности, уже-наличности (то есть там, где он претендует совпадать с самим собою, со своею данностью успокоенно и независимо от предстоящего, где бытие себе довлеет) не выдерживает имманентной ему же самому смысловой критики.

«Мысль изреченная есть ложь» — *действительный мир* (в отвлечении [от] предстоящего и заданного, еще не изреченного) есть уже изреченный, уже высказанный смысл события бытия, мир в своей наличности есть выраженность, уже сказанное, уже прозвучавшее слово. Сказанное слово стыдится себя самого в едином свете того смысла, который нужно было высказать (если, кроме этого противостоящего смысла, ничего ценностно нет). Пока слово не было сказано, можно было верить и надеяться — ведь предстояла такая нудительная полнота смысла, — но вот оно сказано, вот оно все здесь во всей своей бытийно-упрямой конкретности — все, и больше ничего нет! Уже сказанное слово звучит безнадежно в своей уже-произнесенности; сказанное слово — смертная плоть смысла. Бытие, уже наличное в прошлом и настоящем, — только смертная плоть предстоящего смысла события бытия — абсолютного будущего; оно безнадежно (вне будущего свершения). Но другой человек весь в этом мире, он герой его, его жизнь сплошь свершена в этом мире. Он плоть от плоти и кость от кости наличного мира, и вне его его нет. Вокруг другого — как его мир — наличность бытия находит внесмысловое утверждение и положительное завершение. Душа спаяна и сплетена с данностью мира и освящает ее собою. Ко мне мир повернут стороной своей заданности, неисполненности еще; это *кругозор* моего поступающего (вперед себя глядящего) сознания: свет будущего разлагает устойчивость и самоценность плоти прошедшего и настоящего. Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь как *окружение* другого. Все ценностно завершающие определения и характеристики мира в искусстве и в эстетизованной философии ценностно ориентированы в *другом* — герое его. Этот мир, эта природа, эта определенная история, эта определенная культура, это исторически определенное мировоззрение как положительно ценностно утверждаемые помимо смысла, собираемые и завершаемые памятью вечной суть мир, природа, исто-

рия, культура человека-другого. Все характеристики и определения наличного бытия, приводящие его в драматическое движение, от наивного антропоморфизма мифа (космогония, теогония) до приемов современного искусства и категорий эстетизирующей интуитивной философии: начало и конец, рождение — уничтожение, бытие — становление, жизнь и проч. — горят заемным ценностным светом *другости*. Рождение и смерть и все лежащие между ними звенья жизни — вот масштаб ценностного высказывания о наличности бытия. Смертная плоть мира имеет ценностную значимость лишь оживленная смертной душой *другого*; в духе она разлагается (дух не оживляет, а судит ее).

Из сказанного следует, что душа и все формы эстетического воплощения внутренней жизни (ритм) и формы данного мира, эстетически соотнесенного с душой, принципиально не могут быть формами чистого самовыражения, выражения *себя* и *своего*, но являются формами отношения к *другому* и к его самовыражению. Все эстетически значимые определения трансгрессиентны самой жизни и данности мира, изнутри ее переживаемой, и только эта трансгрессиентность создает их силу и значимость (подобно тому как сила и значимость прощения и отпущения грехов создана тем, что другой их совершает; я сам себе простить и отпустить грехи не могу, это прощение и отпущение не имели бы ценностной значимости), в противном случае они были бы фальшивы и пусты. Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия. Нужно мне быть активным, чтобы бытие могло быть доверчиво пассивным, нужно мне видеть больше бытия (для этого принципиального ценностного избытка видения мне нужно занять позицию вне эстетически оформляемого бытия), чтобы бытие могло быть наивным для меня. Я должен поставить свой творчески активный акт вне претензий на красоту, чтобы бытие могло предстать мне прекрасным. Чистая творческая активность, из меня исходящая, начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие как таковое. Поскольку я активно нахожу и осознаю нечто данным и наличным, определенным, я тем самым в своем акте определения уже над ним (и постольку определение ценностного — ценностно над ним); в этом моя архитектурная привилегия — исходя из себя, находить мир вне себя, исходящего в акте. Поэтому только я, находясь вне бы-

тия, могу принять и завершить его помимо смысла. Это абсолютно продуктивный, прибыльный акт моей активности. Но чтобы действительно быть продуктивным, обогащать бытие, этот акт должен быть сплошь надбытийственен. Я должен ценностно уйти весь из бытия, чтобы от *меня* и от *моего* в бытии, подлежащем акту эстетического приятия и завершения, ничего не оставалось бы для меня самого ценного; нужно очистить все поле предлагаемого данного бытия для другого, направить свою активность всю вперед себя (чтобы она не скашивалась бы на себя самого, стремясь и себя поставить в поле зрения, и себя охватить взором), и только тогда предстанет бытие как нуждающееся, как слабое и хрупкое, как одинокий и беззащитный ребенок, пассивное и свято наивное. *Уже-быть* — значит нуждаться: нуждаться в утверждении извне, в ласке и убережении извне; быть наличным (извне) — значит быть женственным для чистой утверждающей активности я. Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным.

Бытие в своей наличности, выраженности, сказанности уже дано моей чистой активности в атмосфере нужды и пустоты, принципиально не восполнимой изнутри его самого, его собственными силами, вся его находимая активность пассивна для моей исходящей активности; осязаемо-явственно даны все его смысловые границы; вся наличность его просит, хочет, требует моей напряженной вненаходимости ему; и эта активность вненахождения должна осуществить себя в полноте утверждения бытия помимо смысла, за одно бытие — и в этом акте женственная пассивность и наивность наличного бытия становятся красотой. Если же я сам со своей активностью отпадаю в бытие, сейчас же разрушается его выраженная красота.

Конечно, возможно пассивное приобщение мое к оправданной данности бытия, к *радостной* данности. Радость чужда активному отношению к бытию; я должен стать наивным, чтобы радоваться. Изнутри себя самого, в своей активности, я не могу стать наивным, а поэтому не могу и радоваться. Наивно и радостно только бытие, но не активность; она безысходно серьезна. Радость — самое пассивное, самое беззащитно жалкое состояние бытия. Даже самая мудрая улыбка жалка и женственна (или самозванна, если она самодовольна). Только в божестве или в мире возможна для меня радость, то есть только там, где я оправданно приобщаюсь к бытию через дру-

гого и для другого, где я пассивен и приемлю дар. Другость моя радуется во мне, но не я для себя. И торжествовать может только наивная и пассивная сила бытия, торжество всегда стихийно; в мире и в боге я могу торжествовать, но не в себе самом. Я могу только отражать радость утвержденного бытия других. Улыбка духа — отраженная улыбка, не из себя улыбка (отраженная радость и улыбка в агиографии и иконописи).

Поскольку я оправданно приобщаюсь к миру дружости, я бываю в нем пассивно активен. Ясный образ такой пассивной активности — пляска. В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя *наличность* (утвержденная ценностно извне), моя *софийность*, другой пляшет во мне. Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием. Отсюда культовое значение пляски в религиях бытия. Пляска — это крайний предел моей пассивной активности, но она всюду имеет место в жизни. Я пассивно активен, когда действие мое не обусловлено чисто смысловой активностью моего *я-для-себя*, но оправдано из самого наличного бытия, природы, когда не дух — то есть то, чего еще нет и что не предопределено, что безумно с точки зрения наличного бытия, — а это наличное бытие стихийно-активно во мне. Пассивная активность обусловлена уже данными, наличными силами, предопределена бытием; она не обогащает бытия тем, что внутри самого бытия принципиально недостижимо, она не меняет смыслового облика бытия. Пассивная активность ничего не преобразует формально.

Сказанным еще тверже намечена граница автора и героя, носителя смыслового жизненного содержания и носителя эстетического завершения его.

Выставленное нами раньше положение об эстетическом сочетании души и тела находит здесь свое окончательное обоснование. Может быть конфликт между духом и внутренним телом, но не может быть конфликта между душой и телом, ибо они строятся в одних и тех же ценностных категориях и выражают единое отношение, творчески активное, к данности человека.

СМЫСЛОВОЕ ЦЕЛОЕ ГЕРОЯ

Поступок, самоотчет-исповедь, автобиография, лирический герой, биография, характер, тип, положение, персонаж, житие.

Архитектоника мира художественного видения упорядочивает не только пространственные и временные моменты, но и чисто смысловые; форма бывает не только пространственной и временной, но и смысловой. До сих пор нами были рассмотрены условия, при которых пространство и время человека и его жизни становятся эстетически значимыми; но эстетическую значимость приобретает и смысловая установка героя в бытии, то внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностная позиция в нем, — она изолируется из события и художественно завершается; выбор определенных смысловых моментов события определяет собою и выбор соответствующих им трансгредивных моментов завершения, что и выражается в различии форм смыслового целого героя. Рассмотрением их мы и займемся в настоящей главе. Нужно отметить, что пространственное, временное и смысловое целое в раздельности не существуют: как тело в искусстве всегда оживлено душой (хотя бы и умершей — в изображении усопшего), так и душа не может быть воспринята помимо занятой ею ценностно-смысловой позиции, вне спецификации ее как характера, типа, положения и проч.

1. *Поступок и самоотчет-исповедь.* Живущий человек изнутри себя устанавливается в мире активно, его осознаваемая жизнь в каждый ее момент есть поступление: я поступаю делом, словом, мыслью, чувством; я живу, я становлюсь поступком. Однако я не выражаю и не определяю непосредственно себя самого поступком; я осуществляю им какую-нибудь предметную, смысловую значимость, но не себя как нечто определенное и определяемое; только предмет и смысл противостоят поступку. В поступке отсутствует момент саморефлекса поступающей личности, он движется в объективном, значимом контексте: в мире узкопрактических (жизненно-житейских) целей, социальных, политических ценностей, познавательных значимостей (поступок познания), эстетических ценностей (поступок художественного творчества или восприятия) и, наконец, в собственно нравственной области (в мире ценностей узкоэтических, в *непосредственном отношении к добру и злу*). И эти предметные миры цен-

ностно всецело определяют поступок для самого поступающего. Для самого поступающего сознания поступок его не нуждается в герое (то есть в определенности личности), но лишь в управляющих и осмысливающих его целях и ценностях. Мое поступающее сознание как такое ставит только вопросы: зачем, для чего, как, правильно или нет, нужно или не нужно, должно или не должно, добро или не добро, но никогда не ставит вопросов: кто я, что я и каков я. Моя определенность (я таков) не входит для меня самого в мотивацию поступка; определенности личности совершающего нет в контексте, осмысливающим поступок для самого поступающего сознания (в классицизме поступок всегда мотивируется определенностью характера героя; герой действует не только потому, что так должно и нужно, но еще и потому, что он сам таков, то есть поступок определяется и положением и характером, выражает положение характера, конечно, не для самого поступающего героя, а для внаходящегося автора-созерцателя. Это имеет место во всяком художественном произведении, где есть задание создать характер или тип). Отсутствие определенности личности (я таков) в мотивационном контексте поступка не может вызвать никаких сомнений там, где дело идет о поступках культурного творчества: так, когда я поступаю познанием, то поступок моей мысли определяется и мотивируется только теми предметными значимостями, на которые эта мысль направлена; конечно, я могу при этом объяснять удачу своей одаренностью, ошибки бездарностью, вообще иметь дело с подобными определениями себя самого, но в мотивационный контекст поступка они как определители его входить не могут, их знает не поступающее познавательное сознание. Поступок художественного творчества также имеет дело только с предметными значимостями, на которые направлена художественная деятельность, а если художник и стремится вложить свою индивидуальность в свое творчество, то эта индивидуальность не дана ему как определяющая его акт, но задана в предмете, есть ценность, еще предстоящая к осуществлению в нем, она не носитель акта, а его предмет, и только в предмете она входит в мотивационный контекст творчества. Ясно, что в том же положении находится социальный, политический и узкотехнический акт.

Несколько сложнее обстоит дело в чисто жизненной активности, где, по-видимому, часто поступок мотивирует-

ся определенностью его носителя. Однако и здесь *все мое* входит в предметную заданность поступка, противостоит ему как определенная цель, и здесь мотивационный контекст самого поступка лишен героя. Итак, в окончательном итоге: поступок выраженный, высказанный во всей его чистоте, без привлечения трансгрессиентных моментов и ценностей, чуждых ему самому, окажется без героя как существенной определенности. Если восстановить точно мир, в котором ценностно осознавал себя и определялся поступок, в котором он ответственно ориентировался, и описать этот мир, то в нем не будет героя (не будет его фабулической ценности, характерологической, типологической и проч.). Поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его — героя. Сам поступок ничего не говорит о поступающем, но лишь о своем предметном обстоянии, только оно ценностно порождает поступок, но не герой. Отчет поступка сплошь объективен. Отсюда идея этической свободы поступка: его определяет не-бытие-еще, предметная, целевая заданность; его истоки впереди, но не позади, не в том, что есть, а в том, чего еще нет. Поэтому и рефлекс, направленный на поступок уже свершенный, не освещает автора (кто он, каков он), но является лишь имманентной критикой поступка с точки зрения его собственных целей и долженствования; если она и выходит иногда за пределы поступающего сознания, то отнюдь не для привлечения принципиально трансгрессиентных поступающему сознанию моментов, но лишь таких, которые фактически отсутствовали и не были учтены, но вообще могли бы быть и учитываться (если не вносится чуждой поступку ценности: как для другого выглядит мой поступок). В поступающем сознании, даже там, где оно дает отчет, высказывает себя, нет героя как значимого, определяющего фактора, оно предметно, но не психологично и не эстетично (оно не управляется ни причиной, ни эстетической закономерностью: фабулической, характерологической и проч.). Когда поступок мой управляется долженствованием как таковым, непосредственно оценивает свои предметы в категориях добра и зла (выключая чисто технически культурный ряд оценок), то есть является собственно нравственным поступком, тогда мой рефлекс над ним, мой отчет о нем начинают определять и меня, захватывают мою определенность.

Раскаяние из психологического плана (досада) переводится в план творчески-формальный (покаяние, само-

осуждение), становясь организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом ценностного видения и закрепления себя. Там, где является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного должностования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности (личной жизни, то есть без отвлечения от ее носителя) — самоотчет-исповедь. Для этой формы существенным, *конститутивным* моментом является то, что именно *самообъективация*, что *другой* со своим специальным, *привилегированным* подходом исключается; только чистое отношение я к себе самому является здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, что я сам о себе могу сказать (принципиально, а не фактически, конечно); он имманентен нравственно поступающему сознанию, не выходит за его принципиальные пределы, все трансгредиентные самосознанию моменты исключаются. По отношению к этим трансгредиентным моментам, то есть возможному ценностному сознанию другого, самоотчет-исповедь устанавливается отрицательно, борется с ними за чистоту самосознания, чистоту одинокого отношения к себе самому. Ибо эстетический подход и оправдание другого могут проникнуть в мое ценностное отношение к себе самому и замутнить его чистоту (слава людская, мнение людей, стыд людей, милость людей и проч.). Чистое ценностно-одинокое отношение к себе самому — таков предел, к которому стремится самоотчет-исповедь, преодолевая все трансгредиентные моменты оправдания и оценки, возможные в сознании других людей; и на пути к этому пределу *другой* бывает нужен как судья, который должен судить меня, как я себя сам сужу, не эстетизуя меня, нужен для того, чтобы разрушить его возможное влияние на мою самооценку, чтобы путем самоунижения перед ним освободить себя от этого влияния его оценивающей позиции вне меня и связанных с этой вненаходимостью возможностей (не бояться мнения людей, преодолеть стыд). В этом отношении всякое успокоение, остановка в своем самоосуждении, всякая положительная оценка (я становлюсь уже лучше) воспринимаются как отпадение от чистоты самоотношения, как одержание возможным оценивающим другим (оговорки в дневниках Толстого).

Эта борьба с возможной ценностной позицией другого своеобразным образом ставит проблему внешней формы

в самоотчете-исповеди; здесь неизбежен конфликт с формой и с самим языком выражения, которые, с одной стороны, необходимы, а с другой — принципиально неадекватны, ибо содержат в себе эстетические моменты, обоснованные в ценностном сознании другого (корни юродства как формы принципиального отрицания значимости формы выражения). Самоотчет-исповедь принципиально не может быть завершена, ибо нет для него завершающих трансгредиентных моментов; если они и входят в план сознания самоотчета, то лишены своего положительного ценностного значения, то есть своих завершающих и успокояющих сил; все, что уже определилось и стало, плохо определилось и недостойно стало; ценностной, эстетически значимой точки не может быть. Ни один рефлекс над самим собою не может завершить меня сполна, ибо, будучи имманентен моему единому ответственному сознанию, он становится ценностно-смысловым фактором дальнейшего развития этого сознания; мое собственное слово о себе принципиально не может быть последним, завершающим меня словом; мое слово для меня самого есть мой поступок, а он жив только в едином и единственном событии бытия; а потому ни один поступок не может завершить собственной жизни, ибо он связывает жизнь с открытой бесконечностью события бытия. Самоотчет-исповедь не изолирует себя из этого единого события, отсюда он потенциально бесконечен. Самоотчет-исповедь есть именно акт принципиального и актуального несовпадения с самим собою (нет вненаходящейся силы, могущей осуществить это совпадение, — ценностной позиции другого), чистого ценностного прехождения себя, изнутри себя самого чуждого оправданного конца (не знающего этого оправданного конца). Он последовательно преодолевает все те ценностные силы, которые могли бы заставить меня совпасть с самим собою, и самое это преодоление не может осуществиться, оправданно окончиться и успокоиться. Однако эта неуспокоенность и незавершенность в себе — только одна сторона самоотчета-исповеди, только один из пределов, к которому он стремится в своем конкретном развитии. Отрицание здешнего оправдания переходит в нужду в оправдании религиозном; он полон нужды в прощении и искуплении как абсолютно *чистом даре* (не по заслугам), в ценностно-сплошь потусторонней милости и благодати. Это оправдание не имманентно самоотчету, но лежит за границами его, в непредопределенном рискованном будущем дейст-

вительного события, как действительное исполнение просьбы и мольбы, зависящее от чужой воли, лежит за границами самой просьбы, самой мольбы, трансцендентно им; сами просьба и мольба остаются открытыми, незавершенными, они как бы обрываются в непредопределенное будущее события. Это собственно исповедальный момент самоотчета-исповеди. Чистый самоотчет, то есть ценностное обращение только к себе самому в абсолютном одиночестве, невозможен; это предел, уравниваемый другим пределом — исповедью, то есть просительной обращенностью вовне себя, к богу. С покаянными тонами сплетаются тона просительно-молитвенные.

Чистый одинокий самоотчет невозможен; чем ближе к этому пределу, тем яснее становится другой предел, действие другого предела, чем глубже одиночество (ценностное) с самим собою и, следовательно, покаяние и прехождение себя, тем яснее и существеннее отнесенность к богу. В абсолютной ценностной пустоте невозможно никакое высказывание, невозможно самое сознание. Вне бога, вне доверия к абсолютной другости невозможно самоосознание и самовысказывание, и не потому, конечно, что они были бы практически бессмысленны, но доверие к богу — имманентный конститутивный момент чистого самоосознания и самовыражения. (Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало бога, там, где я абсолютно не совпадаю с самим собою, открывается место для бога.) Известная степень тепла нужна в окружающей меня ценностной атмосфере, чтобы самосознание и самовысказывание могли осуществиться в ней, чтобы началась жизнь. Уже то, что я вообще придаю значение, хотя бы и бесконечно отрицательное, своей определенности, что я ее вообще привлекаю к обсуждению, то есть самый факт осознания себя в бытии, говорит уже о том, что я не один в самоотчете, что я ценностно отражаюсь в ком-то, что кто-то заинтересован во мне, что кому-то нужно, чтобы я был добрым.

Но этот момент другости ценностно трансцендентен самосознанию и *принципиально не гарантирован*, ибо *гарантия* низвела бы его до степени бытия-наличности (в лучшем случае эстетизованной — как в метафизике). Нельзя жить и осознавать себя ни *в гарантии*, ни *в пустоте* (ценностной гарантии и пустоте), но только *в вере*. Жизнь (и сознание) изнутри себя самой есть не что иное, как осуществление веры; чистое самоосознание жизни

есть осознание веры (то есть нужды и надежды, несамодовлетворенности и возможности). Наивна жизнь, не знающая воздуха, которым она дышит. Так в покаянные и просительные тона самоотчета-исповеди врываются новые тона веры и надежды, делающие возможным молитвенный строй. Глубокие и чистые образцы самоотчета-исповеди со всеми рассмотренными нами моментами (конститутивными моментами) и тонами его — молитвы мытаря и хананеянки («верую — помоги моему неверию») ³³, в идеально сжатом виде; но они не кончаются, их можно вечно повторять, изнутри себя они не завершены, это само движение (повторение молитв).

Чем актуальнее становятся момент *доверия* и тона веры и надежды, тем более начинают проникать некоторые эстетические моменты. Когда организующая роль от покаяния перейдет к доверию, становится возможной эстетическая форма, *строй*. Предвосхищая верою оправдание в боге, я мало-помалу из *я-для-себя* становлюсь *другим* для бога, наивным в боге. На этой стадии *религиозной наивности* находятся псалмы (также многие христианские гимны и молитвы); становится возможным ритм, милующий и возвышающий образ и проч. — успокоение, строй и мера в антиципации красоты в боге. Особенно глубокий образец самоотчета-исповеди, где организующая роль переходит от покаяния к доверию и надежде (наивная исповедь), — это покаянный псалом Давида (здесь чисто уже просительные тона порождают эстетизованные образы: «сердце чисто созижди во мне, Боже», «омыши мя, и паче снега убелюся») ³⁴. Образец построения системы на моментах самоотчета-исповеди — Бл. Августин: неспособность к добру, несвобода в добре, благодать, предопределение; эстетической концепции — Бернард Клервоский (комментарий к Песни песней): красота в боге, невестность души во Христе. Однако и молитва не произведение, а поступок. (Организующая сила я сменяется организующей силой бога; преодоление земной определенности, земного имени и уяснение имени, написанного на небесах в книге жизни, *память* будущего.)

Это рассмотренное нами соотношение ценностно-смысловых моментов в самоотчете-исповеди иногда существенно изменяется, основной тип осложняется. Возможен боготорческий и человекоборческий момент в самоотчете-исповеди, неприятие возможного суда божеского и человеческого, и отсюда тона злобы, недоверия, цинизма, иронии, вызова. (Юродству почти всегда присущ человеко-

борческий элемент, цинический выверт юродства; вызывающая, дразнящая откровенность.)

Такова исповедь и откровенность перед человеком, которого презираешь, у Достоевского (вообще почти все исповеди-откровенности его героев). Постановка дружости (возможного другого, слушателя, читателя) в романтизме носит человекоборческий характер (совершенно своеобразно отношение Ипполита в «Идиоте» Достоевского, также человека из подполья). Человекоборческие, как и богоборческие, моменты (результат отчаяния) делают невозможным эстетический, молитвенный строй (иногда на помощь приходит пародия). Возможна бесконечность самоотмены покаяния. Этот момент аналогичен ненависти к зеркальной одержимости; как выглядит лицо, так может выглядеть и душа. Эти вариации основной формы самоотчета-исповеди будут нами еще рассмотрены в связи с проблемой героя и автора в творчестве Достоевского. Своеобразное извращение формы самоотчета-исповеди представляет собою ругательство в своих глубочайших — и, следовательно, худших — проявлениях. Это самоотчет-исповедь наизнанку. Тенденция таких худших ругательств — сказать другому то, что только он сам о себе может и *должен* сказать, «задеть его за живое»; худшее ругательство — справедливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах, в тонах злобы и насмешки, использование своего привилегированного места вне другого для прямо противоположных должному целей («оставайся в одиночестве, нет для тебя другого»). Так, определенное место покаянного псалма становится худшим ругательством.

Подводя итоги, сделаем выводы из всего нами сказанного. В самоотчете-исповеди нет героя и нет автора, ибо нет позиции для осуществления их взаимоотношения, позиции ценностной вневходимости; герой и автор слиты воедино — это дух, преодолевающий душу в своем становлении, не могущий завершиться, но лишь превосходяще несколько оплотниться в божестве (ставший наивным дух). Здесь нет ни одного момента, который довлеет себе и был бы изъят из безысходно становящегося единого и единственного события бытия, был бы свободен от абсолютного смыслового будущего. Ясно, что фабула как эстетически значимый момент в самоотчете-исповеди невозможна (себе довлеющая и ограниченная, замкнутая плоть события, изолированная, имеющая положитель-

ные оправданные начало и конец); не может быть и предметного мира как эстетически значимого окружения, то есть художественно-описательного момента (пейзаж, обстановка, быт и проч.). Биографическое целое жизни со всеми ее событиями не довлеет себе и не является ценностью (эта ценность жизни может быть только художественной); просто самоотчет-исповедь не знает этого задания — построить биографически ценное целое прожитой (в потенции) жизни. Форма отношения к себе самому делает все эти ценностные моменты невозможными.

Как воспринимается читателем самоотчет-исповедь, чьими глазами он читает его? Наше восприятие самоотчета неизбежно будет склоняться к эстетизации его. При таком подходе исповедь предстанет сырым материалом для возможной эстетической обработки, возможным содержанием возможного художественного произведения (ближайшим образом биографического). Читая исповедь своими глазами, мы этим привносим ценностную позицию вневходимости субъекту самоотчета-исповеди со всеми связанными с этой позицией возможностями, вносим целый ряд трансгрессионных моментов: придаем завершающее значение концу и другим моментам (ибо мы временно вне), подводим задний план и фон (воспринимаем в определенности эпохи и исторической обстановки, если это нам известно, просто, наконец, воспринимаем на фоне того, что мы знаем больше), помещаем в объемлющее пространство отдельные моменты свершения и т. п. Из всех этих привносимых восприятием моментов избытка может развернуться эстетически законченная форма произведения. Созерцатель начинает тяготеть к авторству, субъект самоотчета-исповеди становится героем (конечно, зритель здесь не со-творит автору, как при восприятии художественного произведения, а совершает первичный творческий акт, конечно примитивный). Такой подход к самоотчету-исповеди в корне не соответствует его заданию, заведомо не художественному. Можно, конечно, сделать любой человеческий документ объектом художественного восприятия, а особенно легко — документ уже отошедшей в прошлое жизни (здесь завершение в эстетической памяти часто является даже нашей обязанностью), но не всегда это восприятие является основным, определенным самым заданием документа, и даже более: совершенство и глубина эстетизации предполагают предварительное осуществление в понимании имманентного вневстетического задания документа (чего

не делает «сочинительство») во всей его полноте и само-законности. *Кем* же должен быть читатель самоотчета-исповеди и *как* он должен воспринимать его, чтобы осуществить имманентное ему внеэстетическое задание? Существенным является, что перед нами нет автора, которому можно было бы *со-творить*, и нет героя, которого можно было бы только эстетически вместе с автором завершать. Субъект самоотчета-исповеди противостоит нам в событии бытия совершающим свой поступок, который мы не должны ни воспроизводить (подражательно), ни художественно созерцать, но на который должны реагировать своим ответным поступком (подобно тому как обращенную к нам просьбу мы не должны ни воспроизводить — сопереживать, подражать, — ни художественно воспринимать, а реагировать ответным поступком: исполнить или отказать; этот поступок не имманентен просьбе, между тем как эстетическое созерцание — со-творение — имманентно самому художественному произведению, правда не эмпирически данному). Мы противостоим субъекту самоотчета-исповеди в едином, объемлющем нас двоих единственном событии бытия, и наш ответный акт не должен его изолировать в нем, предстоящее будущее события нас обоих связывает и определяет наше взаимоотношение (мы оба стоим друг против друга в божьем мире). Конечно, позиция внеаходимости ему остается и даже становится напряженнее (иначе она не была бы творчески продуктивной), но используется она не эстетически, а нравственно-религиозно. Ведь кроме эстетической памяти и памяти истории есть еще вечная память, провозглашаемая церковью, не завершающая (в феноменальном плане) личность память, просительное церковное поминовение («усопшего раба божия имярек») и поминовение в молитве за упокой души. Первый акт, определяемый заданием самоотчета-исповеди, — *молитва* за него о прощении и отпущении грехов (существенная, то есть предполагающая соответствующее внутреннее состояние прощения в моей собственной душе). Всякий имманентный светско-культурный акт будет здесь недостаточным, плоским. Анализ этого момента выходит за пределы нашей работы, совершенно светской. Есть еще и второй момент задания самоотчета-исповеди — *назидание* (этически-религиозное познание, чисто практическое). В осуществлении назидательного задания имеет место вживание в субъект и воспроизведение в себе внутреннего события его, но не в целях завершения и освобожде-

ния, а в целях собственного духовного роста, обогащения духовным опытом; самоотчет-исповедь сообщает и научает о боге, ибо, как мы видим, путем одинокого самоотчета уясняется бог, осознается вера, уже в самой жизни живущая (жизнь-вера). (Чисто назидательное значение в притчах о мытаре, отчасти в псалмах.) Таково в основном задание самоотчета-исповеди для читающего. Это не исключает, конечно, возможности подойти к нему эстетически и теоретически познавательно, но оба этих подхода не осуществляют его задания по существу.

2. Теперь нам предстоит рассмотреть *автобиографию*, ее героя и автора. Своеобразные, внутренние противоречивые, переходные формы от самоотчета-исповеди к автобиографии появляются на исходе средних веков, которые не знали биографических ценностей, и в раннем Возрождении. Уже «*Historia calamitatum mearum*» Абеяра³⁵ представляет собою такую смешанную форму, где на исповедальной основе с несколько человекоборческим оттенком появляются первые биографические ценности — начинается оплотнение души, только не в боге. Биографическая ценностная установка по отношению к своей жизни побеждает исповедальную у Петрарки, хотя не без борьбы. Исповедь или биография, потомки или бог, Августин или Плутарх, герой или монах — эта дилемма, со склонением ко второму члену, проходит через всю жизнь и произведения Петрарки и находит наиболее ясное выражение (несколько примитивное) в «*Secretum*»³⁶. (Та же дилемма и во второй половине жизни Боккаччо.) Исповедальный тон часто врывается в биографическое самодовление жизни и ее выражение в эпоху раннего Возрождения. Но победа остается за биографическою ценностью. (Такое же столкновение, борьбу, компромиссы или победу того или иного начала мы наблюдаем в дневниках нового времени. Дневники бывают то исповедальными, то биографическими: исповедальны все поздние дневники Толстого, поскольку можно судить по имеющимся; совершенно автобиографичен дневник Пушкина, вообще все классические дневники, не замутненные ни одним покаянным тоном.)

Резкой, принципиальной грани между автобиографией и биографией нет, и это существенно важно. Разница, конечно, есть, и она может быть велика, но она лежит не в плане основной ценностной установки сознания. Ни в биографии, ни в автобиографии *я-для-себя* (отношение к

себе самому) не является организующим, конститутивным моментом формы.

Мы понимаем под биографией или автобиографией (жизнеописанием) ту ближайшую трансградиентную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно. Мы будем рассматривать форму биографии лишь в тех отношениях, в каких она может служить для самообъективации, то есть быть автобиографией, то есть с точки зрения возможного совпадения в ней героя и автора или, точнее (ведь совпадение героя и автора есть *contradictio in adjecto**, автор есть момент художественного целого и как таковой не может совпадать в этом целом с героем, другим моментом его. Персональное совпадение «в жизни» лица, о котором говорится, с лицом, которое говорит, не упраздняет различия этих моментов внутри художественного целого. Ведь возможен вопрос: как я изображаю себя, в отличие от вопроса: кто я), с точки зрения особого характера автора в его отношении к герою. Автобиография как сообщение о себе сведений, хотя бы приведенных во внешне связанное целое рассказа, не осуществляющее художественно-биографических ценностей и преследующее какие-либо объективные или практические цели, нас здесь тоже не интересует. Нет художественно-биографического задания и у чисто научной формы биографии культурного деятеля — это чисто научно-историческое задание нас здесь тоже интересовать не может. Что касается до так называемых автобиографических моментов в произведении, то они могут быть весьма различны, могут носить исповедальный характер, характер чисто объективного делового отчета о поступке (познавательном поступке мысли, политическом, практическом и проч.) или, наконец, характер лирики; нас они могут интересовать лишь там, где они носят именно биографический характер, то есть осуществляют биографическую ценность.

Биографическая художественная ценность из всех художественных ценностей наименее трансградиентна самосознанию, поэтому автор в биографии наиболее близок к герою ее, они как бы могут обмениваться местами, поэтому-то и возможно персональное совпадение героя и автора за пределами художественного целого. Биографическая ценность может организовать не только рассказ о жизни другого, но и переживание самой жизни и рассказ

о своей жизни, может быть формой осознания, видения и высказывания собственной жизни.

Биографическая форма наиболее «реалистична», ибо в ней менее всего изолирующих и завершающих моментов, активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя, почти ограничиваясь одной внешнею, пространственно и временною, вненаходимостью; нет четких границ характера, отчетливой изоляции, законченной и напряженной фабулы. Биографические ценности суть ценности общие у жизни и у искусства, то есть могут определять практические поступки как их цель; это форма и ценности *эстетики жизни*. Автор биографии — это тот возможный другой, которым мы легче всего бываем одержимы в жизни, который с нами, когда мы смотрим на себя в зеркало, когда мы мечтаем о славе, строим внешние планы жизни; возможный другой, впитавшийся в наше сознание и часто руководящий нашими поступками, оценками и видением себя самого рядом с нашим *я-для-себя*; другой в сознании, с которым внешняя жизнь может быть еще достаточно подвижна (напряженная внутренняя жизнь при одержимости другим, конечно, невозможна, здесь начинается конфликт и борьба с ним для освобождения своего *я-для-себя* во всей его чистоте — самоотчет-исповедь), который может, однако, стать двойником-самозванцем, если дать ему волю и потерпеть неудачу, но с которым зато можно непосредственно-наивно, бурно и радостно прожить жизнь (правда, он же и отдает во власть року, одержимая жизнь всегда может стать роковою жизнью). В наших обычных воспоминаниях о своем прошлом часто активным является этот другой, в ценностных тонах которого мы вспоминаем себя (при воспоминании детства это оплотнившаяся в нас мать). Манера спокойного воспоминания о своем далеко отошедшем прошлом эстетизованна и формально близка к рассказу (воспоминания в свете смыслового будущего — покаянные воспоминания). Всякая память прошлого немного эстетизованна, память будущего — всегда нравственна.

Этот одерживающий меня другой не вступает в конфликт с моим *я-для-себя*, поскольку я не отрываю себя ценностно от мира других, воспринимаю себя в коллективе: в семье, в нации, в культурном человечестве; здесь ценностная позиция другого во мне *авторитетна* и он может вести рассказ о моей жизни при моем полном внутреннем

* Противоречие в определении (латин.).

согласии с ним. Пока жизнь течет в неразрывном ценностном единстве с коллективом других, она во всех моментах, общих с этим миром других, осмысливается, строится, организуется в плане возможного чужого сознания этой жизни, жизнь воспринимается и строится как возможный рассказ о ней другого другим (потомкам); сознание возможного рассказчика, ценностный контекст рассказчика организуют поступок, мысль и чувство там, где они приобщены в своей ценности миру других; каждый такой момент жизни может восприниматься в целом рассказа — истории этой жизни, быть на устах; мое созерцание своей жизни — только антиципация воспоминания об этой жизни других, потомков, просто родных, близких (различна бывает амплитуда биографичности жизни); ценности, организующие и жизнь и воспоминание, одни и те же. То, что этот другой не *сочинен* мною для корыстного использования, а является действительно утвержденной мною и определяющей мою жизнь ценностною силою (как определяющая меня в детстве ценностная сила матери), делает его *авторитетным* и внутренне понятным автором моей жизни; это не я средствами другого, а это сам ценный другой во мне, человек во мне. Внутренне любовно-авторитетный другой во мне является управляющим, а не я, низводя другого до средства (не мир других во мне, а я в мире других, приобщен к нему); нет паразитизма. Герой и рассказчик здесь легко могут поменяться местами: я ли начинаю рассказывать о другом, мне близком, с которым я живу одною ценностной жизнью в семье, в нации, в человечестве, в мире, другой ли рассказывает обо мне, я все равно вплетаюсь в рассказ в тех же тонах, в том же формальном облике, что и он. Не отделяя себя от жизни, где героями являются другие, а мир — их окружением, я — рассказчик об этой жизни как бы ассимилируюсь с героями ее. Рассказывая о своей жизни, в которой героями являются другие для меня, я шаг за шагом вплетаюсь в ее формальную структуру (я не герой в своей жизни, но я принимаю в ней участие), становлюсь в положение героя, захватываю себя своим рассказом; формы ценностного восприятия других переносятся на себя там, где я солидарен с ними. Так рассказчик становится героем. Если мир других для меня ценностно авторитетен, он ассимилирует меня себе как другого (конечно, в тех именно моментах, где он авторитетен). Значительная часть моей биографии узнается мною с чужих слов близких людей и в их эмо-

циональной тональности: рождение, происхождение, события семейной и национальной жизни в раннем детстве (все то, что не могло быть понято ребенком или просто не могло быть воспринято). Все эти моменты необходимы для восстановления сколько-нибудь понятной и связанной картины моей жизни и мира этой жизни, и все они узнаются мною — рассказчиком моей жизни из уст других героев ее. Без этих рассказов других жизнь моя не только была бы лишена содержательной полноты и ясности, но осталась бы и внутренне разрозненной, лишенной ценностного *биографического единства*. Ведь изнутри пережитые мною *фрагменты* моей жизни (фрагменты с точки зрения биографического целого) могут обрести лишь внутреннее единство *я-для-себя* (будущее единство задания), единство самоотчета-исповеди, но не биографии, ибо только заданное единство *я-для-себя* имманентно изнутри переживаемой жизни. Внутренний принцип единства не годен для биографического рассказа, мое *я-для-себя* ничего не могло бы *рассказать*; но эта ценностная позиция другого, необходимая для биографии, — ближайшая ко мне, я непосредственно втягиваюсь в нее через героев моей жизни — других и *через рассказчиков ее*. Так герой жизни может стать рассказчиком ее. Итак, только тесная, органическая ценностная приобщенность миру других делает авторитетной и продуктивной биографическую самообъективацию жизни, укрепляет и делает неслучайной позицию другого во мне, возможного автора моей жизни (твердой точку вне нахождения себя, опора для нее — любимый мир других, от которых я себя не отделяю и которому я себя не противопоставляю, сила и власть ценностного бытия дружности во мне, человеческой *природы* во мне, но не сырой и индифферентной, но мною же ценностно утвержденной и оформленной; впрочем, некоторой стихийности и она не лишена).

Возможны два основных типа биографического ценностного сознания и оформления жизни в зависимости от амплитуды биографического мира (широты осмысливающего ценностного контекста) и характера авторитетной дружности; назовем первый тип *авантюрно-героическим* (эпоха Возрождения, эпоха «Бури и натиска», ницшеанство), второй — *социально-бытовым* (сентиментализм, отчасти реализм). Рассмотрим прежде всего особенности первого типа биографической ценности. В основе авантюрно-героической биографической ценности

лежит следующее: воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни. Все эти три ценности, организующие жизнь и поступки биографического героя для него самого, в значительной степени эстетичны и могут быть ценностями, организующими и художественное изображение его жизни автором. Все три ценности индивидуалистичны, но это непосредственный, наивный индивидуализм, не оторванный от мира других, приобщенный бытию дружности, нуждающийся в нем, питающий свою силу его авторитетностью (здесь нет противопоставления своего *я-для-себя* одинокого другому как таковому, свойственного человекоборческому типу самоотчета-исповеди). Этот наивный индивидуализм связан с наивным, непосредственным паразитизмом. Остановимся на первой ценности: стремление к героичности жизни, к приобретению значения в мире других, к *славе*.

Стремление к славе организует жизнь наивного героя, слава организует и рассказ о его жизни — прославление. Стремление к славе — это осознание себя в культурном человечестве истории (пусть нации), в возможном сознании этого человечества утвердить и построить свою жизнь, расти не в себе и для себя, а в других и для других, занять место в ближайшем мире современников и потомков. Конечно, и здесь будущее имеет организующее значение для личности, которая ценностно видит себя в будущем и управляется из этого будущего, но это не абсолютное, смысловое, а временное, историческое будущее (завтра), не отрицающее, но органически продолжающее настоящее; это будущее не *я-для-себя*, а других — потомков (когда чисто смысловое будущее управляет личностью, все эстетические моменты жизни для самой личности отпадают, теряют свою значимость, следовательно, и биографическая ценность для нее перестает существовать). Героизуя других, создавая пантеон героев, приобщиться ему, помещать себя в него, управляться оттуда своим желанным будущим образом, созданным наподобие других. Вот это органическое ощущение себя в героизованном человечестве истории, своей причастности ему, своего существенного роста в нем, укоренение и осознание, осмысливание в нем своих трудов и дней — таков героический момент биографической ценности. (Паразитизм здесь может быть более или менее силен в зависимости от веса чисто объективных смы-

словых ценностей для личности; стремление к славе и ощущение своей приобщенности к историко-героическому бытию могут быть только согревающим аккомпанементом, а управляться труды и дни [будут] чисто смысловыми значимостями, то есть временное будущее будет только легкой тенью замутнять смысловое, при этом биография будет разлагаться, заменяясь объективным деловым отчетом или самоотчетом-исповедью.)

Любовь — второй момент биографической ценности первого типа. Жажда быть любимым, осознание, видение и оформление себя в возможном чужом любящем сознании, [стремление] сделать желанную любовь другого движущей и организующей мою жизнь в целом ряде ее моментов силой — это тоже рост в атмосфере любящего сознания другого. В то время как героическая ценность определяет основные моменты и события жизни лично-общественной, лично-культурной и лично-исторической (*gesta* *), основную волевою направленность жизни, любовь определяет ее эмоциональную взволнованность и напряженность, ценностно осмысливая и оплотняя все ее внешние и внутренние детали.

Тело, наружность моя, костюм, целый ряд внутренне-наружных подробностей души, детали и подробности жизни, не могущие иметь ценностного значения и отражения в историко-героическом контексте, в человечестве или в нации (все то, что исторически не существенно, но налично в контексте жизни), — все это получает ценностный вес, осмысливается и формируется в любящем сознании другого; все узколичные моменты устроятся и управляются тем, чем я хотел бы быть в любящем сознании другого, моим предвосхищаемым образом, который должен быть ценностно создан в этом сознании (за вычетом, конечно, всего того, что ценностно определено и предопределено в моей внешности, в наружности, в манерах, в образе жизни и проч. бытом, этикетом, то есть тоже ценностным уплотнившимся сознанием других; любовь вносит индивидуальные и более эмоционально напряженные формы в эти внеисторические стороны жизни).

Человек в любви стремится как бы перерастить себя самого в определенном ценностном направлении в напряженной эмоциональной одержимости любящим чужим сознанием (формально организующая внешнюю и внут-

* Деяния (латин.).

ренную жизнь и лирическое выражение жизни роль возлюбленной в *dolce stil nuovo*³⁷: в болонской школе Гвидо Гвиничелли, Данте, Петрарки). Жизнь героя для него самого стремится стать прекрасной и даже ощущает свою красоту в себе при этой напряженной одержимости желанным любящим сознанием другого. Но любовь переплескивается и в историко-героическую сферу жизни героя, имя Лауры сплетается с лавром (Laura — lauro)³⁸, предвосхищение образа в потомстве — с образом в душе возлюбленной, ценностно формирующая сила потомков сплетается с ценностной силой возлюбленной, [они] взаимно усиливают друг друга в жизни и сливаются в один мотив в биографии (и особенно в лирике) — так в поэтической автобиографии Петрарки.

Переходим к третьему моменту биографической ценности — к положительному приятию героем фабулизма жизни. Это жажда изживать фабулизм жизни, именно фабулизм, а не определенную и четко завершенную фабулу; переживать бытийную определенность жизненных положений, их смену, их разнообразие, но не определяющую и не кончающую героя смену, фабулизм, ничего не завершающий и все оставляющий открытым. Эта фабулическая радость жизни не равняется, конечно, чисто биологической жизненности; простое вожделение, потребность, биологическое влечение могут породить только *фактичность* поступка, но не его ценностное сознание (и еще менее оформление). Где жизненный процесс ценностно осознается и наполняется содержанием, там мы имеем фабулизм как ценностно утвержденный ряд жизненных свершений, содержательной данности жизненного становления. В этом ценностном плане сознания и жизненная борьба (биологическое самосохранение и приспособление организма) в определенных условиях ценностно утвержденного мира — *этого* мира с этим солнцем и проч. — становится авантюрной ценностью (она почти совершенно чиста от объективных смысловых значимостей — это *игра* чистой жизнью как фабулической ценностью, освобожденной от всякой ответственности в едином и единственном событии бытия). Индивидуализм авантюриста непосредствен и наивен, авантюрная ценность предполагает утвержденный мир других, в котором укоренен авантюрный герой, ценностным бытием которого он одержим; лишите его этой почвы и ценностной атмосферы дружности (этой земли, этого солнца, этих людей) — и авантюрная ценность умрет, ей будет нечем ды-

шать; критическая авантюрность невозможна; смысловая значимость ее разлагает, или она становится отчаянной (вывертом и надрывом). В божьем мире, на божьей земле и под божьим небом, где протекает житие, авантюрная ценность тоже, конечно, невозможна. Ценностный фабулизм жизни неосознанно оксюморен: радость и страдание, истина и ложь, добро и зло неразрывно слиты в единстве потока наивного жизненного фабулизма, ибо поступок определяет не смысловой контекст, нудительно противостоящий *я-для-себя*, но одержающий меня *другой*, ценностное бытие дружности во мне (конечно, это не совершенно индифферентная к ценности стихийная сила природы, а ценностно утвержденная и оформленная *природа в человеке*, в этом смысле добро ценностно весомо именно как добро и зло как зло, радость как радость и страдание как страдание, но их уравнивает наиболее тяжелый ценностный вес самой содержательной данности жизни, самого человеческого бытия-дружности во мне, отсюда их смысловая значимость не становится нудительно-безысходной, единственно решающей и определяющей жизнь силой, ибо в основе не лежит осознание единственности своего места в едином и единственном событии бытия перед лицом смыслового будущего).

Этот ценностный фабулизм, организующий жизнь и поступок-приключение героя, организует и рассказ о его жизни, бесконечную и безмысленную фабулу чисто авантюрной формы: фабулический и авантюрный интерес наивного автора-читателя не трансгредиентен жизненному интересу наивного героя.

Таковы три основных момента авантюрно-героической биографической ценности. Конечно, тот или другой момент может преобладать в определенной конкретной форме, но все три момента наличны в биографии первого типа. Эта форма ближе всего к мечте о жизни. Но только мечтатель (типа героя «Белых ночей») — это биографический герой, утерявший непосредственность, наивность и начавший рефлексировать.

Биографическому герою первого типа присущи и специфические мерила ценностей, биографические добродетели: мужество, честь, великодушие, щедрость и проч. Это наивная, уплотненная до данности нравственности: добродетели преодоления нейтрального, стихийного природного бытия (биологического самосохранения и проч.) ради бытия же, но ценностно утвержденного (бытия дружности), культурного бытия, бытия истории (застывший

след смысла в бытии — ценный в мире других; органический рост смысла в бытии).

Биографическая жизнь первого типа — это как бы пляска в медленном темпе (пляска в ускоренном темпе — лирика), здесь все внутреннее и все внешнее стремятся совпасть в ценностном сознании другого, внутреннее — стать внешним, а внешнее — внутренним. Философская концепция, возникающая на основе существенных моментов первого типа биографии, — эстетизованная философия Ницше; отчасти концепция Якоби (но здесь религиозный момент — вера); современная биологически ориентированная философия жизни также живет привнесенными биографическими ценностями первого типа.

Переходим к анализу биографии второго типа — социально-бытовой. Во втором типе нет истории как организующей жизни силы; человечество других, к которому приобщен и в котором живет герой, дано не в историческом (человечество истории), а в социальном разрезе (социальное человечество); это человечество живых (ныне живущих), а не человечество умерших героев и будущих жить потомков, в котором ныне живущие с их отношениями — лишь преходящий момент. В исторической концепции человечества в ценностном центре находятся исторические культурные ценности, организующие форму героя и героической жизни (не счастье и довольство, чистота и честность, а величие, сила, историческое значение; подвиг, слава и проч.); в социальной концепции ценностный центр занимают социальные и прежде всего семейные ценности (не историческая слава в потомстве, а «добрая слава» у современников, «честный и добрый человек»), организующие частную форму жизни, «житейской жизни», семейной или личной, со всеми ее обыденными, каждодневными деталями (не события, а быт), наиболее значительные события которой своим значением не выходят за пределы ценностного контекста семейной или личной жизни, исчерпывают себя в нем с точки зрения счастья или несчастья своего или ближних (круг которых в пределах социального человечества может быть как угодно широк). Нет в этом типе и авантюрного момента, здесь преобладает описательный момент — любовь к обычным предметам и обычным лицам, они создают содержательное, положительно ценное однообразие жизни (в биографии первого типа — великие современники, исторические деятели и великие события). Любовь к жизни в биографии этого типа — это

любовь к длительному пребыванию любимых лиц, предметов, положений и отношений (не быть в мире и иметь в нем значение, а быть с миром, наблюдать и снова и снова переживать его). Любовь в ценностном контексте социальной биографии, конечно, соответствующим образом видоизменяется, вступая в связь уже не с лавром, а иными ценностями, свойственными этому контексту, но функция упорядочения и оформления деталей и внесмысловых подробностей жизни в плане ценностного сознания другого (ибо в плане самосознания они не могут быть осмыслены и упорядочены) остается за ней.

Во втором типе обыкновенно более индивидуализована манера рассказывания, но главный герой — рассказчик только любит и наблюдает, но почти не действует, не фабуличен, он переживает «каждый день», и его активность уходит в наблюдение и рассказ.

В биографии второго типа часто можно различить два плана: 1) сам рассказчик-герой, изображенный изнутри так, как мы переживаем себя самого в герое своей мечты и воспоминаний, слабо ассимилированный с окружающими другими; в отличие от них он сдвинут во внутренний план, хотя разность планов обычно не воспринимается резко; он лежит как бы на границе рассказа, то входя в него как биографический герой, то начиная стремиться к совпадению с автором — носителем формы, то приближаясь к субъекту самоотчета-исповеди (так в трилогии Толстого «Детство», «Отрочество» и «Юность»: в «Детстве» разнотипность почти не чувствуется; в «Отрочестве» и особенно в «Юности» она становится значительно сильнее: саморефлекс и психическая неповоротливость героя; автор и герой сближаются); 2) другие действующие лица; в их изображении много трансгredientных черт, они могут быть не только характерами, но даже типами (эти трансгredientные им моменты даны в сознании главного героя — рассказчика, собственно биографического героя, приближая его к автору). Их жизнь часто может иметь законченную фабулу, если только она не слишком тесно сплетена с жизнью биографического героя — рассказчика.

Двупланность в построении биографии говорит о начинающемся разложении биографического мира: автор становится критичным, его позиция внеаходимости всякому другому — существенной, его ценностная приобщенность миру других ослабляется, понижается авторитетность ценностной позиции другого. Биографический герой

становится только видящим и любящим, а не живущим, противостоящие ему другие, начавшие ценностно отделяться от него, облекаются в существенно трансгredientную форму. Таковы два основных типа биографической ценности. (Несколько дополнительных моментов биографической ценности: род, семья, нация, оправдание национальной определенности, внесмысловой национальной типичности, сословие, эпоха и ее внесмысловая типичность, колоритность. Идея отцовства, материнства и сыновства в биографическом мире. Социально-бытовая биография и реализм: исчерпать себя и свою жизнь в контексте современности. Изолировать ценностный контекст современности из прошлого и будущего. «Жизнь» берется из ценностного контекста журналов, газет, протоколов, популяризации наук, современных разговоров и проч. Биографическая ценность социально-бытового типа и кризис авторитетных трансгredientных форм и их единства — автора, стиля.)

Такова биографическая форма в своих основных разновидностях. Формулируем отчетливо отношение героя и автора в биографии.

Автор в своем творчестве героя и его жизни руководится теми самыми ценностями, которыми живет свою жизнь герой; автор принципиально не богаче героя, у него нет лишних, трансгredientных моментов для творчества, которыми не владел бы герой для жизни; автор в своем творчестве только продолжает то, что уже заложено в самой жизни героев. Здесь нет принципиального противопоставления эстетической точки зрения точки зрения жизненной, нет дифференциации: биография синкретична. Только то, что видел и хотел для себя и в себе в своей жизни [герой], только это видит и хочет в нем и для него автор. Герой с авантюрным интересом переживает свои приключения, и автор в своем изображении их руководится тем же интересом к приключениям; герой поступает намеренно героически, и автор героизует его с той же точки зрения. Ценности, руководящие автором в изображении героя, и внутренние возможности его — те же самые, что руководят жизнью героя, ибо жизнь его непосредственно и наивно эстетична (руководящие ценности эстетичны, точнее, синкретичны), в такой же мере непосредственно и наивно синкретично и творчество автора (его ценности не суть чисто эстетические ценности, не противопоставляются жизненным, то есть познавательно-этическим ценностям), он не чистый художник, как и

герой не чистый этический субъект. Во что верит герой, в то самое верит и автор как художник, что считает добрым герой, то считает добрым и автор, не противопоставляя герою свою чисто эстетическую доброту; для автора герой не терпит принципиальной смысловой неудачи и, следовательно, не должен быть спасен на совершенно ином, трансгredientном всей его жизни ценностном пути. Момент смерти героя учитывается, но не обесмысливает жизни, не являясь принципиальной опорой внесмыслового оправдания; жизнь, несмотря на смерть, не требует новой ценности, ее нужно только запомнить и закрепить так, как она протекала. Таким образом, в биографии автор не только согласен с героем в вере, убеждениях и любви, но и в своем художественном творчестве (синкретичном) руководится теми же ценностями, что и герой в своей эстетичной жизни. Биография — органический продукт органических эпох.

В биографии автор наивен, он связан родством с героем, они могут поменяться местами (отсюда возможность персонального совпадения в жизни, то есть автобиографичность). Конечно, автор как момент художественного произведения никогда не совпадает с героем, их двое, но между ними нет принципиальной противопоставленности, их ценностные контексты однородны, носитель единства жизни — герой и носитель единства формы — автор принадлежат одному ценностному миру. Автору — носителю завершающего формального единства не приходится преодолевать чисто жизненное (познавательно-этическое), смысловое *сопротивление героя*; герой же в жизни своей одержим ценностно возможным автором-другим. Оба они — герой и автор — *другие* и принадлежат одному и тому же авторитетному ценностному миру *других*. В биографии мы не выходим за пределы мира других; и творческая активность автора не выводит нас за эти пределы — она вся в бытии дружости, солидарна герою в его наивной пассивности. Творчество автора не акт, а бытие, а потому само необеспеченно и в нужде. Акт биографии несколько односторонен: здесь два сознания, но не две ценностные позиции, два человека, но не я и другой, а двое других. Принципиальный характер дружости героя не выражен; задача внесмыслового спасения прошлого не встала во всей своей нудительной ясности. И здесь встреча двух сознаний, но они согласны, и ценностные миры их почти совпадают, принципиального избытка нет в мире автора; нет принципиального самоопре-

деления двух сознаний друг против друга (одного в жизненном плане — пассивного, другого в эстетическом плане — активного).

Конечно, в самой глубине своей и автор биографии живет несовпадением с самим собою и со своим героем, он не отдает себя всего биографии, оставляя себе внутреннюю лазейку за границы данности, и жив он, конечно, этим избытком своим над бытием-данностью, но этот избыток не находит себе положительного выражения внутри самой биографии. Но некоторое отрицательное выражение он все же находит; избыток автора переиосится в героя и его мир и не позволяет закрыть и завершить их.

Мир биографии не закрыт и не завершен, он не изолирован твердыми и принципиальными границами из единого и единственного события бытия. Правда, эта причастность единому событию косвенная, непосредственно биография приобщена ближайшему миру (роду, нации, государству, культуре), и этот ближайший мир, которому принадлежат и герой и автор, — мир дружости несколько уплотнен ценностью, а следовательно, несколько изолирован, но эта изоляция естественно-наивная, относительная, а не принципиальная, эстетическая. Биография — это не произведение, а эстетизованный, органический и наивный поступок в принципиально открытом, но органически себе довлеющем ближайшем ценностно авторитетном мире. Биографическую жизнь и биографическое высказывание о жизни всегда овеивает наивная вера, атмосфера ее тепла, биография глубоко доверчива, но наивно доверчива (без кризисов); она предполагает находящуюся вне ее и обнимающую ее добрую активность, но это не активность автора, он сам в ней нуждается вместе с героем (ведь они оба пассивны и оба в одном мире бытия), эта активность должна лежать за границами всего произведения (ведь оно не завершено сполна и не изолировано); биография, как и самоотчет-исповедь, указывает за свои границы. (Биографическая ценность, как одержимая дружостью, необеспечена, биографически ценная жизнь висит на волоске, ибо она не может быть до конца внутренне обоснована; когда дух пробудится, она может упорствовать только путем неискренности с самой собою.)

Задание биографии рассчитано на родного читателя, причастного тому же миру дружости; этот читатель занимает позицию автора. Критический читатель воспринимает биографию в известной степени как полусырой

материал для художественного оформления и завершения. Восприятие обычно восполняет позицию автора до полной ценностной виенаходимости и вносит более существенные и завершающие трансгredientные моменты.

Ясно, что так понятая и формулированная биография есть некоторая идеальная форма, предел, к которому стремятся конкретные произведения биографического характера или только биографические части конкретных небюграфических произведений. Возможна, конечно, стилизация биографической формы критическим автором.

Там, где автор перестает быть наивным и сплошь укорененным в мире дружости, где *разрыв родства* героя и автора, где он скептивен по отношению к жизни героя, там он может стать чистым художником; *ценностям жизни* героя он будет все время противопоставлять трансгredientные *ценности завершения*, будет завершать ее с принципиально иной точки зрения, чем она изнутри себя изживалась героем; там каждая строка, каждый шаг рассказчика будут стремиться использовать *принципиальный избыток* видения, ибо герой *нуждается* в трансгredientном оправдании, взгляд и активность автора будут существенно *охватывать* и обрабатывать именно *принципиально смысловые границы героя* там, где его жизнь повернута вне себя; таким образом, между героем и автором пройдет принципиальная грань. Ясно, что целого героя биография не дает, герой не завершим в пределах биографической ценности.

Биография дарственна: я получаю ее в дар от других и для других, но наивно и спокойно владею ею (отсюда несколько роковой характер биографически ценной жизни). Конечно, граница между кругозором и окружением в биографии неустойчива и не имеет принципиального значения; момент вчувствования имеет максимальное значение. Такова биография.

3. *Лирический герой и автор.* Лирическая объективация внутреннего человека может стать самообъективацией. И здесь герой и автор близки, однако трансгredientных моментов больше в распоряжении автора и они носят более существенный характер. В предыдущей главе мы убедились в принципиальной трансгredientности ритма переживающей души. Изнутри себя самой внутренняя жизнь не ритмична и — мы можем сказать шире — не лирична. Лирическая форма привносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового. Это де-

дает позицию ценностной вменяемости автора в лирике принципиальной и ценностно напряженной; он должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя. Но тем не менее близость героя и автора в лирике не менее очевидна, чем в биографии. Но если в биографии, как мы это видели, мир других, героев моей жизни, ассимилировал меня — автора и автору нечего противопоставить своему сильному и авторитетному герою, кроме согласия с ним (автор как бы беднее героя), в лирике происходит обратное явление: герою почти нечего противопоставить автору; автор как бы проникает его всего насквозь, оставляя в нем, в самой глубине его, только потенциальную возможность самостояния. Победа автора над героем слишком полная, герой совершенно обессилен (еще полнее эта победа в музыке — это почти чистая форма другой, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя). Все внутреннее в герое как бы все сплошь повернуто наружу, к автору, и проработано им. Почти все предметные, смысловые моменты в переживании героя, которые могли бы упорствовать полноте эстетического завершения, отсутствуют в лирике, отсюда так легко достигается *самосовпадение героя, его равенство себе самому* (даже в философской лирике смысл и предмет сплошь имманентизованы переживанию, стянуты в него и потому не дают места несовпадению с самим собою и выходу в открытое событие бытия; это *пережитая* мысль, верящая только в свою собственную наличность и вне себя ничего не предполагающая и не видящая). Что дает автору такую полную власть над героем? Что делает героя столь внутренне слабым (можно сказать, несерьезным)? Изоляцию переживания из события бытия — столь полной? Иными словами: что делает автора и его ценностную творческую позицию для героя столь *авторитетными* в лирике, что возможна лирическая самообъективация (персональное совпадение героя и автора за границами произведения)? (Может показаться, что в лирике нет двух единств, а только одно единство; круги автора и героя слились, и центры их совпали.) Эту авторитетность обосновывают два момента.

1) Лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире, а следовательно, не дает ясного ощущения конечности человека в мире (романтическая фразеология бесконеч-

ности духа наиболее совместима с моментами лирической формы); далее, лирика не определяет и не ограничивает жизненного движения своего героя законченной и четкой фабулой; и, наконец, лирика не стремится к созданию законченного характера героя, не проводит отчетливой границы всего душевного целого и всей внутренней жизни героя (она имеет дело лишь с моментом его, с душевным эпизодом). Этот первый момент создает иллюзию самосохранения героя и его внутренней позиции, его опыта чистого самопереживания, создает видимость того, что в лирике он имеет дело только с самим собою и для себя самого, что в лирике он *одинок, а не одержим*, и эта иллюзия облегчает автору проникнуть в самую глубину героя и полностью им овладеть, всего его пронизать своей активностью, герой податлив и сам весь отдается этой активности. Зато и автор, чтобы овладеть героем на этой его внутренней, интимной позиции, сам должен утончиться до чисто внутренней вменяемости герою, отказаться от использования пространственной и внешне временной вменяемости (внешне временная вменяемость нужна для отчетливой концепции законченной фабулы) и связанного с нею *избытка* внешнего видения и знания, утончиться до чисто ценностной позиции — *вне линии внутренней направленности героя* (а не вне цельного человека), вне его стремящегося я, вне линии его возможного чистого отношения к себе самому. И одинокий внешне герой оказывается внутренне ценностно не одиноким; проникающий в него другой отклоняет его от линии ценностного отношения к себе самому и не позволяет этому отношению сделаться единственно формирующей и упорядочивающей его внутреннюю жизнь силой (каяться, просить и преходить себя самого), отдающей его безысходной заданности единого и единственного события бытия, где жизнь героя может выразиться только в поступке, в объективном самоотчете, в исповеди и в молитве (самая исповедь и молитва в лирике как бы обращаются на себя, начинают успокоенно довольствоваться себе, радостно совпадать со своей чистой наличностью, ничего не предполагая вне себя — в предстоящем событии. Покаяние милуется уже не в покаянных, а утверждающих тонах, просьба и нужда милуются, не нуждаясь в действительном удовлетворении). Итак, первый момент со стороны героя обличает его внутреннюю одержимость внутренней же ценностной позицией другого.

2) Авторитет автора есть авторитет *хора*. Лирическая одержимость в основе своей — *хоровая одержимость*. (Это бытие, нашедшее хоровое утверждение, поддержку хора. Поет не индифферентная природа во мне, ведь она может породить только факт вождения, факт действия, но не ценностное выражение его, как бы непосредственно оно ни было; могучим, сильным, не природно и физически, а ценностно могучим и сильным, побеждающим и овладевающим это выражение становится в хоре других. Здесь оно из плана чистой фактичности, физической наличности переводится в иной ценностный план извне утвержденного бытия, эмоционально санкционированного.) Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни. Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку (в атмосфере абсолютной тишины и пустоты он не мог бы так звучать; индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер, вырождается в крик, пугающий себя самого и тяготящийся самим собою, своею назойливой и голой наличностью; одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично. Петь голос может только в *теплой атмосфере*, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального *звукового неодинокства*). Лирической может быть и мечта о себе, но овладевшая музыкой дружности и потому ставшая творчески продуктивной. И лирика полна глубокого доверия, имманентизованного в ее могучей, авторитетной любовно утверждающей форме, в авторе — носителе формального завершающего единства. Чтобы заставить свое переживание звучать лирически, нужно почувствовать в нем не свою одинокую ответственность, а свою природность ценностную, другого

в себе, свою пассивность в возможном хоре других, хоре, со всех сторон обступившем меня и как бы заслонившем *непосредственную* и неждущую заданность единого и единственного события бытия. Я еще не выступил из хора, как герой-протагонист его, еще несущий в себе хоровую ценностную оплотненность души — дружности, но уже почувствовавший свое одиночество, — трагический герой (одинокий другой); в лирике я еще весь в хоре и говорю из хора. Конечно, организующая сила любви в лирике особенно велика, как ни в одной формальной художественной ценности, любви, лишенной почти всех объективных, смысловых и предметных моментов, организующей чистое самодовление процесса внутренней жизни, — *любви женщины*, заслоняющей человека и человечество, социальное и историческое (церковь и бога). Душная, горячая любовная атмосфера нужна, чтобы оплотнить чисто внутреннее, почти беспредметное, иногда капризное движение души (капризничать можно только в любви другого, это игра желаний в густой и пряной атмосфере любви; грех часто бывает дурным капризом в боге). И лирика безнадежной любви движется и живет только в атмосфере возможной любви, антиципацией любви. (Типичность и образцовость лирики любви и смерти. Бессмертие как постулат любви.)

Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением *доверия* к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, *стыд лирического пафоса*, стыд лирической откровенности (*лирический выверт*, ирония и *лирический цинизм*). Это как бы *срывы голоса*, почувствовавшего себя *вне хора*. (Нет, с нашей точки зрения, резкой грани между так называемой хоровой и индивидуальной лирикой, всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке, разница может быть только в определенности стилистических моментов и формально-технических особенностей; только там начинается существенное отличие, где ослабевает доверие к хору, там начинается разложение лирики. Индивидуализм может положительно определять себя и не стыдиться своей определенности только в атмосфере доверия, любви и возможной хоровой поддержки. Индивидуума нет вне дружности.) Это имеет место в декадансе, также и в так называемой реалистической лирике (Гейне). Образцы можно найти у Бодлера, Верлена, Лафорта

га; у нас особенно Случевский и Анненский — *голоса вне хора*. Возможны своеобразные формы *юрродства* в лирике. Всюду, где герой начинает освобождаться от одержания другим — автором (он перестает быть авторитетным), где смысловые и предметные моменты становятся *непосредственно значимыми*, где герой вдруг находит себя в едином и единственном событии бытия в свете заданного смысла, там концы лирического круга перестают сходиться, герой начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается. (Отчасти прозаическая лирика Белого с некоторою примесью юродства. Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского. Эта форма близка к человекоборческому самоотчету-исповеди.) Такова лирика и отношение в ней героя и автора. Позиция автора сильна и авторитетна, самостоятельность же героя и его жизненной направленности минимальна, он почти не *живет*, а *только отражается* в душе активного автора — одержающего его другого. Автору почти не приходится преодолевать внутреннего сопротивления героя, один шаг — и лирика готова стать беспредметной чистой формой возможного милования возможного героя (ибо носителем содержания, прозаического ценностного контекста может быть только герой). Изоляция из события бытия в лирике полная, но подчеркивать ее не нужно. Различие декламативной и напевной лирики здесь для нас не существенно — это различие в степени смысловой и предметной самостоятельности героя, а не принципиальное.

4. *Проблема характера как формы взаимоотношения героя и автора.* Теперь мы должны перейти к рассмотрению характера исключительно только с точки зрения взаимоотношения в нем героя и автора; от анализа эстетических моментов структуры характера, поскольку они не имеют прямого отношения к нашей проблеме, мы, конечно, отказываемся. Поэтому сколько-нибудь полной эстетики характера мы здесь не дадим.

Характер резко и существенно отличается от всех рассмотренных нами до сих пор форм выражения героя. Ни в самоотчете-исповеди, ни в биографии, ни в лирике *целое героя* не являлось основным художественным заданием, не являлось ценностным центром художественного видения. (Герой всегда центр видения, но не его *целое*, не полнота и законченность его определенности.)

В самоотчете-исповеди вообще нет художественного задания, нет поэтому и чисто эстетической ценности целого, данного, наличного целого. В биографии основным художественным заданием является *жизнь* как биографическая ценность, жизнь героя, но не его внутренняя и внешняя определенность, законченный образ его личности как основная цель. Важно не кто он, а что он прожил и что он сделал. Конечно, и биография знает моменты, определяющие образ личности (героизация), но ни один из них не закрывает личности, не завершает ее; герой важен как носитель определенной, богатой и полной, исторически значительной жизни; эта жизнь в ценностном центре видения, а не целое героя, самая жизнь которого в ее определенности является только характеристикой его.

Отсутствует задание целого героя и в лирике: в ценностном центре видения здесь внутреннее состояние или событие, отнюдь не являющееся только характеристикой переживающего героя, он только носитель переживания, но это переживание не закрывает и не завершает его как целое. Поэтому во всех разобранных до сих пор формах взаимоотношения героя и автора и возможна была такая близость между ними (и персональное совпадение за границами произведения), ибо всюду здесь активность автора не была направлена на создание и обработку отчетливых и существенных *границ героя*, а следовательно, и *принципиальных границ между автором и героем*. (Важно и героя и автора равно объемлющий мир, его моменты и положения в нем.)

Характером мы называем такую форму взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности, причем это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он. Ясно, что здесь имеют место два плана ценностного восприятия, два осмысливающих ценностных контекста (из которых один ценностно объемлет и преодолевает другой): 1) кругозор героя и познавательное-этическое жизненное значение каждого момента (поступка, предмета) в нем для самого героя; 2) контекст автора-созерцателя, в котором все эти моменты становятся характеристиками целого героя, приобретают определя-

щее и ограничивающее героя значение (жизнь оказывается образом жизни). Автор здесь *критичен* (как автор, конечно): в каждый момент своего творчества он использует все привилегии своей всесторонней внеходимости герою. В то же время и герой в этой форме взаимоотношения наиболее самостоятелен, наиболее жив, сознателен и упорен в своей чисто жизненной, познавательной и этической ценностной установке; автор сплошь противостоит этой жизненной активности героя и переводит ее на эстетический язык, для каждого момента жизненной активности героя создает трансгредиентное художественное определение. Всюду здесь отношение между автором и героем носит напряженный, существенный и принципиальный характер.

Построение характера может пойти в двух основных направлениях. Первое мы назовем классическим построением характера, второе — романтическим. Для первого типа построения характера основой является художественная ценность *судьбы* (мы придаем здесь этому слову совершенно определенное ограниченное значение, которое совершенно уяснится из дальнейшего).

Судьба — это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и проч., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, то есть определенность своего бытия, своего лика в бытии. Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь, художественное выражение *отложения* в бытии изнутри себя *сплошь осмысленной* жизни. Это отложение в бытии тоже должно иметь свою логику, но это не *целевая логика* самой жизни, а чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа. Судьба — это индивидуальность, то есть существенная определенность бытия личности, определяющая собой всю жизнь, все поступки личности: в этом отношении и поступок-мысль определяется не с точки зрения своей теоретически-объективной значимости, а с точки зрения ее ин-

дивидуальности — как характерная именно для данной определенной личности, как предопределенная бытием этой личности; так и все возможные поступки предопределены индивидуальностью, осуществляют ее. И самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые и предопределенные ее определенной индивидуальностью — судьбой; и в этом плане судьбы-характера смерть героя является не концом, а завершением и вообще каждый момент жизни получает художественное значение, становится художественно необходимым. Ясно, что наше понимание судьбы отличается от обычного, очень широкого, ее понимания. Так, изнутри переживаемая судьба как некая внешняя иррациональная сила, определяющая нашу жизнь помимо ее целей, смысла, желаний, не является художественной ценностью судьбы в нашем смысле, ведь эта судьба не упорядочивает нашу жизнь для нас самих всю сплошь в необходимое и художественное целое, а, скорее, имеет чисто отрицательную функцию расстраивать нашу жизнь, которая упорядочивается или, вернее, стремится быть упорядоченной целями, смысловыми и предметными значимостями. Конечно, к этой силе возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел божий; промысел божий приемлется мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу *заочно*, но созерцать ее как необходимое, внутренне единое, законченное художественное целое, так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем.) Логика промысла мы не понимаем, но только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем прекрасно и отнюдь не принимаем ее на веру (конечно, дело идет о художественном понимании и художественной убедительности судьбы, а не о познавательной). Судьба как художественная ценность трансгредиентна самосознанию. Судьба есть основная ценность, регулирующая, упорядочивающая и сводящая к единству все трансгредиентные герою моменты; мы пользуемся внеходимостью герою, чтобы понять и увидеть целое его судьбы. Судьба — это не *я-для-себя* героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался; это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и создается как судьба. (Классический герой занимает определенное место в мире, в самом существенном он уже сплошь определился и, следовательно, погиб. Далее дана *вся* его жизнь в смысле возможного жизненного

достижения. Все, что совершает герой, художественно мотивируется не его нравственной, свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так, потому что он *таков*. В нем не должно быть ничего неопределенного для нас; все, что совершается и происходит, развертывается в заранее данных и предопределенных границах, не выходя за их пределы: совершается то, что должно совершиться и не может не совершаться.) Судьба — форма упорядоченного смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может.

Нужно отметить, что для построения классического характера как судьбы автор не должен слишком превозноситься над героем и не должен пользоваться чисто временными и случайными привилегиями своей вненаходимости. Классический автор использует вечные моменты вненаходимости, отсюда прошлое классического героя — *вечное* прошлое человека. Позиция вненаходимости не должна быть исключительной позицией, самоуверенной и оригинальной.

(Родство еще не разорвано, мир ясен, веры в чудо нет.)

По отношению к мировоззрению классического героя автор догматичен. Его познавательно-этическая позиция должна быть бесспорной или, точнее, просто не привлекается к обсуждению. В противном случае был бы внесен момент *вины* и *ответственности* и художественное единство и сплошность судьбы были бы разрушены. Герой оказался бы свободен, его можно было бы привлечь к нравственному суду, в нем не было бы необходимости, он мог бы быть и другим. Там, где в героя внесена нравственная вина и ответственность (и, следовательно, нравственная свобода, свобода от природной и от эстетической необходимости), он перестает совпадать с самим собою, а позиция вненаходимости автора в самом существенном (освобождение другого от вины и ответственности, созерцание его *вне смысла*) оказывается потерянной, художественное трансгрессионное завершение становится невозможным.

Конечно, *вина* имеет место в классическом характере (герой трагедии почти всегда виновен), но это не нравственная вина, а вина бытия: вина должна быть наделена *силою бытия*, а не *смысловую силу* нравственного самоосуждения (прегрешение против личности божества, а не смысла, против культа и проч.). Конфликты внутри

классического характера суть конфликты и борьба *сил бытия* (конечно, ценностно-природных сил бытия другостности, а не физических и не психологических величин), а не смысловых значимостей (и долг и обязанность здесь ценностно-природные силы); эта борьба — внутренне *драматический* процесс, нигде не выходящий за пределы бытия-данности, а не диалектический, смысловой процесс нравственного сознания. Трагическая вина сплошь лежит в ценностном плане бытия-данности и имманентна судьбе героя; поэтому вина может быть совершенно вынесена за пределы сознания и знания героя (нравственная вина должна быть имманентна самосознанию, я должен осознавать себя в ней как я) в прошлое его рода (род есть ценностно-природная категория бытия другостности); он мог совершить ее, не подозревая значения совершаемого; во всяком случае, вина — в бытии, как сила, а не впервые рождается в свободном нравственном сознании героя, он не сплошь свободный инициатор вины, здесь нет выхода за пределы категории ценностного бытия.

На какой ценностной почве вырастает классический характер, в каком ценностном культурном контексте возможна судьба как положительно ценная, завершающая и устрояющая художественно жизнь другого сила? *Ценность рода* как категории утвержденного бытия другостности, затягивающего и меня в свой ценностный круг свершения, — вот почва, на которой возрастает ценность судьбы (для автора). *Я не начинаю жизни*, я не ценностно ответственный инициатор ее, у меня даже нет ценностного подхода к тому, чтобы быть *активно начинающим ценностно-смысловой, ответственный ряд жизни*; я могу поступать и оценивать на основе уже данной и оцененной жизни; *ряд поступков начинается не из меня*, я только продолжаю его (и поступки-мысли, и поступки-чувства, и поступки-дела); я связан неразрывным *отношением сыновства* к отчеству и материнству рода (рода в узком смысле, рода-народа, человеческого рода). В вопросе: «кто я?» звучит вопрос: «кто мои родители, какого я рода?» Я могу быть только тем, что я уже существенно есмь; свое существенное *уже-бытие* я отвергнуть не могу, ибо оно *не мое*, а матери, отца, рода, народа, человечества.

Не потому ценен мой род (или отец, мать), что он *мой*, то есть не я делаю его ценным (не он становится моментом моего ценного бытия), а потому, что я *его*, рода матери, отца; ценностно я сам не свой, меня цен-

ностно нет в противопоставлении моему роду. (Я могу отвергать и преодолевать в себе ценностно только то, что безусловно мое, в чем только я, в чем я нарушаю переданное мне родовое.) Определенность бытия в ценностной категории рода бесспорна, эта определенность дана во мне, и противостоять ей в себе самом я не могу; я для себя ценностно не существую еще вне его. Нравственное *я-для-себя* безродно (христианин чувствовал себя безродным, непосредственность небесного отчества разрушает авторитетность земного). На этой почве рождается ценностная сила судьбы для автора. Автор и герой принадлежат еще к одному миру, где ценность рода сильна еще (в той или иной ее форме: нация, традиция и проч.). В этом моменте внеаходимость автора находит себе ограничение, она не простирается до внеаходимости мировоззрению и мироощущению героя, герою и автору не о чем спорить, зато внеаходимость особенно устойчива и сильна (спор ее расшатывает). Ценность рода превращает судьбу в положительно ценную категорию эстетического видения и завершения человека (от него не требуется инициативы нравственной); там, где человек сам из себя начинает ценностно-смысловой ряд поступков, где он нравственно виновен и ответствен за себя, за свою определенность, там ценностная категория судьбы неприменима к нему и не завершает его. (Блок и его поэма «Возмездие».) (На этой ценностной почве покаяние не может быть сплошным и проникающим всего меня, не может вырасти чистый самоотчет-исповедь; всю полноту покаяния как бы знают только безродные люди.) Таков в основе своей классический характер.

Переходим ко второму типу построения характера — романтическому. В отличие от классического романтический характер самочинен и ценностно инициативен. Притом момент, что герой *ответственно начинает* ценностно-смысловой ряд своей жизни, в высшей степени важен. Именно одинокая и сплошь активная ценностно-смысловая установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире, и является тем, что эстетически должен преодолеть и завершить автор. Предполагающая род и традицию ценность судьбы для художественного завершения здесь непригодна. Что же придает художественное единство и целостность, внутреннюю художественную необходимость всем трансгредивным определениям романтического героя? Здесь лучше всего подойдет термин романтической же эстетики «*ценность идеи*». Здесь инди-

видуальность героя раскрывается не как судьба, а как идея или, точнее, как воплощение идеи. Герой, изнутри себя поступающий по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на самом деле осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем бога. Отсюда его жизненный путь, события и моменты его, часто и предметное окружение несколько *символизированы*. Герой — скиталец, странник, искатель (герои Байрона, Шатобриана, Фауст, Вертер, Генрих фон Офтердинген и др.), и все моменты его ценностно-смысловых исканий (он хочет, любит, считает правдой и проч.) находят трансгредивное определение как некие символические этапы единого художественного пути осуществления идеи. Лирические моменты в романтическом герое неизбежно занимают большое место (любовь женщины, как и в лирике). Та смысловая установка, которая отложилась в романтическом характере, перестала быть авторитетной и только лирически воспереживается.

Внеаходимость автора романтическому герою, несомненно, менее устойчива, чем это имело место в классическом типе. Ослабление этой позиции ведет к разложению характера, границы начинают стираться, ценностный центр переносится из границы в самую жизнь (познавательно-этическую направленность) героя. Романтизм является формой *бесконечного героя*: рефлекс автора над героем вносится вовнутрь героя и перестраивает его, герой отнимает у автора все его трансгредивные определения для себя, для своего саморазвития и самопреодоления, которое вследствие этого становится бесконечным. Параллельно этому происходит разрушение граней между культурными областями (идея цельного человека). Здесь зародыши юродства и иронии. Часто единство произведения совпадает с единством героя, трансгредивные моменты становятся случайными и разрозненными, лишаются своего единства. Или единство автора подчеркнуто условно, *стилизованно*. Автор начинает ждать от героя откровений. Попытка изнутри самосознания выдавить признание, возможное только через другого, обойтись без бога, без слушателей, без автора.

Продуктами разложения характера классического являются сентиментальный и реалистический характеры. Всюду здесь трансгредивные моменты начинают ослаблять самостоятельность героя. Это происходит тем путем, что усиливается или нравственный элемент внеаходимо-

сти, или элемент познавательный (автор с высоты новых идей и теорий начинает рассматривать своего ошибающегося героя). В сентиментализме позиция внеаходимости используется не только художественно, но и нравственно (в ущерб художественности, конечно). Жалость, умиление, негодование и проч. — все эти этические ценностные реакции, ставящие героя вне рамок произведения, разрушают художественное завершение; мы начинаем реагировать на героя как на живого человека (реакция читателей на первых сентиментальных героев: бедную Лизу, Клариссу, Грандисона и проч., отчасти Вертера — невозможна по отношению к классическому герою), несмотря на то, что художественно он гораздо менее жив, чем герой классический. Несчастья героя уже не судьба, а их просто создают, причиняют ему злые люди, герой пассивен, он только претерпевает жизнь, он даже не погибает, а его губят. Для тенденциозных произведений сентиментальный герой наиболее подходит — для пробуждения внеэстетического социального сочувствия или социальной вражды. Позиция внеаходимости автора почти совершенно утрачивает существенные художественные моменты, приближаясь к позиции внеаходимости этического человека своим *ближним* (мы здесь совершенно отвлекаемся от юмора — могучей и чисто художественной силы сентиментализма). В реализме познавательный избыток автора низводит характер до простой иллюстрации социальной или какой-либо иной теории автора; на примере героев и их жизненных конфликтов (им-то не до теории) он решает свои познавательные проблемы (в лучшем случае по поводу героев автор только ставит проблему). Здесь проблемная сторона не инкарнирована герою и составляет активный познавательный избыток знания самого автора, трансгрессионный герою. Все эти моменты ослабляют самостоятельность героя.

Особое место занимает *форма положения*, хотя иногда она и является как продукт разложения характера. Поскольку положение чисто, то есть в центре художественного видения находится только определенность предметно-смыслового обстояния, в отвлечении от определенности его носителя — героя, оно выходит за пределы нашего рассмотрения. Там же, где оно является лишь разложением характера, ничего существенно нового оно не представляет. Таков в основных чертах характер как форма взаимоотношения героя и автора.

5. *Проблема типа как формы взаимоотношения героя и автора.* Если характер во всех своих разновидностях пластичен — особенно пластичен, конечно, характер классический, — то тип живописен. Если характер устанавливается по отношению к последним ценностям мировоззрения, непосредственно соотносится с последними ценностями, выражает познавательно-этическую установку человека в мире и как бы придвинут непосредственно к самым границам бытия, то тип далек от границ мира и выражает установку человека по отношению к уже конкретизированным и ограниченным эпохой и средой ценностям, к *благам*, то есть к смыслу, уже ставшему бытием (в поступке характера смысл еще впервые становится бытием). Характер в прошлом, тип в настоящем; окружение характера несколько символизированно, предметный мир вокруг типа инвентарен. Тип — *пассивная* позиция коллективной личности. Существенным в этой форме взаимоотношения между героем и автором является следующее: в избытке автора, обусловленном его внеаходимостью, существенное значение имеет познавательный элемент, правда не чисто научно-познавательный, не дискурсивный (хотя иногда он даже получает и дискурсивное развитие). Это использование познавательного избытка мы обозначим как интуитивное обобщение, с одной стороны, и интуитивную функциональную зависимость, с другой стороны. Действительно, в этих двух направлениях развивается познавательный момент внеаходимости автора при построении им типа. Ясно, что интуитивное обобщение, создающее типичность образа человека, предполагает твердую, спокойную и уверенную, авторитетную позицию внеаходимости герою. Чем достигается эта авторитетность и твердость позиции типизирующего автора? Его глубокою внутреннею непричастностью изображаемому миру, тем, что этот мир как бы ценностно мертв для него: он с самого начала весь в бытии для автора, он только *есть* и ничего *не значит*, сплошь ясен и потому совершенно неавторитетен, ничего ценностно веского он не может противопоставить автору, познавательно-этическая установка его героев совершенно неприемлема; и потому спокойствие, сила и уверенность автора аналогичны спокойствию и силе познающего субъекта, а герой — предмет эстетической активности (другой *субъект*) начинает приближаться к *объекту* познания. Конечно, этот предел не достигается в типе; и потому тип остается художественной формой, ибо все

же активность автора направлена на человека как человека, а следовательно, событие остается эстетическим. Момент типологического обобщения, конечно, резко трансгрессиентен; менее всего возможно типизировать себя самого; типичность, отнесенная к себе самому, воспринимается ценностно как ругательство; в этом отношении типичность еще более трансгрессиентна, чем судьба; я не только не могу ценностно воспринять свою типичность, но не могу допустить, чтобы мои поступки, действия, слова, направленные на целевые и предметные значимости (пусть ближайшие — блага), осуществляли только некоторый тип, были необходимо предопределены этой типичностью моею. Этот почти оскорбительный характер типической трансгрессиентности делает приемлемой форму типа для сатирического задания, которое вообще ищет резких и обидных трансгрессиентных отклонений в бытии целевой и изнутри осмысленной, претендующей на объективную значимость человеческой жизни. Но сатира предполагает большее упорство героя, с которым приходится еще бороться, чем это нужно для спокойного и уверенного типизирующего созерцания.

Помимо момента обобщения имеется еще момент интуитивно усматриваемой функциональной зависимости. Тип не только резко сплетен с окружающим его миром (предметным окружением), но изображается как обусловленный им во всех своих моментах, тип — необходимый момент некоторого окружения (не целое, а только часть целого). Здесь познавательный момент внеадекватности может достичь большой силы, вплоть до обнаружения автором обуславливающих причинно поступки героя (его мысли, чувства и проч.) факторов: экономических, социальных, психологических и даже физиологических (художник — доктор, герой-человек — большое животное). Конечно, это крайности типологической обработки, но всюду тип изображается как неотделимый от определенного предметного единства (строга, быта, уклада и проч.) и необходимо обусловленный этим единством, рожденный им. Тип предполагает превосходство автора над героем и полную ценностную непричастность его миру героя; отсюда автор бывает совершенно критичен. Самостоятельность героя в типе значительно понижена, все проблемные моменты вынесены из контекста героя в контекст автора, развиваются по поводу героя и в связи с ним, а не в нем, и единство им придает автор, а не герой, носитель жизненного познавательно-этического

единства, которое в типе понижено до чрезвычайности. Внесение в тип лирических моментов, конечно, совершенно невозможно. Такова форма типа с точки зрения взаимоотношения в ней героя и автора.

6. *Житие*. На этой форме мы не можем останавливаться подробно, это выходит за пределы нашей темы. Житие совершается непосредственно в божьем мире. Каждый момент жития изображается как имеющий значимость именно в нем; житие святого — *в боге* значительная жизнь.

Эта в боге значительная жизнь должна облачиться в традиционные формы, пietet автора не дает места индивидуальной инициативе, индивидуальному выбору выражения: здесь автор отказывается от себя, от своей индивидуально ответственной активности; отсюда форма становится традиционной и условной (положительно условно то, что принципиально не адекватно предмету и, сознавая эту неадекватность, отказывается от нее; но этот заведомый отказ от адекватности очень далек от юродства, ибо юродство *индивидуально* и ему присущ человекоборческий момент; форма жития традиционно условна, скреплена непрерываемым авторитетом и любовно принимает *бытие выражения*, хоть и не адекватного, а следовательно, и воспринимающего). Итак, единство трансгрессиентных моментов святого не есть индивидуальное единство автора, активно использующего свою внеадекватность; это внеадекватность смиренная, отказывающаяся от инициативы — ибо и нет существенно трансгрессиентных моментов для завершения, — и прибегающая к традиционно освященным формам. Рассмотрение традиционных форм агнографии не входит, конечно, в нашу задачу; мы позволим себе здесь лишь одно общее замечание: агнография, как и иконопись, избегает ограничивающей и излишне конкретизирующей трансгрессиентности, ибо эти моменты всегда понижают авторитетность; должно быть исключено все типическое для данной эпохи, данной национальной (например, национальная типичность Христа в иконописи), данного социального положения, данного возраста, все конкретное в облике, в жизни, детали и подробности ее, точные указания времени и места действия — все то, что усиливает *определенность в бытии* данной личности (и типическое, и характерное, и даже биографическая конкретность) и тем понижает ее авторитетность (житие святого как бы с самого начала протекает в вечности). Нужно отметить, что традиционность

и условность трансгredientных моментов завершения в высшей степени содействуют понижению их ограничительного значения. Возможна и символическая традиция в трактовке жития. (Проблема изображения чуда и высочайшего религиозного события; здесь смиренный отказ от адекватности и индивидуальности и подчинение строгой традиции особенно важны.) Там, где нужно изобразить и выразить значимое обретение последнего смысла, смирение до традиционной условности необходимо (романтики или обрывали произведение, или кончали традиционными формами жития или мистерии). Итак, отказ от существенности своей позиции внаходимости святому и смирение до чистой традиционности (в средние века — реализма) характерны для автора жития (идея благообразия у Достоевского).

Таковы формы смыслового целого героя. Конечно, они не совпадают с конкретными формами произведений; мы формулировали их здесь как отвлеченно-идеальные моменты, пределы, к которым стремятся конкретные моменты произведения. Трудно найти чистую биографию, чистую лирику, чистый характер и чистый тип, обычно мы имеем соединение нескольких идеальных моментов, действие нескольких пределов, из которых преобладает то один, то другой (конечно, не между всеми формами возможно сращение). В этом смысле мы можем сказать, что событие взаимоотношения автора и героя внутри отдельного конкретного произведения часто имеет несколько актов: герой и автор борются между собой, то сближаются, то резко расходятся; но полнота завершения произведения предполагает резкое расхождение и победу автора.

ПРОБЛЕМА АВТОРА

В настоящей главе мы должны подвести некоторые резюмирующие итоги и затем точнее определить автора как участника художественного события.

1. В самом начале нашего исследования мы убедились, что человек — организующий формально-содержательный центр художественного видения, притом *данный человек* в его ценностной наличности в мире. Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно

значимыми предметные моменты и все отношения — пространственные, временные и смысловые. Эта ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической (реальности поступка, нравственной реальности единого и единственного события бытия), но, конечно, не индифферентную к ним. Далее мы убедились в глубоком, принципиальном ценностном различии *я* и *другого*, различии, носящем событийный характер: вне этого различия не возможен никакой ценностно весомый поступок. *Я* и *другой* суть основные *ценностные категории*, впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную оценку*, а момент оценки или, точнее, ценностная установка сознания имеет место не только в поступке в собственном смысле, но и в каждом переживании и даже ощущении простейшем: жить — значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться. Далее мы сделали феноменологическое описание ценностного сознания себя самого и сознания мною другого в событии бытия (*событие* бытия есть понятие феноменологическое, ибо живому сознанию бытие является как событие и как в событии оно действительно в нем ориентируется и живет) и убедились, что только другой как таковой может быть ценностным центром художественного видения, а следовательно, и героем произведения, только он может быть *существенно* оформлен и завершен, ибо все моменты ценностного завершения — пространственного, временного и смыслового — ценностно трансгredientны активному самосознанию, не лежат на линии ценностного отношения к себе самому: я, оставаясь для себя самым собою, не могу быть активным в эстетически значимом и уплотненном пространстве и времени, в них меня ценностно нет для себя самого, я не создаюсь, не оформляюсь и не определяюсь в них; в мире моего ценностного самосознания нет эстетически значимой ценности моего *тела* и моей *души* и их органического художественного единства в *цельном* человеке, они не строятся в моем кругозоре моею собственною активностью, а следовательно, мой кругозор не может успокоенно замкнуться и обставить меня как мое ценностное окружение: меня *нет еще* в моем ценностном мире как успокоенной и себе равной положительной данности. Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно непродуктивно, я для себя эстетически нереален. Я могу быть только носите-

лем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем. Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве; здесь присоединяется строгая изоляция, возможности которой были заложены уже в видении, что нами было показано, и определенное формальное ограниченное задание, выполняемое с помощью определенного материала, в данном случае *словесного*. Основное художественное задание осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляется этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природою данного материала — слова, который приходится приспособлять для художественных целей (здесь вступает в свои права специальная эстетика, учитывающая особенности материала данного искусства). (Так совершается переход от эстетического видения к искусству.) Специальная эстетика не должна, конечно, отрываться от основного художественного задания, от основного творческого отношения автора к герою, которое и определяет собою во всем существенном художественное задание. Мы видели, что я сам как определенность могу стать субъектом (а не героем) только одного типа высказывания — самоотчета-исповеди, где организующей силой является ценностное отношение к себе самому и которое поэтому совершенно вневещно.

Во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория *другого*, отношение к другому, обогащенное ценностным избытком видения для трансгredientного завершения. Автор становится близким герою лишь там, где чистоты ценностного самосознания нет, где оно одержимо сознанием другого, ценностно осознает себя в авторитетном другом (в любви и интересе его) и где избыток (совокупность трансгredientных моментов) сведен к минимуму и не носит принципиального и напряженного характера. Здесь художественное событие осуществляется между двумя душами (почти в пределах одного возможного ценностного сознания), а не между духом и душою.

Всем этим определяется художественное произведение не как объект, предмет познания чисто теоретического, лишенный событийной значимости, ценностного веса, но как живое художественное событие — значимый

момент единого и единственного события бытия; и именно как такое оно и должно быть понято и познано в самых принципах своей ценностной жизни, в его живых участниках, а не предварительно умерщвленное и низведенное до голой эмпирической наличности словесного целого (событийно и значимо не отношение автора к материалу, а отношение автора к герою). Этим определяется и позиция автора — носителя акта художественного видения и творчества в событии бытия, где только и может быть, вообще говоря, весомо какое бы то ни было творчество, серьезно, значительно и ответственно. Автор занимает ответственную позицию в событии бытия, имеет дело с моментами этого события, а потому и произведение его есть тоже момент события.

Герой, автор-зритель — вот основные живые моменты, участники события произведения, только они одни могут быть ответственными, и только они могут придать ему событийное единство и существенно приобрести единому и единственному событию бытия. Героя и его формы мы достаточно определили: его ценностную дружость, его тело, его душу, его цельность. Здесь необходимо точнее остановиться на авторе.

В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устроит конкретный мир: пространственный с его ценностным центром — живым телом, временной с его центром — душою и, наконец, смысловой — в их конкретном взаимопроникающем единстве.

Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть (*moritūsus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного завершения; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, чего сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а с иной — внежизненно активной. Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она обра-

щена вовне себя и нуждается во внеаходящейся и внесмысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности внеаходимости высшей. Но эта внеаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне — вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображенному миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгредивный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев (или это только дурные потуги духа своими силами обратить себя в душу). Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его.

2. *Содержание, форма, материал.* Автор направляет на содержание (жизненную, то есть познавательно-этическую, напряженность героя), его он формирует и завершает, используя для этого определенный материал, в нашем случае словесный, подчиняя этот материал своему

художественному заданию, то есть заданию завершить данное познавательно-этическое напряжение. Исходя из этого, можно различать в художественном произведении или, точнее, в данном художественном задании три момента: содержание, материал, форму. Форма не может быть понята независимо от содержания, но не может быть независима и от природы материала и обусловленных ею приемов. Форма обусловлена данным содержанием, с одной, и особенностью материала и способами его обработки, с другой стороны. Чисто материальное художественное задание — технический эксперимент. Художественный прием не может быть только приемом обработки словесного материала (лингвистической данности слов), он должен быть прежде всего приемом обработки определенного содержания, но при этом с помощью определенного материала. Наивно было бы представлять себе, что художнику нужен один только язык и знание приемов обращения с ним, а этот язык он получает именно как язык, не больше, то есть от лингвиста (ибо только лингвист имеет дело с языком как с языком), и этот язык и вдохновляет художника, и он выполняет на нем всевозможные задания, не выходя за пределы его как языка только, как-то: задание семасиологическое, фонетическое, синтаксическое и проч. Действительно, язык обрабатывает художник, но не как язык; как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и проч.), а лишь поскольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово.) Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отношению к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как *преодоление материала*. Однако это преодоление носит положительный характер и вовсе не стремится к иллюзии. В материале преодолевается возможное внеэстетическое определение его: мрамор должен перестать упорствовать как мрамор, то есть как определенное физическое явление, он должен выражать пластически формы тела, однако отнюдь не создавая иллюзии тела, все физическое в материале преодолевается именно как физическое. Должны ли мы ощущать слова в художественном произведении именно как слова, то есть в их лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму как мор-

фологическую именно, синтаксическую как синтаксическую, семантический ряд как семантический? Есть ли целое художественного произведения в существенном словесном целом? Конечно, оно должно быть изучено и как словесное целое, и это дело лингвиста, но это словесное целое, воспринимаемое как словесное, тем самым не есть художественное. Но преодоление языка как преодоление физического материала носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через *имманентное усовершенствование* в определенном, нужном направлении. (Язык сам по себе ценностно индифферентен, он всегда слуга и никогда не является целью, он служит познанию, искусству, практической коммуникации и проч.) Наивность людей, впервые изучивших науку, — полагать, что и мир творчества состоит из научно-абстрактных элементов: оказывается, что мы все время говорим прозой, не подозревая этого. Наивный позитивизм полагает, что мы имеем дело в мире — то есть в событии мира, ведь в нем мы живем и поступаем и творим, — с материей, с психикой, с математическим числом, что они имеют отношение к смыслу и цели нашего поступка и могут объяснить наш поступок, наше творчество именно как поступок, как творчество (пример с Сократом у Платона). Между тем эти понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат события мира. Этот материал мира имманентно преодолевается поступком и творчеством. Этот наивный позитивизм переплеснулся ныне и в гуманитарные науки (наивное понимание научности). Но нужно понять не технический аппарат, а *имманентную логику творчества*, и прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознает себя ценностно творчество, понять контекст, в котором осмысливается творческий акт. Творческое сознание автора-художника никогда *не совпадает* с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным заданием. То, что я представлял себе как дорогу, как путь в мире, оказывается лишь семантическим рядом (конечно, и он имеет место, но какое?). Семантическим рядом он является вне художественного задания, вне художественного произведения, или семасиология не есть отдел языкознания и не может им быть при любом понимании этой науки (лишь бы она была наукой о языке). Составить семантический словарь по отделам — отнюдь еще не значит подойти к художественному творче-

ству. Основная задача — прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, то есть тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется. Из чего состоит мир, в котором мы живем, поступаем, творим? Из материи и психики? Из чего состоит художественное произведение? Из слов, предложений, глав, может быть, страниц, бумаги? В активном творящем ценностном контексте художника все эти моменты [занимают] отнюдь не первое, а второе место, не они ценностно определяют его, а определяются им. Этим не оспаривается право исследовать эти моменты, но этим исследованием указывается лишь место, им подобающее в действительном понимании творчества как творчества.

Итак, творческое сознание автора не есть языковое сознание в самом широком смысле этого слова, оно лишь пассивный момент творчества — имманентно преодолеваемый материал.

3. *Подмена ценностного контекста автора литературно-материальным контекстом.* Итак, мы установили, что отношение художника к слову как к слову есть вторичный, производный момент, обусловленный его первичным отношением к содержанию, то есть к непосредственной данности жизни и мира жизни, познавательно-этического напряжения ее. Можно сказать, что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора. Собственно словесный стиль (отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования с языком) есть отражение на данной природе материала его художественного стиля (отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира); художественный стиль работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни, его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира, и этот стиль определяет собою и отношение к материалу, слову, природе которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение. Художник относится непосредственно к предмету как моменту события мира — и это определяет затем (здесь, конечно, не хронологический порядок, а ценностная иерархия) его отношение к предметному значению слова как момента чисто словесного контекста, определяет использование фонетического момента (звукового образа), эмоциональ-

ного (самая эмоция ценностно относится к предмету, направлена на предмет, а не на слово, хотя предмет может быть и не дан помимо слова), живописного и проч.

Подмена содержания материалом (или только тенденция к такой подмене) уничтожает художественное задание, сводя его к вторичному и сплошь обусловленному моменту — отношению к слову (при этом, конечно, всегда привносится и первичный момент отношения к миру в некритической форме, без этого привнесения и сказать было бы нечего).

Но возможна подмена действительно ценностного контекста автора не словесным, языковым (лингвистически понятным), а литературным, то есть художественно-словесным, то есть языком, уже обработанным в целях какого-то первичного художественного задания (конечно, приходится допустить где-то в абсолютном прошлом первичный творческий акт, протекавший уже не в литературном контексте, которого ведь еще не было). Согласно этой концепции, творческий акт автора совершается сплошь в чисто литературном ценностном контексте, ни в чем не выходя за его пределы и сплошь во всех моментах только им осмысливаясь, здесь он ценностно рождается, здесь он и завершается, здесь он и умирает. Автор находит литературный язык, литературные формы — мир литературы и ничего больше, — здесь рождается его вдохновение, его творческий порыв создать новые комбинации-формы в этом литературном мире, не выходя за его пределы. Действительно, бывают произведения, замысленные, выношенные и рожденные в чисто литературном мире, но эти произведения очень редко обсуждаются ввиду их совершенного художественного ничтожества (впрочем, категорично я не решился бы утверждать, что такие произведения возможны).

Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление чисто литературных старых форм, навыков и традиций (что, бесспорно, имеет место), никогда не встречаясь с сопротивлением иного рода (познавательно-этическим сопротивлением героя и его мира), причем его целью является создание новой литературной комбинации из чисто литературных же элементов, причем и читатель должен «ощущать» творческий акт автора только на фоне обычной литературной манеры, то есть тоже ни в чем не выходя за пределы ценностно-смыслового контекста материально понятной

литературы. Действительно творческий ценностно-смысловой контекст автора, осмысливающий его произведение, отнюдь не совпадает с чисто литературным контекстом, да еще материально понятным; этот последний со своими ценностями входит, конечно, в первый, но он отнюдь не является здесь определяющим, но определяемым; творческому акту приходится определять себя активно и в материально-литературном контексте, занимать и в нем ценностную позицию, и, бесспорно, существенную, но эта позиция определяется более основной позицией автора в событии бытия, в ценностях мира; по отношению к герою и его миру (миру жизни) ценностно устанавливается автор прежде всего, и эта его художественная установка определяет и его материально-литературную позицию. Можно сказать: формы художественного видения и завершения мира определяют внешнелитературные приемы, а не наоборот; архитектура художественного мира определяет композицию произведения (порядок, распределение и завершение, сцепление словесных масс), а не наоборот. Приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, *первичная художественная борьба* с познавательно-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством; здесь точка высшего напряжения творческого акта (для которого все остальное только средство), каждого художника в своем творчестве, если он значительно и серьезно является *первым художником*, то есть непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом (стихией и хаосом с точки зрения эстетической), и только это столкновение высекает чисто художественную искру. Каждому художнику в каждом его произведении каждый раз снова и снова приходится завоевывать художественно [нрзб.], снова и снова существенно оправдывать самую эстетическую точку зрения как таковую. Автор непосредственно сходит с героем и его миром и только в непосредственном ценностном отношении к нему определяет свою позицию как художественную, и только в этом ценностном отношении к герою обретают впервые свою значимость, свой смысл и ценностный вес (оказываются нужными и важными событийно) формальные литературные приемы, событийное движение

вносится и в материальную литературную сферу. (Журнальный контекст, журнальная борьба, журнальная жизнь и журнальная теория³⁹.)

Ни одно сплетение конкретных материально-литературных (формальных) приемов (и тем паче лингвистических, языковых элементов, как-то: слов, предложений, символов, семантических рядов и проч.) не может быть понято с точки зрения одной узкоэстетической, литературной закономерности (которая носит всегда отраженный, вторичный, производный характер), как стиль и композиция (кроме намеренного художественного эксперимента), то есть не может быть понято только из одного автора и его чисто эстетической энергии (это распространяется и на лирику и на музыку), но необходимо учитывать и смысловой ряд, смысловую, познавательную, эстетическую самозаконность жизни героя, смысловую закономерность его *поступающего сознания*, ибо все эстетически значимое объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную (необъяснимую эстетически) смысловую направленность *поступающей жизни*. Произведение не распадается на ряд чисто эстетических, композиционных моментов (еще менее лингвистических: слов-символов с эмоциональным ореолом и связанных по законам словесно-символических ассоциаций), связанных по законам чисто эстетическим, композиционным; нет, художественное целое представляет из себя преодоление, притом существенное, некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно значимой жизни). В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообуславливающих друг друга; каждый момент определяется в двух ценностных системах, и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении — это пара сил, создающих ценностный событийный вес каждого момента и всего целого.

Художник никогда не начинает с самого начала именно как художник, то есть с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. Две закономерности управляют художественным производством: закономерность героя и закономерность автора, содержательная и формальная закономерность. Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего ценностно весомого. Героя нельзя создать с на-

чала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя «сделать» героя, он не будет живым, не будет «ощущаться» его чисто эстетическая значимость. Автор не может *выдумать* героя, лишенного всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора, утверждающему и оформляющему его. Автор-художник *преднаходит* героя данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя — такой был бы неубедителен. Конечно, мы имеем в виду *возможного* героя, то есть еще не ставшего героем, еще не оформленного эстетически, ибо герой *произведения* уже облечен в художественно значимую форму, то есть данность человека-другого, она-то *преднаходится* автором как художником*, и только по отношению к ней получает ценностный вес эстетическое завершение. Художественный акт встречает некоторую упорствующую (упругую, непроницаемую) реальность, с которой он не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь. Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформленная в его произведение. Эта реальность героя — другого сознания — и есть *предмет* художественного видения, придающий *эстетическую объективность* этому видению. Конечно, это не естественнонаучная реальность (действительность и возможность, все равно, физическая или психическая), которой противостоит свободная творческая фантазия автора, но внутренняя реальность ценностно-смысловой направленности жизни; в этом отношении мы требуем от автора ценностного правдоподобия, ценностно-событийной весомости его образов, не познавательной и не эмпирически-практической, а *событийной реальности* (не физически, а событийно возможное движение): это может быть событием жизни *в смысле ценностной весомости*, хотя это совершенно невозможно и неправдоподобно физически и психологически (понимая психологию по методу как ветвь естественных наук) — так измеряется художественное правдоподобие, объективность, то есть верность предмету — познавательной-этической жизненной направленности человека, правдоподобие сюжета, характера, положения, лирического мотива и проч. Мы должны почувствовать в произведении живое сопротивление событийной реальности бытия; где этого сопротивления нет, где нет выхода в ценностное

* Мы не имеем в виду, конечно, эмпирической преднаходимости героя в таком-то месте в такое-то время.

событие мира, там произведение выдуманно и художественно совершенно неубедительно. Конечно, объективных общезначимых критериев для распознавания эстетической объективности не может быть, этому присуща только интуитивная убедительность. За трансгredientными моментами художественной формы и завершения мы должны живо чувствовать то возможное человеческое сознание, которому эти моменты трансгredientны, которое они милуют и завершают; кроме нашего творческого или сотворческого сознания мы должны живо чувствовать *другое* сознание, на которое направлена наша творческая активность как на другое именно; чувствовать это — значит чувствовать форму, ее спасительность, ее ценностный вес — красоту. (Я сказал: чувствовать, а чувствуя, можно и не осознавать теоретически, познавательно отчетливо.) Отнести форму к себе самому нельзя, относя ее к себе, мы становимся другими для себя, то есть перстаем быть самим собою, жить из себя, мы становимся одержимы; впрочем, такое отнесение (не точно, конечно) во всех областях искусства, за исключением некоторых видов лирики и музыки, разрушает значительность и ценностный вес формы; углубить и расширить при этом художественное созерцание нельзя: сейчас же вскрывается фальшь, а восприятие становится пассивным и надломленным. В художественном событии двое участников: один пассивно-реален, другой активен (автор-созерцатель); выход одного из участников разрушает художественное событие, нам остается только дурная иллюзия художественного события — фальшь (художественный обман себя самого), художественное событие нереально, не совершилось воистину. Художественная объективность — художественная *добродота*; добродота не может быть беспредметной, иметь вес в пустоте, ей должен ценностно противостоять другой. Некоторые виды искусства называют беспредметными (орнамент, арабеска, музыка); это правильно в том смысле, что здесь нет *определенного* предметного содержания, дифференцированного и ограниченного, но предмет в нашем смысле, придающий художественную объективность, здесь есть, конечно. Упорство возможного чисто жизненного, изнутри себя незавершенного сознания мы чувствуем в музыке, и лишь постольку мы воспринимаем ее силу, ее ценностный вес и каждый новый шаг ее воспринимаем как победу и одоление; чувствуя эту возможную изнутри себя незавершимую, но смертную познавательно-этиче-

скую напряженность (*покаянную и просительную бесконечность*, возможность вечной, принципиальной и правой неуспокоенности), мы чувствуем и великую событийную привилегию — быть другим, находиться *вне* другого возможного сознания, свою дарующую, разрешающую и завершающую возможность, свою осуществляемую эстетически формальную силу, *мы творим музыкальную форму не в пустоте ценностной и не среди других музыкальных же форм (музыку среди музыки)*, но в событии жизни, и только это делает ее *серьезной*, событийно значимой, весомой. (Арабеска чистого стиля, за стилем мы всегда ощущаем возможную душу.) Итак, в беспредметном искусстве есть содержание, то есть упорствующая событийная напряженность возможной жизни, но она предметно не дифференцирована и не определена.

Итак, в одном мире форм форма не значима. Ценностный контекст, в котором осуществляется литературное произведение и в котором оно осмысливается, не есть только литературный контекст. Художественное произведение должно нащупывать ценностную реальность, событийную реальность героя. (Таким же техническим, несобытийным моментом является и психология.)

4. *Традиция и стиль.* Единство приемов оформления и завершения героя и его мира и обусловленных ими приемов обработки и приспособления (имманентного преодоления) материала мы называем *стилем*. В каком отношении находятся стиль и автор как индивидуальность? Как относится стиль к содержанию, то есть к завершаемому миру других? Какое значение имеет традиция в ценностном контексте автора-созерцателя?

Уверенное единство стиля (большой и сильный стиль) возможно только там, где есть единство познавательно-этической напряженности жизни, бесспорность управляющей ею заданности — это первое условие, второе — бесспорность и уверенность позиции внаходимости (в конечном счете, как увидим, религиозное доверие к тому, что жизнь не одинока, что она напряжена и движется из себя не в ценностной пустоте), прочное и неоспоримое место искусства в целом культуры. Случайная позиция внаходимости не может быть уверена в себе; стиль не может быть случайным. Эти два условия тесно связаны между собой и взаимообуславливают друг друга. Большой стиль обнимает все области искусства, или его нет, ибо он есть стиль прежде всего самого видения мира и уже затем обработки материала. Ясно, что стиль исклю-

чает новизну в творчестве содержания, опираясь на устойчивое единство познавательно-этического ценностного контекста жизни. (Так, классицизм, который не стремится создать новые познавательно-этические ценности, новое чисто жизненное напряжение, все силы влагает в моменты эстетического завершения и в имманентное углубление традиционной направленности жизни. Новизна содержания в романтизме, его современность в реализме.) Напряженность и новизна творчества содержания в большинстве случаев есть уже признак кризиса эстетического творчества. Кризис автора: пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия; всякое традиционное место представляется неоправданным; художник есть нечто определенное — нельзя быть художником, нельзя войти сплошь в эту ограниченную сферу; не превзойти других в искусстве, а превзойти само искусство; неприятие имманентных критериев данной области культуры, неприятие областей культуры в их определенности. Романтизм и его идея целостного творчества и целостного человека. Стремление действовать и творить непосредственно в едином событии бытия как его единственный участник; неумение смириться до труженика, определить свое место в событии через других, поставить себя в ряд с ними.

Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция внеаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгredientных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого; для лирики кризис авторства всегда имеет меньшее значение — Анненский и проч.); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего я-для-себя: понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от сущности своей внеаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой внеаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стре-

мится их разложить, ибо не верит в сущность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне. При этом, конечно, *культура границ* — необходимое условие уверенного и глубокого стиля — становится невозможной; с границами-то жизни именно и нечего делать, все творческие энергии уходят с границ, оставляя их на произвол судьбы. Эстетическая культура есть культура границ и потому предполагает теплую атмосферу глубокого доверия, обнимающую жизнь. Уверенное и обоснованное создание и обработка *границ*, внешних и *внутренних*, человека и его мира предполагают прочность и обеспеченность позиции вне его, позиции, на которой дух может длительно пребывать, владеть своими силами и свободно действовать; ясно, что это предполагает существенную ценностную уплотненность атмосферы; там, где ее нет, где позиция внеаходимости случайна и зыбка, где живое ценностное понимание сплошь имманентно изнутри переживаемой жизни (практически-эгоистической, социальной, моральной и проч.), где ценностный вес жизни действительно переживается лишь тогда, когда мы входим в нее (вживаемся), становимся на ее точку зрения, переживаем ее в категории я, — там не может быть ценностно длительного, творческого промедления на границах человека и жизни, там можно только передразнить человека и жизнь (отрицательно использовать трансгredientные моменты). Отрицательное использование трансгredientных моментов (избытка видения, знания и оценки), имеющее место в сатире и комическом (конечно, не в юморе), в значительной степени обусловлено исключительной весомостью ценностно изнутри переживаемой жизни (нравственной, социальной и проч.) и понижением веса (или даже полным обесценением) ценностной внеаходимости, потерей всего, что обосновывало и укрепляло позицию внеаходимости, а следовательно, и внесмысловой внешности жизни; эта внесмысловая внешность становится бессмысленной, то есть определяется отрицательно по отношению к возможному неэстетически смыслу (в положительном завершении внесмысловая внешность становится эстетически ценной), становится разоблачающей силой. Момент трансгredientности в жизни устроится традицией (внешность, наружность, манеры и проч., быт, этикет и проч.), падение традиции обнажает бессмысленность их, жизнь разбивает изнутри все формы. Использование категории безобразия. В романтизме оксю-

морное построение образа: подчеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения. Некуда деть внешность человека и жизни, нет обоснованной позиции для ее устройства. (Стиль как единая и законченная картина внешности мира: сочетание внешнего человека, его костюма, его манеры с обстановкой. Мироззрение устроит поступки (причем все изнутри может быть понято как поступок), придает единство смысловой поступающей направленности жизни, единство ответственности, единство прехождения себя, преодолению себя жизни; стиль придает единство трансгрессионной внешности мира, его отражению вовне, обращенности вовне, его границам (обработка и сочетание границ). Мироззрение устроит и объединяет кругозор человека, стиль устроит и объединяет его окружение.) Более подробное рассмотрение отрицательного использования трансгрессионных моментов избытка (высмеивание бытием) в сатире и комическом, а также своеобразное положение юмора выходит за пределы нашей работы.

Кризис авторства может пойти и в ином еще направлении: позиция венаходимости может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие. Ослабевает интерес к чистой феноменальности, чистой наглядности жизни, к успокоенному завершению ее в настоящем и прошлом; не абсолютное, а ближайшее, социальное (и даже политическое) будущее, ближайший нравственно нудительный план будущего, разлагает устойчивость границ человека и его мира. Венаходимость становится болезненно-этической (униженные и оскорбленные как таковые становятся героями видения — уже не чисто художественного, конечно). Нет уверенной, спокойной, незыблемой и богатой позиции венаходимости. Нет необходимого для этого внутреннего *ценностного покоя* (внутренне мудрого знания смертности и смягченной доверием безнадежности познавательно-этической напряженности). Мы имеем в виду не психологическое понятие покоя (психическое состояние), не просто фактически наличный покой, а обоснованный покой; покой как обоснованную ценностную установку сознания, являющуюся условием эстетического творчества; покой как выражение доверия в событии бытия, ответственный, спокойный покой. Необходимо сказать несколько слов об отличии венаходимости эстетической от этической (нравственной, социальной, политической, жизненно-практиче-

ской). Эстетическая венаходимость и момент изоляции, венаходимость бытию, отсюда бытие становится чистой феноменальностью; освобождение от будущего.

Внутренняя бесконечность прорывается и не находит успокоения; принципиальность жизни. Эстетизм, покрывающий пустоту, — вторая сторона кризисов. Потеря героя; игра чисто эстетическими элементами. Стилизация возможной существенной эстетической направленности. Индивидуальность творца вне стиля теряет свою уверенность, воспринимается как безответственная. Ответственность индивидуального творчества возможна только в стиле, обоснованная и поддержанная традицией.

Кризис жизни в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора.

Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там, где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в божьем мире; но эта специализация ответственности может зиждиться только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою специальную ответственность отвечает другой — высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия.

Действительный творческий поступок автора (да и вообще всякий поступок) всегда движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного (реальность данного — эстетическая реальность), на границе тела, на границе души, движется в духе; духа же еще нет; для него все предстоит еще, все же, что уже есть, для него уже было.

Остается вкратце коснуться проблемы отношения зрителя к автору, которой мы уже касались и в предшествующих главах. Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенной личности бытия, а как к *принципу*, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора пре-

вращает его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого, неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора — героя биографии (формы, научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяется положение и метод биографии как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов. Методология истории литературы выходит за пределы нашей работы. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения, — акт, делающий его самого пассивным.

ИЗ КНИГИ «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга ограничивается лишь теоретическими проблемами творчества Достоевского. Все исторические проблемы мы должны были исключить. Это не значит, однако, что такой способ рассмотрения мы считаем методологически правильным и нормальным. Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически. Между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению должна быть непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность. Но таков методологический идеал. На практике он не всегда осуществим. Здесь чисто технические соображения заставляют иногда абстрактно выделять теоретическую, синхроническую проблему и разрабатывать ее самостоятельно. Так поступили и мы. Но историческая точка зрения все время учитывалась нами; более того, она служила тем фоном, на котором мы воспринимали каждое разбираемое нами явление. Но фон этот не вошел в книгу.

Но и теоретические проблемы в пределах настоящей книги лишь поставлены. Правда, мы пытались наметить их решения, но все же не чувствуем за собою права называть нашу книгу иначе как «Проблемы творчества Достоевского».

В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных

сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок, и преломлять их под определенным углом.

Творчество Достоевского до настоящего времени было объектом узкоидеологического подхода и освещения. Интересовались больше тою идеологией, которая нашла свое непосредственное выражение в провозглашениях Достоевского (точнее, его героев). Та же идеология, которая определила его художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узкоформалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм, ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию, — его революционным новаторством в области романа как художественной формы.

В первой части нашей книги мы даем общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский. Во второй части мы детализуем наш тезис на конкретных анализах слова и его художественно-социальных функций в произведениях Достоевского.

ИЗ ГЛАВЫ «ФУНКЦИИ АВАНТЮРНОГО СЮЖЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО»

Сюжет у Достоевского совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций. Его цель — ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы. Подлинные связи начинаются там, где обычный сюжет кончается, выплыв свою служебную функцию.

Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз голосом человеческого».

В сущности, все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности¹. Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещи-

ваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа. Каковы они? На этот основной вопрос мы здесь не дадим ответа. Принципы сочетания голосов могут быть раскрыты лишь после тщательного анализа слова у Достоевского. Ведь дело идет о сочетании полновесных слов героев о себе самих и о мире, слов, спровоцированных сюжетом, но в сюжет не укладывающихся. Анализу слова и посвящена следующая часть нашей работы.

Достоевский в своей записной книжке дает замечательное определение особенностей своего художественного творчества: «При полном реализме найти человека в человеке... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» *.

«Глубины души человеческой», или то, что идеалисты-романтики обозначали как «дух» в отличие от души, в творчестве Достоевского становится предметом объективно-реалистического, трезвого, прозаического изображения. Глубины души человеческой в смысле всей совокупности высших идеологических актов — познавательных, этических и религиозных — в художественном творчестве были лишь предметом непосредственного патетического выражения, или они определяли это творчество как принципы его. Дух был дан или как дух самого автора, активированный в целом созданного им художественного произведения, или как лирика автора, как его непосредственное исповедание в категориях его собственного сознания. И в том и в другом случае он был «наивен», и сама романтическая ирония не могла уничтожить этой наивности, ибо оставалась в пределах того же духа.

Достоевский кровно и глубоко связан с европейским романтизмом, но то, к чему романтик подходил изнутри в категориях своего я, чем он был одержим, к тому Достоевский подошел извне, но при этом так, что этот объективный подход ни на одну йоту не снизил духовной проблематики романтизма, не превратил ее в психоло-

* Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, с. 373.

гию. Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади. От первых и до последних страниц своего художественного творчества он руководился принципом: не пользоваться для объективации и завершения чужого сознания ничем, что было бы недоступно самому этому сознанию, что лежало бы вне его кругозора. Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (может быть, за редчайшими исключениями); спиной человека он не изобличает его лица. В произведениях Достоевского нет буквально ни единого существенного слова о герое, какое герой не мог бы сказать о себе сам (с точки зрения содержания, а не тона). Достоевский не психолог. Но в то же время Достоевский объективен и с полным правом может называть себя реалистом.

С другой стороны, и всю ту авторскую творческую субъективность, которая всевластно окрашивает изображенный мир в монологическом романе, Достоевский тоже объективирует, делая предметом восприятия то, что было формой восприятия. Поэтому собственную форму (и имманентную ей авторскую субъективность) он отодвигает глубже и дальше, так далеко, что она уже не может найти своего выражения в стиле и в тоне. Его герой — идеолог. Сознание идеолога со всею его серьезностью и со всею его лазейками, со всею его принципиальностью и глубиной и со всею его оторванностью от бытия настолько существенно входит в содержание его романа, что этот прямой и непосредственный монологический идеологизм не может уже определять его художественную форму. Монологический идеологизм после Достоевского становится «достоевщиной». Поэтому собственная монологическая позиция Достоевского и его идеологическая оценка не замутнили объективизма его художественного видения. Его художественные методы изображения внутреннего человека, «человека в человеке», по своему объективизму остаются образцовыми для всякой эпохи и при всякой идеологии.

ИЗ ГЛАВЫ «ДИАЛОГ У ДОСТОЕВСКОГО»

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один

и тот же. Повсюду — *пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев*. Повсюду — *определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному*. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз *проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменная *многоголосость и разноголосость* ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

Идеи в узком смысле, то есть воззрения героя как идеолога, входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о великом инквизиторе». Более подробный анализ этого диалога и самой «Легенды» показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности «Легенды» она тем не менее полна перебоев; и самая форма ее построения как диалога великого инквизитора с Христом и в то же время с самим собою и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне диалогическом разложении самого идеологического ядра ее. Тематический анализ «Легенды» обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы.

Идея у Достоевского никогда не отрешается от голоса. Потому в корне ошибочно утверждение, что диалоги Достоевского диалектичны. Ведь тогда мы должны были бы признать, что подлинная идея Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана и т. п. Подобное понимание глубоко нелепо. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном как с цельным и единым голосом, но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь усилить одну из реплик его. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того

или другого голоса или о сочетании голосов там, где они согласны. Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последнею данностью для Достоевского.

Этим диалог Достоевского отличается от платоновского диалога. В этом последнем, хотя он и не является сплошь монологизованным, педагогическим диалогом, все же множественность голосов погашается в идее. Идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие. Быть причастным идее — значит быть причастным ее бытию. Но все иерархические взаимоотношения между познающими людьми, создаваемые различной степенью их причастности идее, в конце концов погашаются в полноте самой идеи. Самое сопоставление диалога Достоевского с диалогом Платона кажется нам вообще несущественным и непродуктивным², ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог. Существенней сопоставление его с библейским и евангельским диалогом. Влияние диалога Иова и некоторых евангельских диалогов на Достоевского неоспоримо, между тем как платоновские диалоги лежали просто вне сферы его интереса. Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостоит душе богу — борющееся или смиренное — мыслится в нем как неотменное и вечное. Однако к наиболее существенным художественным особенностям диалога Достоевского и библейский диалог нас не подведет. Прежде чем ставить вопрос о влиянии и структурном сходстве, необходимо раскрыть эти особенности на самом подлежащем материале.

Разобранный нами диалог «человека с человеком» является в высшей степени интересным социологическим документом. Исключительно острое ощущение другого человека как *другого* и своего я как голого я предполагает, что все те определения, которые облекают я и *другого* в социально-конкретную плоть, — семейные, сословные, классовые — и все разновидности этих определений утратили свою авторитетность и свою формообразующую силу. Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, без всяких промежуточных инстанций, помимо всякого социального коллектива, к которому он принадлежал бы. И общение этого я с *другим* и с *другими* происходит прямо на почве последних вопросов, минуя все промежуточные, ближайшие формы³. Герои До-

стоевского — герои случайных семейств и случайных коллективов. Реального, само собою разумеющегося общения, в котором разыгрывалась бы их жизнь и их взаимоотношения, они лишены. Такое общение из необходимой предпосылки жизни превратилось для них в постулат, стало утопическою целью их стремлений. И действительно, герои Достоевского движимы утопическою мечтой создания какой-то общины людей по ту сторону существующих социальных форм. Создать общину в мире, объединить несколько людей вне рамок наличных социальных форм стремится князь Мышкин, стремится Алеша, стремятся в менее сознательной и отчетливой форме и все другие герои Достоевского. Община мальчиков, которую учреждает Алеша после похорон Илюши как объединенную лишь воспоминанием о замученном мальчике⁴, и утопическая мечта Мышкина соединить в союзе любви Аглаю и Настасью Филипповну, идея церкви Зосимы, сон о золотом веке Версилова и «смешного человека» — все это явления одного порядка. Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чистого человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разнотинной интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку, за свой страх и риск. Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает *мы* — все равно, осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становятся постулатом.

РОМАН ВОСПИТАНИЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА К ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ РОМАНА

Необходимость исторического раскрытия и изучения романного жанра (а не формально-статического или нормативистического). Многообразие разновидностей жанра. Попытка исторической классификации этих разновидностей. Классификация по принципу построения образа главного героя: роман странствований, роман испытания героя, роман биографический (автобиографический), роман воспитания. Ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя. Так как все элементы взаимопределяют друг друга, определенный принцип оформления героя связан с определенным типом сюжета, концепцией мира, с определенной композицией романа.

1. *Роман странствований.* Герой — движущаяся в пространстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре художественного внимания романиста. Его движение в пространстве — странствования и отчасти приключения-авантюры (преимущественно испытательного типа) позволяют художнику развернуть и показать пространственное и социально-статическое многообразие мира (страны, города, культуры, национальности, различные социальные группы и специфические условия их жизни). Этот тип постановки героя и построения романа характерен для античного натурализма (Петроний, Апулей, странствования Эноклпия и др., странствования Люция-осла) и для европейского плутовского романа: «Ласарильо с берегов Тормеса»¹, «Гусман из Альфараче»², «Франсион»³, «Жиль Блаз»⁴ и др. В еще более осложненном виде тот же принцип

оформления героя преобладает в авантюрно-плутовском романе Дефо («Капитан Сингльтон», «Молль Флендерс» и др.), в приключенческом романе Смоллета («Родрик Рэндом», «Перегрин Пикль», «Хамфри Клинкер»). Наконец, тот же принцип с иными осложнениями лежит в основе некоторых разновидностей приключенческого романа XIX века, продолжившего линию плутовского романа.

Для типа романа странствований характерна чисто пространственная и статическая концепция многообразия мира. Мир — пространственная смежность различий и контрастов; жизнь же — чередование различных контрастных положений: удачи — неудачи, счастья — несчастья, победы — поражения и т. п.

Временные категории разработаны крайне слабо. Время в романе этого типа само по себе лишено существенного смысла и исторической окраски; даже «биологическое время» — возраст героя, движение его от юности через зрелость к старости — или вовсе отсутствует, или отмечено только формально. В романах этого типа разработано лишь авантюрное время, состоящее из смежности ближайших моментов — мгновений, часов, дней, — выхваченных из единства временного процесса. Обычные временные характеристики в этом романе: «в то же мгновение», «в следующее мгновение», «опередил на один час», «на следующий день», «секундой раньше, позже», «опоздал», «опередил» и т. п. (при описании столкновения, битвы, поединка, свалки, ограбления, бегства и других авантур), «день», «утро», «ночь» как обстановка авантюрного действия. Специфическое авантюрное значение ночи и т. п.

Вследствие отсутствия исторического времени оттенены лишь различия, контрасты; почти полностью отсутствуют существенные связи; отсутствует понимание целостности таких социально-культурных явлений, как национальности, страны, города, социальные группы, профессии. Отсюда характерное для таких романов восприятие чужих социальных групп, наций, стран, быта и т. п. в духе «экзотики», то есть восприятие голых отличий, контрастов, чуждости. Отсюда и натуралистический характер этой романной разновидности: распадение мира на отдельные вещи, явления и события, просто смежные или чередующиеся. Образ человека в романе — едва намеченный — совершенно статичен, как статичен и окружающий его мир. Становления, развития человека роман не

знает. Если и меняется резко положение человека (в плутовском романе из нищего он становится богачом, из безродного бродяги — дворянином), то сам он при этом остается неизменным.

2. *Роман испытания.* Роман второго типа строится как ряд испытаний главных героев, испытаний их верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т. п. Это самая распространенная романная разновидность в европейской литературе. К ней относится значительное большинство всей романной продукции. Мир этого романа — арена борьбы и испытания героя; события, приключения — пробный камень для героя. Герой дан всегда как готовый и неизменный. Все качества его даны с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются.

Роман испытания также возникает на античной почве, притом в двух своих основных разновидностях. Первая разновидность представлена греческим романом («Эфиопика»⁵, «Левкиппа и Клитифонт»⁶ и др.). Вторая разновидность — раннехристианскими житиями святых (в особенности мучеников).

Первая разновидность — греческий роман — строится как испытание любовной верности и чистоты идеальных героя и героини. Почти все приключения организованы как покушение на невинность, чистоту и взаимную верность героев. Статичность, неизменность характеров героев и их абстрактная идеальность исключают всякое становление, развитие, всякое использование происходящего, видимого, переживаемого как жизненного опыта, меняющего и формирующего героев.

В этом типе романа в отличие от романа странствований дается развитый и сложный образ человека, имевший громадное влияние на последующую историю романа. Этот образ существенно един, но единство его специфично, оно статично и субстанционально. Греческий роман, родившийся на почве «второй софистики», впитавший в себя риторическую казуистику, создает в основном риторико-юридическую концепцию человека. Уже здесь образ человека глубоко пропитался теми судебно-риторическими категориями и понятиями виновности — невинности, суда — оправдания, обвинения, преступления, добродетели, заслуги и т. п., которые так долго тяготели над романом, определяли постановку героя в романе как обвиняемого или подзащитного и превращали роман в своего рода суд над героем. В греческом романе эти ка-

тегории носят еще формалистический характер, но и здесь они создают своеобразное *единство* человека как субъекта суда, защиты или обвинения, носителя преступлений или заслуг. Юридические, судебно-риторические категории в греческом романе часто перебрасываются и на мир, превращая события в казусы, вещи — в улики и т. п. Все эти положения развертываются на анализе конкретного материала греческого романа.

Во второй разновидности романа испытания, возникшей также еще на античной почве, существенно меняется идеологическое содержание как образа человека, так и идеи испытания. Эта разновидность подготовлялась в раннехристианских житиях мучеников и других святых (Дион Хризостом, легенды климентинского цикла⁷ и др.). Элементы ее имеются и в «Метаморфозах» («Золотом осле») Апулея. В основу этой разновидности положена идея испытания святого страданиями или соблазнами. Эта идея испытания уже не носит внешне-формального характера, как в греческом романе. Внутренняя жизнь героя, его *habitus**, становится существенным моментом в его образе. Самый характер испытания идеологически углубляется и утончается, особенно там, где изображается испытание веры сомнениями. Вообще для этой разновидности романа испытания характерно соединение авантюристности с проблемностью и психологией. Однако и здесь испытание совершается с точки зрения готового и догматически принятого идеала. В самом идеале нет движения, нет становления. Также и испытываемый герой готов и предопределен, испытания (страдания, соблазны, сомнения) не становятся для него формирующим опытом, не меняют его, и в этой-то неизменности героя все дело.

Следующая разновидность романа испытания — средневековый рыцарский роман (в большой и существенной своей части), испытавший, конечно, значительное влияние обеих разновидностей античного романа. Известное разнообразие типов в пределах рыцарского романа определяется оттенками в идеологическом содержании идеи испытания (преобладание куртуазных, или церковно-христианских, или мистических моментов в содержании этой идеи). Краткий анализ основных типов построения стихотворного рыцарского романа XII—XIII веков и прозаического рыцарского романа XIII—XIV и последующих веков (до «Амадиса» и «Пальмеринов» включительно).

* Состояние (латин.).

Наконец, наиболее значительная и исторически влиятельная чистая разновидность романа испытания — роман барокко (д'Юрфе, Скюдери, Кальпренед, Лознштейн и другие). Роман барокко сумел извлечь из идеи испытания все заложенные в ней сюжетные возможности для построения романов большого масштаба. Поэтому роман барокко лучше всего раскрывает организационные возможности идеи испытания и в то же время ограниченность и узость своего реалистического проникновения в действительность. Роман барокко — наиболее чистый и последовательный тип *героического романа*, раскрывающий особенность *романной героизации* в ее отличии от эпической. Барокко не допускает ничего среднего, нормального, типического, обычного; все здесь доведено до грандиозных масштабов. Судебно-риторический пафос здесь также выражен чрезвычайно последовательно и ярко. Организация образа человека, отбор черт, их связывание воедино, способы отнесения поступков и событий («судьбы») к образу героя определяются его защитой (апологией), оправданием, прославлением или, напротив, его обвинением, разоблачением.

Барочный роман испытания в последующие века дал две ветви развития: 1) авантюрно-героический роман (Льюис, Радклиф, Уолпол и другие); 2) патетико-психологический сентиментальный роман (Ричардсон, Руссо). Черты романа испытания в этих разновидностях существенно меняются, особенно в последней, где появляется своеобразная героизация слабого, героизация «маленького человека».

При всех различиях между названными историческими разновидностями романа испытания все они обладают определенной совокупностью существенных общих черт, определяющих значение этого типа в истории европейского романа.

1) *Сюжет*. Сюжет в романе испытания всегда строится на отступлениях от нормального хода жизни героев, на таких исключительных событиях и положениях, каких нет в типической, нормальной, обычной биографии человека. Так, в греческом романе изображаются в большинстве случаев события, совершающиеся между обручением и свадьбой или между свадьбой и первой брачной ночью и т. п., то есть такие события, которых, в сущности, не должно быть, которые только отделяют друг от друга два смежных момента биографии, тормозят ход нормальной жизни, но не изменяют ее: возлюбленные всегда в конце

концов соединяются в браке, и биографическая жизнь вступает в нормальное русло за пределами романа. Этим определяется и специфический характер романного времени: оно лишено реальной биографической длительности. Отсюда и исключительная роль случайности как в греческом, так и в особенности в барочном романе. События барочного романа, организованные как авантюры, лишены всякой биографической и социальной значимости и типичности: они неожиданны, небывалы, экстраординарны. Отсюда и роль преступлений, всяческих аномалий в сюжете барочного романа, его кровавый и часто извращенный характер (эта особенность до сих пор присуща той линии авантюрного романа, которая через Льюиса, Уолпола, Радклиф — черный или готический роман — связана с барочным романом).

Роман испытания всегда начинается там, где начинается отступление от нормального социального и биографического хода жизни, и кончается там, где жизнь снова входит в нормальную колею. Поэтому события романа испытания, каковы бы они ни были, не создают нового типа жизни, новой человеческой биографии, определяемой изменившимися условиями жизни. За пределами романа биография и социальная жизнь остаются обычными и неизменными.

2) *Время*. (Неограниченность, бесконечность авантюрного времени, нанизывание авантур.) Прежде всего в романе испытания мы встречаемся с дальнейшей разработкой и детализацией *авантюрного времени* (изъятото из истории и биографии). Кроме того, здесь, в особенности в рыцарском романе, появляется *сказочное время* (под влиянием Востока). Это время характеризуется именно нарушением нормальных временных категорий: например, в одну ночь производится работа нескольких лет или, напротив, года протекают в одно мгновение (мотив заколдованного сна).

Особенности сюжета, слагающегося из отступлений от исторического и биографического хода, определяют общее своеобразие времени в романе испытания: оно лишено реальных измерителей (исторических и биографических), и оно лишено исторической локализации, то есть существенной прикрепленности к определенной исторической эпохе, связи с определенными историческими событиями и условиями. Самая проблема исторической локализации перед романом испытания и не стояла.

Правда, барокко создает и исторический роман испытания (например, «Кир» Скиодери, «Арминий и Туснельда» Лознштейна), но романы эти квазиисторические, и время в них тоже квазиисторическое.

Существенное достижение романа испытания в области разработки категории времени — *психологическое время* (в особенности в барочном романе). Это время обладает субъективной ощутимостью и длительностью (при изображении опасности, томительных ожиданий, неутоленной страсти и т. п.). Но такое психологически окрашенное и конкретизированное время лишено существенной локализации даже в целом жизненного процесса индивидуума.

3) *Изображение мира*. Роман испытания в отличие от романа странствований сосредоточен на герое; окружающий мир и второстепенные персонажи в большинстве случаев превращаются в фон для героя, в декорацию, в обстановку. Тем не менее окружение занимает большое место в романе (особенно в барочном). Но прикрепленный к неподвижному герою как его фон внешний мир лишен самостоятельности и историчности. Вдобавок в отличие от романа странствований географическая экзотика здесь преобладает над социальной. Быт, занимавший большое место в романе странствований, здесь почти вовсе отсутствует (если он лишен экзотичности). Между героем и миром нет подлинного взаимодействия: мир не способен изменить героя, он его только испытывает, и герой не воздействует на мир, не меняет его лица; выдерживая испытания, устраняя своих врагов и т. п., герой оставляет в мире все на своих местах, он не меняет социального лица мира, не перестраивает его, да и не претендует на это. Проблема взаимодействия субъекта и объекта, человека и мира в романе испытания не поставлена. Отсюда бесплодный и нетворческий характер героизма в этом романе (даже там, где изображаются исторические герои).

Достигнув своего расцвета в барокко, роман испытания в XVIII и XIX веках утратил свою чистоту, но тип построения романа на идее испытания героя продолжает существовать, конечно осложняясь всем тем, что было создано биографическим романом и романом воспитания. Композиционная сила идеи испытания, позволяющая глубоко и существенно организовать разнородный материал вокруг героя, соединить острую авантюристичность с глубокой проблемностью и сложной психологией, определяет значение этой идеи в последующей истории романа. Так,

идея испытания, конечно глубоко осложненная и обогащенная достижениями биографического и особенно воспитательного романа, лежит в основе романов французского реализма. Романы Стендаля и Бальзака по основному типу построения — романы испытания (у Бальзака особенно глубока традиция барокко). Из других значительных явлений XIX века нужно назвать Достоевского, романы которого по типу построения — романы испытания.

Самая идея испытания в последующей истории наполняется различным идеологическим содержанием; таков тип (в позднем романтизме) испытания и призванность, гениальность, избранничество; другая разновидность — испытание наполеонистических парвеню во французском романе, испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни (Золя), испытание и художественную гениальность и параллельно и жизненную пригодность художника (*Künstlerroman*), наконец, испытание либерального реформатора, нищего, амoralиста, эмансипированной женщины и целый ряд других разновидностей в третьесортной романной продукции второй половины XIX века. Особой разновидностью романа испытания является и русский роман испытания человека и его социальную пригодность и самооценку (тема «лишнего человека»).

3. *Биографический роман*. Биографический роман подготавливается также еще на античной почве: в античных биографиях, автобиографиях и в исповедях раннехристианского периода (кончая Августином). Однако дальше подготовки дело не идет. И вообще чистой формы биографического романа, в сущности, никогда не существовало. Существовал принцип биографического (автобиографического) оформления героя в романе и соответствующего оформления некоторых других моментов романа.

Биографическая форма в романе имеет следующие разновидности: наивная старая (еще античная) форма удач — неудач; далее — труды и дела; исповедальная форма (биография-исповедь); житийная форма; наконец, в XVIII веке слагается важнейшая разновидность — семейно-биографический роман.

Для всех этих разновидностей биографического построения, в том числе и для самой примитивной из них, построенной на перечислении жизненных удач и неудач, характерен ряд чрезвычайно важных особенностей.

1) *Сюжет* биографической формы в отличие от романа странствований и романа испытания строится не на отступлениях от нормального и типического хода жизни, а именно на основных и типических моментах всякого жизненного пути: рождение, детство, годы учения, брак, устройство жизненной судьбы, труды и дела, смерть и т. п., то есть как раз на тех моментах, которые лежат до начала или после конца романа испытания.

2) Несмотря на изображение жизненного пути героя, образ его в чисто биографическом романе лишен подлинного становления, развития; меняется, строится, становится жизнь героя, его судьба, но сам герой остается, по существу, неизменным. Внимание сосредоточивается или на делах, подвигах, заслугах, творениях, или на устройстве жизненной судьбы, счастья и т. п. Единственное существенное изменение самого героя, которое знает биографический роман (в особенности автобиографический и исповедальный), — это кризис и перерождение героя (биографические жития святых кризисного типа, «Исповедь» Августина и др.). Концепция жизни (идея жизни), лежащая в основе биографического романа, определяется либо объективными результатами ее (произведениями, заслугами, делами, подвигами), либо категорией счастья — несчастья (со всеми вариациями этой категории).

3) Существенная особенность биографического романа — появление в нем биографического времени. В отличие от авантюрного и сказочного биографическое время вполне реально, все моменты его отнесены к целому жизненного процесса, характеризуют этот процесс как ограниченный, неповторимый и необратимый. Каждое событие локализовано в целом этого жизненного процесса и потому перестает быть авантюрой. Мгновения, день, ночь, непосредственная смежность коротких мгновений почти полностью утрачивают свое значение в биографическом романе, который работает длительными периодами, органическими частями жизненного целого (возрастами и т. п.). Конечно, на фоне этого основного времени биографического романа строится изображение отдельных событий и приключений в крупном плане, но мгновения, часы и дни этого крупного плана носят не авантурный характер и подчинены биографическому времени, погружены в него и в нем наполняются реальностью.

Биографическое время как реальное не может не быть

включено (причастно) в более длительный процесс исторического времени, однако зачаточно исторического. Биографическая жизнь невозможна вне эпохи, выходящая за пределы единичной жизни длительность которой представлена прежде всего *поколениями*. Поколениям нет места ни в романе странствований, ни в романе испытания. Поколения вносят совершенно новый и чрезвычайно существенный момент в изображаемый мир, вносят соприкосновения разновременных жизней (соотношение поколений и *встречи* авантюрного романа). Здесь дан уже выход в историческую длительность. Но сам биографический роман еще не знает подлинного исторического времени.

4) В соответствии с разобранными особенностями и мир в биографическом романе приобретает особый характер. Это уже не фон для героя. Соприкосновения и связи героя с миром организуются уже не как случайные и неожиданные встречи на большой дороге (и не как орудие испытания героя). Второстепенные персонажи, страны, города, вещи и проч. входят в биографический роман по существенным путям и получают существенное же отношение к жизненному целому главного героя. Этим в изображении мира преодолевается как натуралистическая разрозненность романа странствований, так и экзотика и абстрактная идеализация романа испытания. Благодаря намечающейся связи с историческим временем, с эпохой становится возможным более глубокое реалистическое отражение действительности. (Положение, профессия, родство были масками в романе странствований, например плутовском; здесь они приобретают определяющую жизнь существенность. Связи с второстепенными персонажами, учреждениями, странами и т. п. уже не носят поверхностного авантюрного характера.) Особенно ярко это проявляется в семейно-биографическом романе (типа «Тома Джонса» Филдинга).

5) Построение образа героя в биографическом романе. Героизация здесь почти вовсе отпадает (она сохраняется лишь частично и в видоизмененной форме в биографических житиях святых). Герой здесь и не движущаяся точка романа странствований, лишенная существенных характеристик. Вместо абстрактной последовательной героизации романа испытания здесь герой характеризуется как положительными, так и отрицательными чертами (он не испытывается, а стремится к реальным результатам). Но черты эти носят твердый, готовый

характер, они даны как такие с самого начала, и на всем протяжении романа человек остается самим собою (неизменным). События формируют не человека, а его судьбу (хотя бы и творческую).

Таковы основные принципы оформления героев в романе, сложившиеся и существовавшие до второй половины XVIII века, то есть до того времени, когда складывается роман воспитания. Все эти принципы оформления героя подготовили развитие в XIX веке синтетических форм романа, и прежде всего реалистического романа (Стендаль, Бальзак, Флобер, Диккенс, Теккерей). Для понимания романа XIX века необходимо существенное знание и оценка всех этих принципов оформления героя, в большей или меньшей степени участвующих в построении этого романа. Но особо важное значение для реалистического романа (и отчасти для исторического) имеет роман воспитания, возникший в Германии во второй половине XVIII века.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ

Основная тема нашей работы — времяпространство и образ человека в романе. Наш критерий — освоение реального исторического времени и исторического человека в нем. Задача эта в основном теоретико-литературного характера. Но всякая теоретическая задача может разрешаться только на конкретном историческом материале. Кроме того, и задача эта сама по себе слишком широка и нуждается в известном ограничении, притом как с теоретической, так и с исторической стороны. Отсюда наша более конкретная и специальная тема — образ *становящегося человека* в романе.

Но и эта частная тема в свою очередь должна быть ограничена и уточнена.

Существует особая разновидность романного жанра, носящая название «роман воспитания» (Erziehungsroman или Bildungsroman). Обычно сюда относят (в хронологическом порядке) следующие основные образцы этой жанровой разновидности: «Киропедия» Ксенофонта (античность), «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (средние века), «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена (эпоха Возрождения), «Телемак» Фенелона (неоклассицизм), «Эмиль» Руссо (поскольку в этом педагогическом трактате имеет-

ся значительный элемент романа), «Агатон» Виланда, «Тобиас Кнаут» Вецеля, «Биографии в восходящей линии» Гиппеля, «Вильгельм Мейстер» Гёте (оба романа), «Титан» Жан-Поля (и некоторые другие его романы), «Дэвид Копперфилд» Диккенса, «Пастор голодного прихода» Раабе, «Зеленый Генрих» Готфрида Келлера, «Счастливец Пер» Понтопидана, «Детство», «Отрочество» и «Юность» Толстого, «Обыкновенная история» и «Обломов» Гончарова, «Жан Кристоф» Ромена Роллана, «Будденброки» и «Волшебная гора» Томаса Манна и др.

Некоторые исследователи, руководствуясь чисто композиционными принципами (сосредоточение всего сюжета на процессе воспитания героя), значительно ограничивают этот ряд (исключается, например, Рабле). Другие, напротив, требуя лишь наличия в романе момента развития, становления героя, значительно расширяют этот ряд, внося в него такие, например, произведения, как «Том Джонс, найденый» Филдинга, «Ярмарка тщеславия» Теккерея и др.

Уже при первом взгляде на приведенный ряд ясно, что он содержит в себе слишком разнородные явления как с теоретической, так и в особенности с исторической точки зрения. Одни романы имеют существенно биографический и автобиографический характер, другие — нет; в одних организующим началом является чисто педагогическая идея воспитания человека, в других ее и в помине нет; одни построены в строго хронологическом плане воспитательного развития главного героя и почти все лишены сюжета, другие, напротив, обладают сложным авантурным сюжетом; еще более существенны различия, связанные с отношением этих романов к реализму и, в частности, к реальному историческому времени.

Все это заставляет нас по-иному расчленить не только данный ряд, но и всю проблему так называемого романа воспитания.

Прежде всего необходимо строго выделить момент *существенного становления человека*. Огромное большинство романов (и романовых разновидностей) знает только образ *готового* героя. Все движение романа, все изображенные в нем события и приключения перемещают героя в пространстве, перемещают его на ступенях лестницы социальной иерархии: из нищего он становится богачом, из безродного бродяги — дворянином; герой то удаляется, то приближается к своей цели — к невесте, к победе, к богатству и т. п. События меняют его судьбу, ме-

няют его положение в жизни и в обществе, но сам он при этом остается неизменным и равным себе самому.

В большинстве разновидностей романного жанра сюжет, композиция и вся внутренняя структура романа постулируют эту неизменность, твердость образа героя, статичность его единства. Герой — *постоянная величина* в формуле романа; все же прочие величины — пространственное окружение, социальное положение, фортуна, конечно, все моменты жизни и судьбы героя — могут быть *величинами переменными*.

Самое содержание этой постоянной величины (готового и неизменного героя) и самые признаки его единства, постоянства и самотождественности могут быть весьма различными: начиная от тождества пустого имени героя (в некоторых разновидностях авантюрного романа) и кончая сложным характером, отдельные стороны которого раскрываются лишь постепенно, на протяжении всего романа. Различен может быть принцип существенности, руководящий отбором черт, различен принцип их связи и объединения в целое образа героя. Различными, наконец, могут быть способы композиционного раскрытия этого образа.

Но при всех возможных различиях в построении в самом образе героя нет движения, нет становления. Герой есть та неподвижная и твердая точка, вокруг которой совершается всяческое движение в романе. Постоянство и внутренняя неподвижность героя — предпосылка романного движения. Анализ типических романских сюжетов показывает, что они предполагают готового, неизменного героя, предполагают статическое единство героя. Движение судьбы и жизни такого готового героя и составляет содержание сюжета; но самый характер человека, его изменение и становление не становятся сюжетом. Таков господствующий тип романа.

Наряду с этим господствующим, массовым типом стоит иной, несравненно более редкий тип романа, дающий образ становящегося человека. В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся *переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение*, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно

обозначить в самом общем смысле как *роман становления человека*.

Становление человека может быть, однако, весьма различным. Все зависит от степени освоения реального исторического времени.

В чистом авантюрном времени становление человека, конечно, невозможно (к этому мы еще вернемся). Но оно вполне возможно в циклических временах. Так, в идиллическом времени может быть показан путь человека от детства через юность и зрелость к старости с раскрытием всех тех существенных внутренних изменений в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста. Такой ряд развития (становления) человека имеет циклический характер, повторяясь в каждой жизни. Чистого типа такого циклического (чисто возрастного) романа становления не было создано, но элементы его рассеяны у идилликов XVIII века и у представителей регионализма и Heimatkunst* в XIX веке. Кроме того, в *юмористической ветви* романа воспитания (в узком смысле), представленной Гиппелем и Жан-Полем (отчасти и Стерном), идиллически-циклический индигredient имеет громадное значение. Наличен он в большей или меньшей степени и в других романах становления (очень силен он у Толстого, непосредственно связанного в этом отношении с традициями XVIII века).

Другой тип циклического становления, сохраняющий связь (хотя и не столь тесную) с возрастными, рисует некоторый типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму. Этот путь может осложняться в конце разными степенями скепсиса и резиньяции. Для этого типа романа становления характерно изображение мира и жизни как *опыта*, как *школы*, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат — протрезвление с той или иной степенью резиньяции. Этот тип в наиболее чистом виде представлен в классическом романе воспитания второй половины XVIII века, и прежде всего у Виланда и Вецеля. Сюда в значительной степени принадлежит и «Зеленый Генрих» Келлера. Элементы этого типа имеются у Гиппеля, у Жан-Поля и, конечно, у Гёте.

Третий тип романа становления — биографический (и автобиографический) тип. Циклическости здесь уже нет.

* Областничества (нем.).

Становление происходит в биографическом времени, оно проходит через неповторимые, индивидуальные этапы. Оно может быть типичным, но это уже не циклическая типичность. Становление здесь является результатом всей совокупности меняющихся жизненных условий и событий, деятельности и работы. Создается судьба человека, создается вместе с нею и он сам, его характер. Становление жизни-судьбы сливается со становлением самого человека. Таков «Том Джонс» Филдинга, «Дэвид Копперфилд» Диккенса.

Четвертый тип романа становления — дидактико-педагогический роман. В основу его положена определенная педагогическая идея, понятая более или менее широко. Здесь изображается педагогический процесс воспитания в собственном смысле слова. К чистому типу относятся такие произведения, как «Киропедия» Ксенофонта, «Телемак» Фенелона, «Эмиль» Руссо. Но элементы этого типа имеются и в других разновидностях романа становления, в том числе и у Гёте, у Рабле.

Пятый, и последний, тип романа становления самый существенный. В нем становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением. Становление человека совершается в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью. В предшествующих четырех типах становление человека происходило на неподвижном фоне мира, готового и в основном вполне прочного. Если и происходили изменения в этом мире, то периферийные, не задевавшие его основных устоев. Человек становился, развивался, изменялся в пределах одной эпохи. Наличный и устойчивый в этой личности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни. Становился человек, но не сам мир; мир, напротив, был неподвижным ориентиром для развивающегося человека. Становление человека было его, так сказать, частным делом, и плоды этого становления были также частнобиографического порядка; в мире же все оставалось на своих местах. Сама по себе концепция мира как опыта, как школы в романе воспитания была очень продуктивна: она поворачивала мир другой стороной к человеку — как раз той стороной, которая был чужда до этого роману; это привело к радикальному переосмыслению элементов романного сюжета и открывало для романа новые и реалистически продуктивные точки зрения на

мир. Но мир как опыт и как школа оставался все же в основном неподвижной и готовой данностью: он изменялся лишь в процессе учения для обучающегося (в большинстве случаев он оказывался беднее и суше, чем казалось вначале).

Но в таких романах, как «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Симплиссимус», «Вильгельм Мейстер», становление человека носит иной характер. Это уже не его частное дело. Он становится *вместе с миром*, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже двух эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нем и через него. Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека; организующая сила будущего здесь поэтому чрезвычайно велика, притом, конечно, не приватно-биографического, а исторического будущего. Меняются как раз *устои* мира, и человеку приходится меняться вместе с ними. Понятно, что в таком романе становления во весь рост встанут проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблема творческой инициативности. Образ становящегося человека начинает преодолевать здесь свой приватный характер (конечно, до известных пределов) и выходит в совершенно иную, *просторную* сферу исторического бытия. Таков последний, реалистический тип романа становления.

Моменты такого исторического становления человека имеются почти во всех больших реалистических романах, имеются, следовательно, повсюду, где достигнуто значительное освоение реального исторического времени.

Этот последний тип реалистического романа становления и является специальною темой нашей книги. На материале этого типа романа лучше всего уясняется и раскрывается более общая теоретическая задача нашей работы — освоение исторического времени в романе во всех его существенных моментах.

Но, конечно, роман становления пятого типа не может быть понят и изучен вне его связей с остальными четырьмя типами романа становления. В особенности это касается второго типа — романа воспитания в точном смысле (Виланд как основоположник его), прямо подготовлявшего роман Гёте. Этот роман — характернейшее явление немецкого Просвещения. Уже в этом типе в зачаточной форме были поставлены проблемы человеческих возможности и действительности и творческой инициативности.

С другой стороны, этот роман воспитания непосредственно связан с ранним биографическим романом становления, именно с «Томом Джонсом» Филдинга (в первых же словах своего знаменитого «предисловия» Виланд прямо относит своего «Агатона» к тому типу романа — точнее, героя, — который был создан «Томом Джонсом»). Для понимания проблемы освоения времени человеческого становления существенное значение имеет и идиллически-циклический тип становления, как он представлен у Гиппеля и Жан-Поля (в связи с более сложными элементами становления, связанными с влиянием Виланда и Гёте). Наконец, громадное значение для понимания образа становящегося человека у Гёте имеет и идея воспитания, как она сложилась в эпоху Просвещения, и в особенности та ее специфическая разновидность, которую мы находим на немецкой почве в идее «воспитания человеческого рода» у Лессинга и у Гердера.

Таким образом, ограничивая свою задачу пятым типом романа становления, мы все же принуждены будем коснуться и всех остальных типов этого романа. При этом, однако, мы вовсе не стремимся к исторической полноте материала (ведь основная наша задача — теоретическая) или к установлению всех, хотя бы и основных, исторических связей и соотношений. На историческую полноту в рассмотрении вопроса наша работа совершенно не претендует.

Особое место в развитии реалистического романа становления занимает Рабле (и отчасти Гриммельсгаузен). Его роман — величайшая попытка построить образ *растающего человека* в фольклорном *народно-историческом времени*. В этом громадное значение Рабле как для всей проблемы освоения времени в романе, так и, в частности, для проблемы образа становящегося человека. Поэтому в нашей работе ему рядом с Гёте уделено особое внимание.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЁТЕ

Умение *видеть время, читать время* в пространственном целом мира и, с другой стороны, воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон и раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как со-бытие; это умение читать *приметы хода времени* во всем, начиная от природы и кончая человеческими нравами и

идеями (вплоть до отвлеченных понятий). Время прежде всего раскрывается в природе: движение солнца, звезд, пение петухов, чувственные, видимые приметы времен года; все это в неразрывной связи с соответствующими моментами человеческой жизни, быта, деятельности (труда) — циклическое время разной степени напряженности. Рост деревьев, скота, возраст людей — видимые приметы более длительных периодов. Далее, сложные видимые признаки исторического времени в собственном смысле — видимые следы творчества человека, следы его рук и его ума: города, улицы, дома, произведения искусства, техники, социальные организации и т. п. Художник читает по ним сложнейшие замыслы людей, поколений, эпох, наций, социально-классовых групп. Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом. Но как бы эти познавательные процессы ни были глубоки и насыщены широчайшими обобщениями, они не отрываются до конца от работы глаза, от конкретных чувственных примет и живого образного слова. Наконец, социально-экономические противоречия — эти движущие силы развития — от элементарных непосредственно зримых контрастов (социальное многообразие родины на большой дороге) до более глубоких и тонких проявлений их в человеческих отношениях и идеях. Эти противоречия с необходимостью раздвигают зримое время в будущее. Чем глубже раскрываются они, тем существеннее и шире зримая полнота времени в образах художника-романиста.

Одна из вершин видения исторического времени в мировой литературе была достигнута Гёте.

Видение и изображение исторического времени подготавливаются в эпоху Просвещения (в этом вопросе к эпохе Просвещения были особенно несправедливы). Здесь разрабатываются приметы и категории циклических времен — природного, бытового и сельско-трудового идиллического времени (конечно, после подготовки эпохой Возрождения и XVII веком и не без влияния античной традиции). Темы «времен года», «сельскохозяйственных циклов», «возрастов человека» тянутся через весь XVIII век и имеют высокий удельный вес в поэтической продукции его. Причем эти темы, что особенно важно, остаются не в узкотематическом плане, а приобретают существенно композиционное, организующее значение (у Томсона, Теснера и других идилликов). Пресловутая неисторичность эпохи Просвещения должна быть вообще в корне пересмотрена. Во-первых, ведь та историчность первой трети

XIX века, которая так высокомерно окрестила Просвещение антиисторическим, подготовлялась просветителями; во-вторых, исторический XVIII век нужно мерить не с точки зрения только этой поздней историчности (повторяем, им же подготовленной), но по сравнению с предшествующими эпохами. При таком подходе XVIII век раскрывается как эпоха могучего *пробуждения чувства времени*, прежде всего чувства времени в природе и в человеческой жизни. До последней трети века преобладают циклические времена, но и они при всей их ограниченности взрывают плугом времени неподвижный мир предшествующих эпох. И на этой взрыленной циклическими временами почве начинают раскрываться и приметы исторического времени. Противоречия современности, утрачивая свой абсолютный, богом данный, вечный характер, раскрывают в современности историческую одновременность — пережитки прошлого и зачатки, тенденции будущего. Одновременно с этим тема возрастов человека, переходя в тему поколений, начинает утрачивать свой циклический характер и начинает готовить исторические перспективы. И этот процесс подготовки к раскрытию исторического времени *в литературном творчестве* проходил быстрее, полнее и глубже, чем в отвлеченно-философских и собственно исторических идеологических воззрениях просветителей.

У Гёте, который в этом отношении был прямым наследником и завершителем эпохи Просвещения, художественное видение исторического времени, как мы сказали, достигает одной из своих вершин (в некоторых отношениях, как мы увидим, оставшейся непревзойденной).

Проблема времени и исторического становления в творчестве Гёте (и специально образ становящегося человека) во всем своем объеме займет нас во второй части книги. Здесь же мы коснемся лишь нескольких черт и особенностей чувства времени у Гёте для пояснения высказанных нами соображений о хронотопе и об освоении времени в литературе.

Прежде всего подчеркнем (это общеизвестно) исключительное значение *зримости* для Гёте. Все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг *видящего глаза* как своего центра, как первой и последней инстанции. Все, что существенно, может быть и должно быть зримо; все незримое несущественно. Общеизвестно, какое значение придавал Гёте *культуре глаза* и как глубоко и

широко понимал он эту культуру. В понимании *глаза* и *зримости* он был одинаково далек и от примитивного грубого сенсуализма и от узкого эстетизма. Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания.

Гёте с отвращением относился к словам, за которыми не было собственного *зримого* опыта. После своего посещения Венеции он восклицает: «И вот, благодарение богу, Венеция для меня уже не просто слово, не пустое название, так часто пугавшее меня, смертельного врага бессмысленных звуков» («Путешествие в Италию» *).

Самые сложные и ответственные понятия и идеи, по Гёте, всегда могут быть представлены в *зримой форме*, могут быть *показаны* с помощью схематического или символического чертежа, модели или с помощью адекватного рисунка. Все собственно научные идеи и построения Гёте выражены в форме точных схем, чертежей и рисунков, и чужие построения, которые он потом освоит, он облакал в зрительную форму. В первый вечер своего сближения с Шиллером, излагая ему свою «Метаморфозу растений», Гёте несколькими характерными штрихами пера заставляет возникнуть перед глазами своего собеседника символический цветок («Анналы» **). Во время своих последующих совместных размышлений «о природе, искусстве и нравах» Гёте и Шиллер чувствуют живую необходимость прибегать к помощи таблиц и символических чертежей («die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolischer Behandlung»). Они составляют «розу темпераментов», таблицу полезных и вредных влияний дилетантизма, чертят схемы гётевской теории цветов — «Farbenlehre» («Анналы», S. 64).

Даже самая основа философского мировоззрения может раскрыться в простом и четком зрительном образе. Когда Гёте при морском переезде из Неаполя в Сицилию в первый раз очутился в открытом море и линия горизонта сомкнулась вокруг него, он заявляет: «Кто не был

* Гёте И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 11. М., 1935, с. 75. «Путешествие в Италию» и «Поэзия и правда» цитируются в переводе Н. А. Холодковского по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте после цитаты. — *Примеч. ред.*

** Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausg., Bd 30. Stuttgart — Berlin, 1930, S. 391. «Анналы» цитируются в переводе М. Бахтина с указанием страницы этого издания. — *Примеч. ред.*

окружен со всех сторон морем, не имеет понятия о мире и о своем соотношении с миром» (XI, 248).

Слово для Гёте было совместимо с самою четкою зримостью. В «Поэзии и правде» он сообщает нам о «довольно странном приеме», к которому он часто прибегал. Интересный для него предмет или местность он набрасывал на бумаге с помощью немногих штрихов, детали же он восполнял *словами*, которые вписывал тут же на рисунке. Эти удивительные художественные гибриды позволяли ему в точности восстанавливать в памяти любую местность (Localität), которая могла понадобиться ему для стихотворения или рассказа (X, 309).

Гёте, таким образом, все хотел и умел увидеть глазами. Невидимого для него не существовало. Но в то же время его глаз ничего не хотел (и не мог) видеть *готовым и неподвижным*. Его глаз не признавал простой пространственной смежности, простого сосуществования вещей и явлений. За всяким статическим разнобразием он видел разновременность: разное располагалось для него по разным ступеням (эпохам) развития, то есть приобретало временной смысл. В небольшой заметке «Дальнейшее о моих отношениях к Шиллеру» Гёте так определяет эту свою особенность: «Я владел эволюционным, раскрывающим развитие методом (die entwickelnde entfaltende Methode), но отнюдь не методом, упорядочивающим путем сопоставления; с явлениями, расположенными рядом друг с другом, я не знал, что мне делать, скорее, напротив, я мог иметь дело с их филиацией» («Анналы», S. 393).

Простая пространственная смежность (neben einander) явлений была Гёте глубоко чужда, он насыщал, пронизывал ее *временем*, раскрывал в ней становление, развитие, разносил рядом лежащее в *пространстве* по разным *временным* ступеням, эпохам становления⁸. Современность для него — и в природе и в человеческой жизни — раскрывается как существенная разновременность: как пережитки или реликты разных ступеней и формаций прошлого и как зачатки более или менее далекого будущего.

Общеизвестна героическая борьба Гёте за внедрение в естественные науки идеи становления, развития. Здесь не место касаться его научных работ по существу. Отметим лишь, что и в них конкретная зримость лишена статичности, сочетается с временем. Повсюду здесь *видящий глаз* ищет и находит *время* — развитие, становление, историю. За готовым он прозревает становящееся и готовя-

щееся, причем все это с исключительной наглядностью. Переезжая через Альпы, он наблюдает движение облаков и атмосферы вокруг гор и создает свою теорию становления погоды. Жители равнинных областей получают хорошую или дурную погоду уже в *готовом виде*, в горах же присутствуют при ее *становлении*.

Вот небольшая иллюстрация к этому «видению становления» из «Путешествия в Италию».

«Когда мы смотрим на горы, вблизи или издалека, и видим их вершины то сверкающими на солнце, то окутанными туманом, то среди бушующих грозowych туч, под ударами дождя, или покрытыми снегом, — мы относим это все за счет влияния атмосферы, потому что ее движения и изменения мы хорошо подмечаем и видим простым глазом. Напротив, горы для наших внешних чувств остаются неподвижными в своем исконном виде. Мы считаем их мертвыми, тогда как они застыли; мы думаем, что они бездействуют, потому что они пребывают в покое. Но уже с давних пор я не могу удержаться, чтобы не приписывать большую часть атмосферных изменений именно их внутреннему, тихому, тайному воздействию» (XI, 28).

Далее Гёте развивает свою гипотезу о том, что сила притяжения массы Земли, и в особенности выдающихся ее частей (горных цепей), не является чем-то постоянным и неизменным, но, напротив, под влиянием различных причин то уменьшается, то увеличивается, постоянно *пульсирует*. И это пульсирование самой массы гор и оказывает существенное влияние на изменение атмосферы. В результате этой внутренней деятельности самих гор и создается погода, в готовом виде получаемая жителями равнинных местностей.

Нам здесь совершенно не важна научная несостоятельность этой гипотезы. Важна проявляющаяся здесь характерная особенность видения Гёте. Ведь горы для обычного наблюдателя — сама статика, воплощение неподвижности и неизменности. На самом же деле горы вовсе не мертвы, они только застыли, они вовсе не бездейственны, но только кажутся такими, потому что покоятся, отдыхают (sie ruhen); и самые силы притяжения массы тоже не есть неизменная, всегда себе равная величина, она меняется, пульсирует, осциллирует; поэтому и горы, в которых эта сила как бы сгущается, становятся внутренне изменчивыми, деятельными, творящими погоду.

В результате та картина, с которой начал Гёте, резко и *принципиально* изменилась. Ведь вначале были даны

резкие изменения атмосферы (блеск на ярком солнце, туманы, грозовые тучи, хлещущий дождь, снег) на неподвижном фоне вечно неизменных гор; в конце же *не оказалось вовсе* этого неподвижного и неизменного фона, он пришел в более существенное и более глубокое движение, чем яркое, но периферийное движение атмосферы, он стал деятельным, более того, в него-то, в этот фон, и переместились подлинное движение и деятельность.

Эта особенность видения Гёте, раскрывающаяся в нашем небольшом примере, в той или иной форме (в зависимости от материала), с той или иной степенью наглядности проявляется повсюду. Повсюду то, что до него служило и казалось твердым и неизменным фоном для всяческих движений и изменений, для Гёте само оказывалось вовлеченным в становление, до конца пропитывалось временем и даже оказывалось как раз наиболее существенно и творческою подвижностью. Мы увидим далее, при анализе «Вильгельма Мейстера», как все то, что в романе обычно служило твердым фоном, неизменной величиной, неподвижной предпосылкой сюжетного движения, как раз становится здесь существенным носителем движения, инициатором его, становится организационным центром сюжетного движения, благодаря чему в корне видоизменяется самый романский сюжет. Для «великого гения» Гёте существенное движение раскрылось как раз в том неподвижном фоне мировых устоев (социально-экономических, политических и моральных), который «узкий филистер» Гёте частенько сам провозглашал неизменным и вечным. В «Вильгельме Мейстере» этот фон мировых устоев начинает пульсировать, как горные массивы в приводимом примере, и эта пульсация определяет более поверхностное движение и изменение человеческих судеб и человеческих воззрений. Но об этом после.

Таким образом, мы приходим к удивительному умению Гёте видеть время в пространстве. Поражают исключительные свежесть и яркость этого видения времени (как, впрочем, вообще у писателей XVIII века, для которых время как бы впервые раскрывалось), связанные, правда, отчасти с его относительной еще простотой и элементарностью и потому большей чувственной наглядностью. У Гёте был изощренный глаз на все видимые признаки и приметы времени в природе: он умел, например, быстро на глаз определять возрасты деревьев, знал темпы роста различных пород их, он умел видеть эпохи и возра-

сты. Исключительно острый взгляд у него был на все видимые приметы времени человеческой жизни — от каждодневного бытового времени, измеряемого солнцем и бытовым порядком человеческого дня, и до времени целой человеческой жизни — возрастов и эпох становления человека. О сущности этого последнего *биографического времени* для Гёте и о глубоком его видении этого времени говорят его собственные автобиографии — биографические работы, имеющие громадный удельный вес в его творчестве, и тот постоянный интерес к автобиографической и биографической литературе, который он разделял со своей эпохой (автобиографические методы Гёте входят в нашу специальную тему⁹).

Что касается до каждодневного бытового времени у Гёте, то напомним, с какой любовью и тщанием он анализирует и изображает бытовое время итальянцев в своем «Путешествии в Италию».

«В стране, где наслаждаешься днем, но еще более радуешься вечеру, наступление ночи всегда особенно значительно. Тогда прекращается работа, тогда гуляющие возвращаются с прогулки, отец хочет видеть дочь снова дома, день окончен; но знаем ли мы, киммерийцы, что такое день? Среди вечных сумерек и тумана нам день и ночь безразличны: и в самом деле, долго ли по-настоящему приходится нам гулять и наслаждаться под открытым небом? Когда здесь наступает ночь, день, состоящий из утра и вечера, окончательно прошел, двадцать четыре часа прожиты; начинается новый счет времени, колокола звонят, читается вечерняя молитва, служанка входит в комнату с горящей лампой и говорит: «*Felicissima notte!*» * Этот момент передвигается соответственно времени года, и человек, живущий здесь полной жизнью, не может ошибиться, потому что каждое благо в его существовании приурочено не к определенному часу, но ко времени дня. Если бы этому народу навязать немецкий счет времени, он был бы сбит с толку, потому что его собственный теснейшим образом сплетен с окружающей природой. За полтора часа или за час до наступления ночи начинает выезжать знать...» (XI, 58, 60).

Далее Гёте подробно развивает избранный им способ перевода органического итальянского времени на немецкое, то есть обычное, время и прилагает чертеж, где с по-

* «Доброй ночи!» (итал.).

мощью концентрических кругов дается зрительно-наглядный образ соотношения времен (XI, 59).

Это органическое итальянское время (отсчет времени идет от *фактического* захода солнца, который в разные времена года приходится, конечно, на разные часы), неразрывно сплетающееся со всем итальянским бытом, и в последующем неодиократии останавливает внимание Гёте. Все его описания итальянского быта проникнуты чувством бытового каждодневного времени, измеренного наслаждениями и трудом живой жизни человека. Этим чувством времени глубоко проникнуто знаменитое описание римского карнавала¹⁰ (XI, 510—542).

На фоне этих времен природы, быта и жизни, еще в той или иной степени циклических, раскрываются для Гёте, переплетаясь с ними, и приметы исторического времени — существенные следы рук и ума человека, меняющего природу, и обратное отражение деятельности человека и всего им созданного на его нравы и воззрения. Гёте прежде всего ищет и находит *зримое движение исторического времени*, неотрывное от природной обстановки (*Localität*) и всей совокупности созданных человеком объектов, существенно связанных с этой природной обстановкой. И здесь Гёте проявляет исключительную остроту и *конкретность* зрения.

Вот один из примеров случайного применения Гёте присущей его глазу исторической зоркости. Проезжая по дороге в Пирмонт через городок Эйнбек, Гёте сразу *глазом* увидел, что около тридцати лет тому назад городок этот имел отличного бургомистра («Анналы», S. 76).

Что же он особенного увидел? Он увидел много зелени, деревьев, увидел их случайный характер, увидел в них *след планомерно действовавшей единой человеческой воли*, а по возрасту деревьев, который он определил приблизительно на глаз, он увидел время, когда осуществлялась эта планомерно действующая воля.

Как ни случаен сам по себе приведенный нами факт исторического видения, как ни микроскопичны его масштабы и как он ни элементарен, в нем очень ясно и четко раскрывается самая структура такого видения. Остановимся на ней.

Здесь прежде всего наличие *существенный и живой* след прошлого в настоящем. Мы подчеркиваем: *существенный и живой*, потому что здесь дана не мертвая, хотя бы и живописная, руина, лишенная всякой существенной связи с окружающей живой современностью и всякого

влияния на нее. Такие «руинные», музейно-антикварные внешние оболочки голого прошлого Гёте не любил, называл призраками (*Gespenster*), гнал от себя*. Они как чужеродное тело врывались в настоящее, были ненужны и непонятны в нем. Механическое смешение настоящего с прошлым, лишенное подлинной связи времен, было ему глубоко противно. Поэтому он так не любил те праздные исторические воспоминания по поводу исторических мест, которым обычно предаются туристы, посещающие такие места; не любил рассказы гидов о том, какое историческое событие здесь когда-то совершилось. Все это были призраки, лишенные *необходимой* и видимой связи с живой окружающей действительностью.

Однажды в Сицилии, близ Палермо, в роскошной долине с бьющим через край плодородием проводник обстоятельно рассказывал Гёте о тех страшных сражениях и необычайных подвигах, которые некогда здесь совершил Гаирибал. «Я сурово запретил ему, — говорит Гёте, — это роковое вызывание исчезнувших призраков (*das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster*)». В самом деле, какая необходимая и творческая (исторически продуктивная) связь могла быть между этими возделанными полями с их бьющим через край плодородием и воспоминанием о топчущих их слонах и лошадях Гаирибала?

Проводник был удивлен таким равнодушием Гёте к классическим воспоминаниям. «И я никак не мог ему растолковать, что я испытывал при этом *смешении прошлого с настоящим*».

Еще более удивился проводник, когда «равнодушный к классическим воспоминаниям» Гёте стал тщательно собирать какие-то камешки на берегу реки. «Я никак не мог ему объяснить, что самый лучший способ получить понятие о гористой местности заключается в том, чтобы исследовать минеральные породы, которые уносятся ручьями, и что здесь открывается задача — по отдельным обломкам составить себе представление об этих всегда классических вершинах древнего периода существования земли» (XI, 250—251).

Приведенный отрывок чрезвычайно характерен. Для нас здесь не существенно наличие в нем некоторого элемента руссоизма (противопоставление природного време-

* Отношение Гёте к антикварно-археологическим увлечениям эпохи. Достаточно напомнить громадный мировой успех «археологического» романа Бартеlemi «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции» (1788), создавшего жанр археологического романа.

ни и творчества — «всегда классических вершин древнего периода существования земли» и плодородной долины — человеческой истории с ее войнами и опустошениями). Важно другое. Здесь, во-первых, проявляется характерная для Гёте нелюбовь к *отрешенному* прошлому, к прошлому в себе и для себя, тому прошлому, которое как раз будет так мило романтикам. Он хочет видеть *необходимые связи* этого прошлого с живым настоящим, понимать *необходимое место* этого прошлого в *непрерывном ряду исторического развития*. Изолированный же, отрешенный кусок прошлого для него — «призрак», глубоко отвратный и даже страшный. Поэтому он и противопоставляет таким «исчезнувшим призракам» осколки камней на берегу ручья, потому что из этих осколков можно создать цельное представление о характере всей гористой местности и о необходимом прошлом земли. Ему ясен весь тот длительный процесс, в результате которого эти осколки с необходимостью очутились сегодня здесь и теперь, на берегу ручья, ясна их порода, их геологический возраст, ясно их место в непрерывном развитии земли. Уже нет случайного механического смещения прошлого с настоящим: всему есть свое *твердое и необходимое место во времени*.

Во-вторых — и это очень важная черта гётевского видения исторического времени, — само прошлое должно быть *творческим*, должно быть *действенным* в настоящем (хотя бы и в отрицательном, в нежелательном для него направлении). Такое творчески-действенное прошлое, определяющее настоящее, вместе с этим настоящим дает известное направление и будущему, в известной мере предопределяет будущее. Этим достигается *полнота времени*, притом наглядная, видимая полнота. Вот такое прошлое в микроскопическом масштабе он и увидел около городка Эйнбека. Это прошлое — планомерные насаждения — продолжает действенно жить в настоящем (в данном случае в буквальном смысле, так как посаженные деревья еще живут и продолжают расти, определяют настоящее, создавая определенную физиономию городку Эйнбеку и, конечно, в известной микроскопической же степени влияя на будущее).

И еще один момент должны мы подчеркнуть в нашем маленьком примере. Историческое видение Гёте всегда опирается на глубокое, тщательное и конкретное восприятие местности (*Localität*). Творческое прошлое должно раскрываться как *необходимое и продуктивное* в ус-

ловиях данной местности, как творческое очеловечение этой местности, превращающее кусок земного пространства в место исторической жизни людей, в уголок исторического мира.

Местность, пейзаж, в которых нет места для человека и его творческой деятельности, которые не могут быть заселены и обстроены, не могут стать ареною человеческой истории, были для Гёте чужды и неприятны.

Его эпохе, как известно, было свойственно увлечение дикой природой, девственным и недоступным человеку первобытным пейзажем как в литературе, так и в живописи. Гёте все это было глубоко антипатично. И в более позднюю эпоху Гёте отрицательно относился к аналогичным тенденциям, проявлявшимся и на реалистической почве.

В 1820 году Фридрих Гмелин прислал в Веймар свои гравюры на меди, предназначенные для роскошного издания «Энеиды» Вергилия Аннибала Каро¹¹. Художник в реалистической манере изобразил пустынные заболоченные местности Римской Кампании. Отдавая должное таланту художника, Гёте осуждает его направление. «Что может быть печальнее, — говорит он, — чем попытки помочь поэту (Вергилию) путем изображения *пустынных местностей*, которые не в силах снова *обстроить и заселить* даже самое живое воображение» («Анналы», S. 340).

Творческое воображение Гёте всякую местность прежде всего обстраивало и заселяло. Под углом зрения, так сказать, застройки и заселения Гёте только и мог рассматривать всякую местность. В отвлечении от человека, его нужд и его активности местность утрачивала для него всякий видимый смысл и значение, ведь все критерии оценки, все мерила и все живые человеческие масштабы местности можно понять только с точки зрения *человека-строителя*, с точки зрения превращения ее в участок исторической жизни. Мы увидим достаточно последовательное художественное применение этой точки зрения при анализе «Вильгельма Мейстера».

Таковы структурные особенности гётевского видения исторического времени, как они раскрываются в приведенном нами элементарном примере.

Конкретизируем и углубим наши положения на более сложном материале.

В «Поэзии и правде» Гёте делает одно очень важное для данного вопроса признание:

«Одно чувство, принимавшее очень странные формы,

владело мною всецело — чувство слияния прошлого и настоящего воедино, и этот взгляд вносил в настоящее что-то призрачное. Это чувство выражено у меня во многих крупных и мелких работах и в стихотворениях всегда действует благоприятно, хотя в то мгновение, когда оно непосредственно выражалось в самой жизни, оно должно было казаться странным, необъяснимым, может быть, даже неприятным.

Кёльн был как раз такое место, где древность могла оказать на меня такое не поддающееся учету впечатление. Развалины собора (так как недоконченное здание — то же, что разрушенное) возбудили во мне чувства, к которым я привык со времен Страсбурга» (X, 184).

Это замечательное признание вносит некоторый корректив к тому, что мы сказали выше об отворачивании Гёте к романтическому чувству прошлого, к «призракам прошлого», замутняющим настоящее. Оказывается, ему и самому было доступно это чувство.

То чувство слияния прошлого и настоящего в одно, о котором говорит Гёте в приведенном признании, было *сложным* чувством. В него входил и романтический (как мы его условно обозначим), «призрачный» компонент. В известные ранние эпохи творчества Гёте (прежде всего в страсбургский период) этот компонент был сильнее и почти задавал тон всему чувству. Это и создало известную романтичность соответствующих (преимущественно маленьких и только стихотворных) произведений Гёте.

Но рядом с этим условно-романтическим компонентом в чувстве слияния прошлого с настоящим с самого начала существовал и *реалистический* компонент (как мы его, тоже условно, обозначим). Именно благодаря тому, что реалистический компонент существовал с *самого начала*, чисто романтического чувства времени мы у Гёте нигде не найдем. В дальнейшем развитии Гёте реалистический компонент все усиливается, вытесняет романтический и уже в ранний веймарский период торжествует почти полную победу. Уже здесь проявляется глубокое *отворачивание* Гёте к романтическому компоненту, достигающее особой остроты в период итальянского путешествия. Эволюцию чувства времени у Гёте, сводящуюся к последовательному преодолению романтического компонента и полной победе реалистического, можно было бы проследить на тех произведениях, которые из раннего периода перешли в поздний, прежде всего на «Фаусте» и отчасти на «Эгмонте».

В процессе этого развития чувства времени Гёте преодолевает те моменты призрачного (*Gespenstermässiges*), жуткого (*Unerfreuliches*) и безотчетного (*Unzuberechnendes*), которые были сильны в его первоначальном чувстве слияния прошлого и настоящего в одно (целое). Но самое чувство слияния времен оставалось в полной и неуываемой силе и свежести до конца его жизни, расцветая в подлинную полноту времени. Призрачное, жуткое и безотчетное в нем преодолевались уже раскрытыми нами структурными моментами видения времени: моментом *существенной связи* прошлого с настоящим, моментом *необходимости* прошлого и необходимости его места в линии непрерывного развития, моментом *творческой действительности* прошлого и, наконец, моментом *связи* прошлого и настоящего с *необходимым будущим*.

Свежий ветер будущего все сильнее и сильнее проникает в чувство времени Гёте, очищая его от всего темного, призрачного, безотчетного; и, может быть, сильнее всего ощущаем мы дуновение этого ветра в «Годах странствований Вильгельма Мейстера» (и в последних сценах II части «Фауста»). Таким образом, у Гёте из смутного и самого его пугающего чувства слияния прошлого с настоящим расцвело исключительное в мировой литературе по силе и в то же время по четкой ясности реалистическое чувство времени.

Остановимся на хронотопичности видения местности, пейзажа у Гёте. Местность его видящий глаз насыщает временем, притом творческим, исторически продуктивным временем. Как мы уже говорили, точка зрения *человека-строителя* определяет созерцание и понимание пейзажа у Гёте. Творческое воображение его при этом обуздывает себя, подчиняет себя *необходимости* данной местности, железной логике ее историко-географического бытия.

Гёте прежде всего стремится проникнуть в эту геологическую и историческую логику бытия местности, причем эта логика должна быть с начала и до конца *зримой*, осмысленно-наглядной. Для этого у него был свой первоначальный способ ориентации.

В «Поэзии и правде» в связи со своим путешествием по Эльзасу он рассказывает: «Во время моих еще немногочисленных странствований по свету я успел уже убедиться, как важно во время путешествий осведомляться о течении вод, спрашивая даже о самом маленьком ручье, куда он течет. Благодаря этому мы получаем общий взгляд на речной бассейн, в котором мы находимся, по-

лучаем представление о взаимоотношении высот и низменностей и посредством этой путеводной нити, помогающей и зрению и памяти, легче всего выпутываемся из геологического и политического смещения территорий» (IX, 437). И в самом начале «Путешествия в Италию»: «Местность повышается до самого Тиршенрейта. Воды текут вам навстречу, по направлению к Эгеру и Эльбе. От Тиршенрейта начинается спуск к югу, и воды устремляются в Дунай. Я очень быстро ориентируюсь в любой местности, как только мне удастся установить направление хотя бы самого маленького ручейка или речной бассейн, к которому он принадлежит. Таким способом мысленно устанавливаешь связь между горами и долинами даже в местностях, которых не можешь охватить взглядом» (XI, 20). Об этом же своем методе созерцания областей Гёте говорит и в «Анналах» (см., например, S. 161).

Живой, динамический признак бегущих рек и ручьев дает наглядное представление и о водных бассейнах страны, и об ее рельефе, и об ее естественных границах и естественных связях, и об ее водных и сухих путях и перевалах, о плодородных и сухих местах и т. д. Это не абстрактный геологический и географический ландшафт — в нем для Гёте раскрываются потенции исторической жизни; это арена исторического события, это твердо очерченная граница того пространственного русла, по которому потечет поток исторического времени. В живую наглядную, зримую систему вод, гор, долин, границ и путей помещается исторически деятельный человек: строй, осушай болота, прокладывая пути через горы и реки, разрабатывай горные недра, обрабатывай орошаемые долины и т. д. Обеспечен *существенный и необходимый* характер исторической деятельности человека. И если он будет вести войны, то будет понятно, *как* он их будет вести (то есть и здесь будет *необходимость*).

В «Анналах» за 1817 год Гёте рассказывает: «Немалой ясностью в области геологии и географии обязан я горной карте Европы, составленной Соррио¹². Так, мне сразу стало ясно, какая предательская почва в Испании для полководца (с регулярной армией) и какая благоприятная для гвевильясков. Я начертил на своей карте Испании ее основной *водораздел*, и мне сразу стали ясны и понятны и каждый путевой маршрут, и каждый военный поход, и каждое начинание регулярного и нерегулярного характера» («Анналы», S. 303).

Гёте не хочет и не может видеть и мыслить какой-либо местности, какого-либо природного пейзажа отвлеченным, ради его, так сказать, самодовлеющей природности, его должны осветить человеческая деятельность и исторические события; кусок земного пространства должен быть включен в историю человечества, вне которой он мертв и непонятен, с ним нечего делать. Но, с другой стороны, и с историческим событием, с отвлеченным историческим воспоминанием нечего делать, если его не локализовать в земном пространстве, если не понятна (не зрима) *необходимость* его свершения в определенное время и в определенном месте.

Раскрыть эту *зримую* конкретную *необходимость* человеческого творчества и исторического события хочет Гёте. Всякое фантазирование, выдумывание, мечтательное воспоминание, отвлеченное суждение должны быть обузданы, подавлены, упразднены, должны уступить место работе глаза, созерцающего *необходимость* свершения и творчества в *определенном месте* и в *определенное время*. «Я только широко раскрываю глаза и хорошенько запоминаю предметы. Размышлять я бы не хотел вовсе, если бы это было возможно» (XI, 133). И несколько ниже, отметив, как трудно создать себе понятие об античных древностях по сохранившимся руинам, он прибавляет: «С тем, что называют классической почвой, дело обстоит иначе. Если не подходить к ней фантастически, а брать ее вполне реально, такую, как она есть, это все же те подмости, которые решающим образом определили великие деяния; поэтому я всегда пользуюсь геологической и ландшафтной точкой зрения, чтобы подавить силу воображения и непосредственного чувства и приобрести свободный, ясный взгляд на местность. Тогда неожиданно рядом с ней, как живая, встает *история*, вы не можете понять, что с вами делается, — и я теперь чувствую сильнейшее желание читать Тацита в Риме» (XI, 134).

Так в правильно понятом, объективно увиденном (без примеси фантазирования и чувств) пространстве раскрывается зримая внутренняя *необходимость* истории (то есть определенного исторического процесса, событий).

Такой же внутренне необходимый характер имеет для Гёте и творчество античных народов. «Я поднимался на Сполето и был на водопроводе, который в то же время служит мостом с одной горы на другую... Это третье произведение древних, которое я вижу, и всюду тот же высокий замысел. Их архитектура — это *вторая природа*,

подчиненная целям гражданственности; таковы и амфитеатр, и храм, и акведук. Теперь только я чувствую, как справедлива была ненависть, которую вызывало во мне все *произвольное* — например, зимняя коробка на Вейсштейне, *совершеннейшее ничто*, громадное конфетное украшение, и еще тысяча разных других подобных предметов. Все это остается мертворожденным, потому что, в чем нет истинного, внутреннего существования, в том нет жизни, и оно не может ни быть, ни стать великим» (XI, 133).

Человеческое творчество обладает своей внутренней закономерностью, оно должно быть человеческим (и граждански целесообразным), но оно должно быть *необходимым*, последовательным и истинным, как природа. Всякая произвольность, выдуманность, отвлеченное фантазирование для Гёте отвратительны.

Не отвлеченная моральная правота (отвлеченная справедливость, идейность и проч.), а *необходимость* творчества и всякого исторического дела важна была для Гёте. Это и проводит резчайшую грань между ним и Шиллером, между ним и большинством представителей эпохи Просвещения с их отвлеченно-моральными или отвлеченно-разумными критериями.

Необходимость, как мы уже указывали, стала организующим центром гётевского чувства времени. Он хотел стянуть и связать настоящее, прошлое и будущее кольцом необходимости. Эта гётевская необходимость была очень далека как от необходимости рока, так и от механической природной необходимости (в натуралистическом смысле). Она была зримой, конкретной, материальной, но материально-творческой, исторической необходимостью.

Подлинный след — примета истории человека и необходима, в ней пространство и время стянуты в один неразрывный узел. Земное пространство и человеческая история неотделимы друг от друга в целостном конкретном видении Гёте. Это делает историческое время в его творчестве таким густым и материализованным, а пространство таким человечески осмысленным и интенсивным.

Такова прежде всего необходимость в художественном творчестве. В связи с итальянскими письмами Винкельмана Гёте говорит:

«Кроме созданий природы, которая правдива и последовательна во всех своих частях, ничто не говорит так убедительно, как наследие хорошего, разумного челове-

ка, как истинное искусство, которое не менее последовательно, чем она. Здесь, в Риме, где свирепствовал такой произвол, где власть и деньги увековечили столько глупостей, это чувствуется особенно ясно» (XI, 161).

Именно в Риме Гёте ощущает особенно остро эту поразительную сгущенность исторического времени, его сращенность с земным пространством:

«В особенности история читается здесь иначе, чем в любом другом месте земного шара. В других местах к прочитанному подходишь извне; здесь кажется, что читаешь изнутри: все это расстилается вокруг нас и в то же время как бы исходит из нас самих. И это относится не только к римской истории, но и к мировой. Ведь отсюда я могу сопровождать завоевателей до Везера и до Евфрата...» (XI, 166). Или еще: «Со мною происходит то же, что было в области естествознания, потому что с этим местом связана вся мировая история, и я считаю новым днем рождения, подлинным перерождением тот день, когда я вступил в Рим» (XI, 160).

А в другом месте, оправдывая свое намерение посетить Сицилию, он говорит: «Сицилия указывает мне на Азию и Африку; не пустяк самому постоять на волшебной точке, в которой сходятся столько радиусов мировой истории» (XI, 239).

Сущность исторического времени на небольшом участке земли в Риме, *зримое* сосуществование различных эпох в нем, делает созерцающего как бы участником великого совета мировых судеб. Рим — великий хронотоп человеческой истории: «Когда видишь перед собою жизнь, которая продолжается уже две тысячи с лишним лет и в смене эпох не раз менялась до основания, однако и теперь перед тобою остается все та же почва, та же гора, часто та же стена или колонна, а в народе, как прежде, сохраняются следы его древнего характера, тогда становишься соучастником великих решений судьбы, причем наблюдателю сначала трудно распутать, как Рим следует за Римом, и не только новый за старым, но и различные эпохи старого и нового одна за другой» (XI, 143).

Синхронизм, сосуществование времен в одной точке пространства, пространства Рима, раскрывает для Гёте «полноту времени», как он ощущал ее в свой классический период (итальянское путешествие — кульминационный пункт его):

«Как бы то ни было, каждому должна быть в полной мере предоставлена свобода по-своему воспринимать ху-

дожественные произведения. Во время нашего обхода у меня появилось чувство, понятие, конкретное представление о том, что можно было бы назвать в высшем смысле присутствием классической почвы. Я называю это *чувственно-сверхчувственным* убеждением, что *здесь было, есть и будет великое*. Что даже самое великое и прекрасное преходяще, лежит в природе времени и постоянно между собой враждующих нравственных и физических элементов. При нашем беглом обзоре мы не испытывали чувства грусти, проходя мимо развалин, скорее нас охватывала радость при мысли, что столько сохранено, так много восстановлено еще роскошнее и грандиознее, чем было когда-то.

С таким грандиозным размахом был, без сомнения, задуман собор св. Петра, величественнее и смелее, чем все храмы древности, и перед нашими глазами лежало не только то, что было уничтожено двумя тысячелетиями, но в то же время и то, что снова могла вызвать к жизни более высокая культура.

Самое колебание художественного вкуса, стремление к величавой простоте, возврат к преувеличенной мелочности — все указывало на жизнь и движение; история искусства и человечества стояла синхронистически перед нашими глазами.

Нас не должна печалить неизбежность вывода, что все великое преходяще; напротив, если мы находим, что прошлое было великим, это должно побуждать нас самих к созданию чего-либо значительного, что впоследствии, даже обращенное в развалины, все еще побуждало бы наших потомков к благородной деятельности, подобно тому как в свое время сумели сделать наши предки» (XI, 481—482).

Мы привели эту длинную цитату, чтобы ею как итоговой заключить приведенный нами ряд цитат. К сожалению, в этом итоге римских впечатлений Гёте не повторил мотива необходимости, который явился для него действительным связующим звеном времен. Поэтому заключительный абзац цитаты, вводящий новый мотив исторических поколений (мы встретимся с ним в более глубокой трактовке в «Вильгельме Мейстере»), несколько упрощает и снижает — в духе «Идей» * Гердера¹³ — историческое видение Гёте.

* С соответствующими частями их Гёте знакомится как раз в Италии.

Подведем итоги нашего предварительного анализа видения времени Гёте. Основные черты этого видения: слияние времен (прошлого с настоящим), полнота и четкость зримости времени в пространстве, неотрывность времени события от конкретного места его свершения (Localität und Geschichte), зримая *существенная* связь времен (настоящего и прошлого), творчески-активный характер времени (прошлого в настоящем и самого настоящего), необходимость, проникающая время, связывающая время с пространством и времена между собой, наконец, на основе проникающей локализованное время необходимости включение будущего, завершающего полноту времени в образах Гёте.

Необходимо особо выделить и подчеркнуть моменты *необходимости и полноты времени*. Гёте, тесно и существенно связанный с *чувством времени*, пробудившимся в XVIII веке и на немецкой почве достигшим своей вершины у Лессинга, Винкельмана и Гердера, в этих двух моментах преодолевает ограниченность эпохи Просвещения, ее абстрактную моральность, разумность и утопичность. С другой стороны, понимание необходимости как человечески творческой, исторической необходимости («вторая природа» — акведук, служащий мостом между двумя горами; см. XI, 133) отделяет его от механического материализма Гольбаха и других (см. его отзыв о «Системе природы» в одиннадцатой книге «Поэзии и правды»; X, 48—49). Эти же два момента резко отделяют Гёте и от последующей романтической историчности.

Все сказанное раскрывает нам исключительную хронотопичность видения и мышления Гёте во всех областях и сферах его многосторонней деятельности. Все, что он видел, он видел не «sub specie aeternitatis» («под углом зрения вечности»), как его учитель Спиноза, а во времени и *во власти времени*. Но власть этого времени — продуктивно-творческая власть. Все — от отвлеченнейшей идеи до осколка камня на берегу ручья — несет на себе печать времени, насыщено временем и в нем обретает свою форму и свой смысл. Поэтому все интенсивно в мире Гёте: в нем нет мертвых, неподвижных, застывших мест, нет неизменного фона, не участвующей в действии и становлении (в событиях) декорации и обстановки. С другой стороны, это время во всех своих существенных моментах локализовано в конкретном пространстве, запечатлено в нем; таких событий, сюжетов, временных мотивов, которые были бы равнодушны к опре-

деленному пространственному месту свершения, которые могли бы совершиться везде и нигде («вечные» сюжеты и мотивы), нет в мире Гёте. Все в этом мире — *времяпространство*, подлинный *хронотоп*.

Отсюда неповторимо-конкретный и зримый мир человеческого пространства и человеческой истории, к которому отнесены все образы творческого воображения Гёте, который служит подвижным фоном и неисчерпаемым источником его художественного видения и изображения: Все зримо, все конкретно, все телесно, все материально в этом мире, и в то же время все интенсивно, осмысленно и творчески необходимо.

Большая эпическая форма (большой эпос), в том числе и роман, должна давать целостную картину мира и жизни, должна отразить *весь мир и всю жизнь*. В романе весь мир и вся жизнь даются в разрезе *целостности эпохи*. Изображенные в романе события должны как-то *замещать* собою всю жизнь эпохи. В этой способности замещать реальное целое — их художественная существенность. По степени этой существенности и, следовательно, художественной значительности романы бывают весьма различными. Они прежде всего зависят от степени реалистического проникновения в эту реальную целостность мира, от которой отвлечена оформленная в романном целом существенность. «Весь мир» и его история как та реальность, которая противостояла художнику-романисту, ко времени Гёте глубоко и существенно изменилась. Еще три века тому назад «весь мир» был своеобразным символом, который не мог быть адекватно отображен никакой моделью, никакой картой или глобусом. В этом символе «весь мир» зримое и познанное, плотно-реальное, было маленьким и прерывным клочком земного пространства и таким же небольшим и разорванным отрезком реального времени, все остальное зыбко терялось в тумане, перемешивалось и переплеталось с потусторонними мирами, с отрешенно-идеальным, фантастическим, утопическим. Дело было не только в том, что потустороннее и фантастическое восполняло бедную реальность и объединяло и закругляло в мифологическое целое клочки реальности. Потустороннее дезорганизовало и обескровило эту наличную реальность. Реальную компактность мира рассасывала, разлагала примесь потустороннего, мешала собраться и округлиться реальному миру и реальной истории в единое, компактное и полное целое. Потустороннее будущее, оторванное от горизонтали земного простран-

ва и времени, поднималось как потусторонняя вертикаль к реальному потоку времени, обескровливая реальное будущее и земное пространство как арену этого реального будущего, придавая всему символическое значение, обесценивая и отбрасывая все то, что не поддавалось символическому осмысливанию.

В эпоху Возрождения «весь мир» начал сгущаться в реальное и компактное целое. Земля прочно округлилась и заняла определенное место в реальном пространстве вселенной, сама она начала приобретать географическую определенность (далеко еще не полную) и историческую осмысленность (еще более не полную). И вот у Рабле и у Сервантеса мы видим существенное сгущение реальности, уже не обескровленной потусторонним округлением; но реальность эта подымается еще на очень зыбком и туманном фоне целого мира и человеческой истории.

Процесс закругления, восполнения и оцеленения реального мира достиг своего первоначального завершения в XVIII веке, и именно ко времени Гёте. Определилось положение земного шара в солнечной системе и его отношение к другим мирам этой системы, определился его размер, моря и материки, геологический состав, его страны, его породы, его пути сообщения и т. п., стал он осмысленным и реально историческим. Дело не в количестве великих открытий, новых путешествий, приобретенных знаний, а дело в том новом *качестве* постижения реального мира, которое явилось в результате всего этого: новое, *реальное* единство и целостность мира из факта отвлеченного сознания, теоретических построений и *редких книг* стали фактом конкретного (обычного) сознания и практической ориентации, фактом обычных книг и каждодневных размышлений, связались с устоявшимися зрительными образами, стали наглядно-зримым единством; для того, что не обладало непосредственно зримостью, могли быть найдены зрительные эквиваленты. Величайшую роль в этой конкретизации и онагляднении сыграл безмерно выросший реальный, материальный контакт (экономический и на его основе культурный) почти со всем географическим миром и технический контакт со сложными силами природы (зримый эффект применения этих сил). Такая вещь, как закон тяготения Ньютона, помимо своего прямого естественнонаучного и философского значения оказала исключительное содействие онагляднению мира, она делала почти наглядно-зримым и ощу-

тимым новое единство реального мира, новую природную закономерность его.

Восемнадцатый век, самый абстрактный и анти-исторический, на самом деле был временем конкретизации и онагляднения нового, реального мира и его истории. Из мира мудреца и ученого он становился миром обывденно-рабочего сознания передового человека.

Философская и публицистическая борьба просветителей со всем потусторонним и авторитарным, что пропитало воззрения, искусство, быт, строй и т. п., сыграла громадную роль в этом процессе очищения и сгущения реальности. Ближайшим образом мир в результате просветительской критики как будто становился качественно беднее, действительно реального в нем оказывалось гораздо меньше, чем думали раньше, абсолютная масса реальности, действительного бытия стала как будто меньше, сжалась; мир стал беднее и суше¹⁴. Но эта абстрактная отрицательная критика просветителей, рассеивая остатки потусторонних спаяк и мифического единства, помогала реальности собираться и сгущаться в зримое целое нового мира. В сгущающейся реальности раскрывались новые стороны и бесконечные перспективы. И эта положительная продуктивность эпохи Просвещения достигает одной из своих вершин в творчестве Гёте.

Этот процесс завершающегося округления и оцельнения реального мира можно проследить в творческой биографии Гёте. Здесь не место входить в это сколько-нибудь подробно. Хорошая горная карта Европы была для него еще событием. Удельный вес путешествий, других географических книг (их удельный вес был велик уже в библиотеке отца Гёте), археологических и книг по истории (особенно по истории искусства) в *рабочей* библиотеке Гёте был очень велик.

Этот процесс конкретизации, онагляднения, оцельнения, повторяем, еще только завершался. Отсюда такая удивительная свежесть и выпуклость всего этого у Гёте. Новыми были «исторические радиусы» из Рима и из Сицилии, новым и свежим было самое ощущение полноты *мировой* истории (Гердер).

Впервые в романах Гёте (в «Годах ученичества» и в «Годах странствований») целостность мира и жизни в разрезе эпохи отнесена к этому новому, конкретизованному, онаглядненному, оцельненному реальному миру. За целым романа стоит эта большая реальная целостность мира и истории. Всякий большой роман во все эпо-

хи развития этого жанра был энциклопедичен. Энциклопедичен «Гаргантюа и Пантагрюэль», энциклопедичен «Дон Кихот», энциклопедичен большой роман барокко (нечего и говорить об «Амадисе» и о «Пальмеринах»). Но в романах Возрождения, поздних рыцарских романах («Амадис») и в романах барокко это именно энциклопедичность, носящая отвлеченно-книжный характер, за ней не было *модели* мирового целого.

Поэтому и отбор существенного и его закругление в романное целое носили до середины XVIII века (до Филдинга, Стерна, Гёте) иной характер.

Конечно, то существенное сгущение целого жизни, каким должен быть роман (и вообще большой эпос), вовсе не есть конспективное изложение всего этого целого, резюме всех его частей. Об этом не может быть и речи. Нет этого, конечно, и в романах Гёте. Действие здесь происходит на ограниченном участке земного пространства и охватывает весьма короткий отрезок исторического времени. Но тем не менее за миром романа все время стоит здесь этот новый, оцельненный мир; весь он посылает в роман своих представителей-заместителей, которые и отражают его новую и реальную полноту и конкретность (географическую и историческую в наиболее широком смысле этих слов). Далеко не все упомянуто в самом романе, но компактная целостность реального мира чувствуется за каждым образом его; каждый образ именно в этом мире живет и обретает свою форму. Реальная полнота мира определяет и самый тип существенности. Роман, правда, включает еще в себя утопические и символические элементы, но и характер и функции их стали совершенно иными. Весь характер образов романа определяется тем новым отношением, в которое они вступили к новой, уже реальной целостности мира.

Мы вкратце коснемся здесь этого нового отношения к новому миру на материале творческих замыслов Гёте (анализ романов — дело последующего).

В своих автобиографических сочинениях — в «Поэзии и правде», в «Путешествии в Италию», в «Анналах» — Гёте подробно рассказывает о ряде своих художественных замыслов, которые либо вовсе не были осуществлены «на бумаге», либо осуществлены лишь фрагментарно. Таковы «Магомет», «Вечный жид», «Навзикая», «Телль», «Пирмонт» (как мы его называем условно), наконец, детская сказка «Новый Парис» и детский же многоязычный роман в письмах. Мы остановимся на некоторых из

них как на более характерных для хронотопичности художественного воображения Гёте.

Характерна одной своей чертой уже детская сказка «Новый Парис» (см. «Поэзия и правда», кн. II). Эта черта — точное обозначение того реального места, где происходило изображенное в сказке сказочное событие: часть городской стены Франкфурта, носящая название «дурной стены»; здесь действительно находилась ниша с фонтаном, доска с надписью, вделанная в стену, за стеной поднимались старые орешники. Сказка прибавляла к этим действительным приметам места таинственную калитку и сближала между собой нишу с фонтаном, орешники и доску. В дальнейшем эти три предмета якобы перемещались, то снова сближаясь, то удаляясь друг от друга. Это смещение реальных пространственных примет со сказочными создавало своеобразную прелесть сказки: сказочный сюжет вплетался в зримую реальную действительность, как бы непосредственно возникал из этой древней «дурной стены», окруженной какими-то легендами, с ее фонтаном в глубокой нише, старыми орешниками и вделанной доской. И эта черта сказки оказала особое воздействие и на маленьких слушателей Гёте: каждый из них совершал паломничество к «дурной стене» и осматривал реальные приметы — нишу, фонтан, орешники. Этой сказкой Гёте создал как бы «местную легенду», на основе которой сложился как бы маленький «местный культ» (паломничество к «дурной стене»).

Сказка эта создавалась Гёте в 1757—1758 годах. В эти же годы такой же «местный культ», но уже в больших масштабах был создан на берегах Женевского озера, на месте совершения событий «Новой Элоизы» Руссо. Аналогичный «местный культ» был создан раньше «Клариссой Гарлоу» Ричардсона, позже будет создан «местный культ» Вертера; у нас подобный культ был связан с «Бедной Лизой» Карамзина.

Эти своеобразные «местные культы», вызванные к жизни литературными произведениями, — характерная особенность второй половины XVIII века, говорящая об известной переориентации художественного образа по отношению к реальной действительности. Художественный образ почувствовал как бы органическое стремление прикрепляться к определенному времени, а главное — к определенному конкретному и наглядно-зримому месту пространства. Дело здесь не в художественной реалистичности образа самого по себе (что вовсе не требует,

конечно, точной географической определенности, «невывышенности» места действия). Для указанной эпохи характерна именно непосредственная *географическая реальность* образа, и не столько даже его внутреннее правдоподобие, сколько представление о нем как о действительно бывшем, то есть *в реальном времени* совершившемся, событии (отсюда и, в частности, характерное для сентиментализма отношение к художественному образу человека как к живому человеку, художественно намеренный «наивный реализм» образа и его восприятия публикой). Отношение художественного образа к новому, географически и исторически конкретному и онаглядненному миру проявляется здесь в элементарной, но зато четкой и тоже наглядной форме. Эти «местные культы» прежде всего свидетельствуют о совершенно *новом ощущении пространства и времени* в художественном произведении.

Стремление к конкретной географической локализации проявляется и в том еще детском многоязычном романе Гёте, над которым он работал несколько позже (см. «Поэзия и правда», кн. IV). «Для этой причудливой формы я приискал содержание, изучив географию тех местностей, где жили мои герои, и придумал для оживления сухого описания обстановки такие человеческие отношения, которые соответствовали бы характеру действующих лиц и их занятиям» (IX, 139). И здесь, как видим, проявляется то же характерное очеловечение конкретных географических местностей.

В «Путешествии в Италию» Гёте рассказывает о возникновении и о характере замысла драмы «Навзикая». Замысел этот сложился в Сицилии, где образы «Одиссея» непосредственно возникали перед Гёте из морского и островного пейзажа этой страны. «Эту простую фабулу я предполагал оживить богатством второстепенных мотивов, особым планом и своеобразной обстановкой действия, развертывающегося на фоне моря и островов» (XI, 318). И несколько ниже: «Теперь, когда я мысленно вижу перед собой все эти берега и предгорья, заливы и бухты, острова и мысы, скалы и пески, поросшие кустарником холмы, мягкие луга, плодородные поля, разукрашенные сады, холмные деревья, висящие лозы, облачные горы и всегда веселые равнины, утесы и берега, все это, окруженное морем, переменчивым и разнообразным, — теперь только «Одиссея» стала для меня живым словом» (XI, 342—343).

Еще более характерен в этом отношении замысел «Вильгельма Телля». Образы этого замысла прямо возникли из живого созерцания соответствующих исторических местностей Швейцарии. В «Анналах» Гёте рассказывает: «Когда по дороге туда — обратно (во время путешествия по Швейцарии, 1797) я снова свободным и открытым глазом обозрел Фирвальдштетское озеро, Швиц, Флюелен и Альтдорф, они понудили мое воображение населить персонажами эти местности, представляющие собой такой грандиозный (*ungeheure*) ландшафт. И какие другие образы могли явиться моему воображению быстрее, чем образ Телля и его смелых современников?» («Анналы», S. 141—142). Сам Телль представился Гёте воплощением народа (*eine Art von Demos*), в образе колоссальной силы носильщика тяжестей, всю жизнь занимающегося переноской тяжелых звериных шкур и других товаров через родные горы.

Наконец, остановимся на замысле, возникшем у Гёте во время его пребывания в Пирмонте¹⁵.

Местность Пирмонта насыщена историческим временем. О ней имеются упоминания у римских писателей. Сюда доходили форпосты Рима; здесь проходил один из тех радиусов мировой истории, которые Гёте созерцал из Рима. Сохранились еще древние валы; холмы и долины говорят о происходивших здесь сражениях; остатки старины сохранились и в этимологии названий различных мест и гор и в обычаях населения; повсюду приметы исторического прошлого, проникающего пространство. «Здесь чувствуешь себя словно замкнутым в магический круг, — говорит Гёте, — отождествляешь прошлое с настоящим, созерцаешь всеобщую пространственность сквозь призму данного ближайшего пространственного окружения и, наконец, чувствуешь себя в приятном состоянии, так как на один миг начинает казаться, что неуловимейшее стало предметом непосредственного созерцания» («Анналы», S. 81).

Здесь, в этих специфических условиях, и возникает замысел произведения, которое должно было быть написано в стиле конца XVI века. Вся набросанная Гёте схема сюжета тончайшим образом переплетается с мотивами местности и ее, так сказать, исторической трансформации. Изображается стихийное движение народа к чудесному источнику Пирмонта. Во главе движения становится рыцарь, он организует его и приводит народ в Пирмонт. Показывается социальное и характерологическое

многообразие народных масс. Существенный момент — изображение строительства нового поселения и параллельная социальная дифференциация и выделение знати («благородных»). Основная тема — работа творчески организующей человеческой воли над сырым материалом стихийного массового движения. В результате — возникновение нового города на древнем историческом месте Пирмонта. В заключение вводится мотив будущего величия Пирмонта в форме прорицания трех странных пришельцев — юноши, мужа и старца (символ исторических поколений). Весь этот замысел есть не что иное, как попытка превратить в сюжет ту исторически-творческую волю, и стихийно-массовую — народа и организующую волю вождей, непосредственно зримым следом которой является Пирмонт, или, другими словами, «неуловимейшее» течение исторического времени схватить и закрепить «непосредственным созерцанием».

Таковы неосуществленные творческие замыслы Гёте. Все они глубоко хронотопичны. Время и пространство сливаются здесь в неразрывное единство как в самом сюжете, так и в отдельных образах его. Исходной точкой творческого воображения в большинстве служит определенная и совершенно конкретная местность. Но это не отвлеченный пейзаж, проникнутый настроением созерцающего, — нет, это кусок человеческой истории, сгущенное в пространстве историческое время. Поэтому сюжет (совокупность изображаемых событий) и действующие лица не приходят в него извне, не примышляются к пейзажу, а раскрываются в нем как с самого начала в нем присутствующие, как те творческие силы, которые оформили, очеловечили этот пейзаж, сделали его говорящим следом движения истории (исторического времени) и до известной степени предопределили и дальнейший ход ее, или как те творческие силы, в которых нуждается данная местность как в организаторах и продолжателях воплощенного в ней исторического процесса.

Такой подход к местности и к истории, их неразрывное единство и взаимопроникновение стали возможными лишь потому, что местность перестала быть частью абстрактной природы и частью неопределенного, прерывного и лишь символически закругленного (восполненного) мира, а событие перестало быть отрезком такого же неопределенного, всюду себе равного, обратимого и символически восполняемого времени. Местность стала незаменимой частью географически и исторически опреде-

ленного мира, вот *этого*, совершенно реального и принципиально обозримого, мира человеческой истории, а событие стало существенным и не переместимым во времени моментом этой определенной человеческой истории, совершающейся в этом, и только в этом, географически определенном человеческом мире. В результате этого процесса взаимной конкретизации и взаимопроникновения мир и история не стали беднее и меньше; напротив, они сгустились, уплотнились и наполнились творческими возможностями дальнейшего бесконечного *реального* становления и развития. Мир Гёте — это *прорастающее семя*, до конца реальное, налично-зримое и в то же время полное реальным же, растущим из него будущим.

Вот это-то новое ощущение пространства и времени и привело к существенному изменению ориентации художественного образа: он почувствовал непреодолимую тягу к определенному месту и к определенному времени в этом ставшем определенным и реальным мире. И эта новая ориентация проявляется как в элементарной (но четкой) форме наивно-реалистических «местных культов» литературных героев, так и в более глубокой и сложной форме в таких произведениях, как «Вильгельм Мейстер», лежащих на границе между романом и новым большим эпосом.

Коснемся еще одной, несколько более ранней ступени развития чувства времени в XVIII веке, как она представлена у Ж.-Ж. Руссо.

Художественное воображение Руссо было также хронотопично. Он открыл для литературы (и именно для романа) особый и очень важный хронотоп — «природу» (правда, это открытие, как и все настоящие открытия, было подготовлено веками предшествующего развития¹⁶). Он глубоко умел чувствовать время в природе. Время природы и время человеческой жизни вступили у него в теснейшее взаимодействие и взаимопроникновение. Но момент реальной историчности времени был еще очень слаб. От циклического фона природного времени для него отделились только идиллическое время (также еще циклическое) и время биографическое, уже преодолевающее цикличность, но еще не вливающееся до конца в реальное историческое время. Поэтому и момент творчески-исторической необходимости был Руссо почти вовсе чужд.

Созерцая пейзаж, Руссо, как и Гёте, населяет его образами людей, очеловечивает его. Но люди эти не творцы

и не строители, а люди идиллической и индивидуально-биографической жизни. Отсюда и сюжетность у него бедная (в большинстве случаев — любовь с ее страданиями и радостями и идиллический труд), и будущее у него носит утопический характер «золотого века» (историческая инверсия¹⁷) и лишено творческой необходимости.

Во время своего пешего путешествия в Турин Руссо любит деревенский пейзаж и населяет его образами своего воображения. «Я представлял себе, — рассказывает он в «Исповеди», — в хижинах сельские трапезы, в лугах резвые игры, близ воды купанье, прогулки, рыбную ловлю, на деревьях очаровательные плоды, под их тенью страстные tête-à-tête, на горах чаны с молоком и сливками, милую праздность, покой, простоту, удовольствие бродить, сам не зная куда» («Исповедь», ч. I, кн. II).

В письме к Мальзербу (от 26 января 1762 года) утопический момент в художественном воображении Руссо выступает еще ярче:

«Я населил ее (то есть прекрасную природу. — М. Б.) скоро существами, которые пришли мне по душе... и перенес в убежища природы людей, достойных ее обитать. Я образовал себе прелестное общество... фантазия моя возродила золотой век, и, наполняя эти прекрасные дни всеми сценами моей жизни, оставившими во мне сладкое воспоминание, а также всеми теми, которые мое сердце могло желать еще, я чувствовал себя растроганным до слез, думая об истинных удовольствиях человечества, столь очаровательных и столь чистых, которые теперь так далеки от людей»*.

Эти признания Руссо уже и сами по себе очень показательны, но особенно яркими становятся они при сопоставлении с соответствующими признаниями Гёте, приведенными нами выше. Вместо человека — творца и строителя появляется здесь идиллический человек наслаждения, игры и любви. Природа, как бы минуя историю с ее прошлым и настоящим, непосредственно дает место «золотому веку», то есть утопическому прошлому, перенесенному в утопическое будущее. Чистая и блаженная природа дает место чистым и блаженным людям. Желанное, идеальное, оторвано здесь от реального времени и от необходимости: оно не необходимо, оно только же-

* Цит. по кн.: Розанов М. Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в., т. 1. М., 1910, с. 50.

ланно. Поэтому и время всех этих игр, сельских трапез, страстных свиданий и т. п. лишено реальной длительности и необратимости. Если внутри идиллического дня и есть смена утра, вечера, ночи, то все идиллические дни похожи друг на друга, повторяют друг друга. Вполне понятно также, что подобное созерцание нисколько не сдерживает проникновения в созерцаемое субъективных желаний, эмоций, личных воспоминаний, фантазирования, то есть всего того, что обуздывал и подавлял в своем созерцании Гёте, стремясь видеть независимую от его желаний и чувств необходимость свершения.

Конечно, особенности чувства времени, и даже природного времени, у Руссо сказанным далеко не исчерпываются. В его романе и в его автобиографических сочинениях раскрываются другие, и более глубокие и существенные, стороны ощущения времени: он знал и трудовое идиллическое время, и время биографическое, и семейно-биографическое, он внес новые и существенные моменты в понимание возрастов человека и т. д. Всех этих моментов нам еще придется коснуться в дальнейшем.

Вторая половина XVIII века в Англии и Германии характеризуется, как известно, повышенным интересом к фольклору; можно с известным правом говорить даже об *открытии фольклора* для литературы, совершенном в эту эпоху. При этом дело прежде всего шло о национальном и местном (в пределах национального) фольклоре. Народная песня, сказка, героическая и историческая легенда и сага были прежде всего новым и могучим средством очеловечения и интенсификации родного пространства. С фольклором в литературу ворвалась новая, мощная и чрезвычайно продуктивная волна *народно-исторического времени*, оказавшего громадное влияние на развитие исторического мировоззрения вообще и в частности на развитие исторического романа.

Фольклор вообще насыщен временем; все образы его глубоко хронопопичны. Время в фольклоре, полнота времени в нем, фольклорное будущее, фольклорные человеческие измерители времени — все это очень важные и насущные проблемы. Здесь мы, конечно, не можем их касаться, хотя фольклорное время и оказало громадное и продуктивное влияние на литературу.

Нас здесь интересует другая сторона дела — использование местного фольклора, в особенности героической и исторической легенды и саги, для интенсификации родной почвы в процессе подготовки исторического романа.

Местный фольклор осмысливает и насыщает пространство временем, втягивает его в историю.

В этом отношении очень характерным на античной почве было использование местных мифов Пиндаром. Путем сложного и искусного переплетения местных мифов с общеэллинскими он приобщал каждый уголок Греции к сохранению всего его местного богатства *единству* греческого мира. Каждый источник, холмик, рощица, излучина береговой полосы имели свою легенду, свое воспоминание, свое событие, своего героя. Эти местные мифы Пиндар с помощью искусных ассоциаций, метафорических соответствий, генеалогических связей * сплетал с общеэллинскими мифами, создавал единую и плотную ткань, охватывающую всю греческую землю и дающую как бы народнопоэтическую замену недостающего политического единства.

Подобное же использование местного фольклора, правда в иных исторических условиях и с другими целями, мы находим у Вальтера Скотта.

Для Вальтера Скотта характерно стремление именно к локальному фольклору. Он исходил свою родную Шотландию, в особенности ее пограничные с Англией области, знал каждую излучину Твида, каждую развалину замка, причем все это было освящено для него легендой, песней, балладой. Каждый клочок земли был насыщен для него определенными событиями местных легенд, был глубоко интенсифицирован легендарным временем, и, с другой стороны, всякое событие было строго локализовано, сгущено в пространственных приметах. Его глаз умел видеть время в пространстве.

Но это время у Вальтера Скотта в тот ранний период его творчества, когда он создавал «Песни шотландской границы» и свои поэмы («Песнь последнего менестреля», «Ночь накануне Иванова дня», «Леди с озера» и др.), имело еще характер *замкнутого прошлого*. В этом существенное отличие его от Гёте. Это прошлое, читаемое Вальтером Скоттом в развалинах и в различных подробностях шотландского пейзажа, не было творчески действенным в настоящем, оно довело себе, было замкнутым миром специфического прошлого; видимое же настоящее лишь вызывало *воспоминание* об этом прошлом, было

* Той узловой точкой или стержнем, откуда расходились во все стороны нити ассоциаций и связей, в эпиникиях¹⁸ Пиндара служил сам прославляемый герой — победитель на играх, его имя, его род, его город.

хранилищем не самого прошлого в его еще живой и действенной форме, но хранилищем именно воспоминаний о нем. Поэтому *полнота времени* даже в лучших фольклорных поэмах Вальтера Скотта минимальна.

В последующий, «романный» период своего творчества Вальтер Скотт преодолевает это ограничение (правда, все же не до самого конца). От предшествующего периода сохраняется глубокая хромотопичность его художественного мышления, умение читать время в пространстве, сохраняются элементы фольклорной окраски времени (народно-исторического времени); и все эти моменты оказываются чрезвычайно продуктивными для исторического романа. Одновременно с этим происходит освоение романных разновидностей предшествующего развития этого жанра, в особенности готического и семейно-биографического романа, и, наконец, освоение исторической драмы. На этой почве и преодолевается замкнутость прошлого и достигается полнота времени, необходимая для исторического романа.

Мы вкратце очертили один из важнейших этапов на пути освоения реального исторического времени литературой, этап, представленный прежде всего могучей фигурой Гёте. Вместе с тем, думается нам, уяснилась и исключительная важность самой проблемы освоения времени в литературе и в особенности в романе.

ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

И ОПРЕДЕЛЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка. Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных и письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в *целом* высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*.

Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы. Особо нужно подчеркнуть крайнюю *разнородность* речевых жанров (устных и письменных). В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога (при-

чем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). Может показаться, что разнородность речевых жанров так велика, что нет и не может быть единой плоскости их изучения: ведь здесь в одной плоскости изучения оказываются такие разнороднейшие явления, как однословные бытовые реплики и многотомный художественный роман, как стандартная и обязательная даже по своей интонации военная команда и глубоко индивидуальное лирическое произведение и т. п. Функциональная разнородность, как можно подумать, делает общие черты речевых жанров слишком абстрактными и пустыми. Этим, вероятно, и объясняется, что общая проблема речевых жанров по-настоящему никогда не ставилась. Изучались — и больше всего — литературные жанры. Но начиная с античности и до наших дней они изучались в разрезе их литературно-художественной специфики, в их дифференциальных отличиях друг от друга (в пределах литературы), а не как определенные типы высказываний, отличные от других типов, но имеющие с ними общую *словесную* (языковую) природу. Общелингвистическая проблема высказывания и его типов почти вовсе не учитывалась. Начиная с античности изучались и риторические жанры (причем последующие эпохи не много прибавили к античной теории); здесь уже обращалось больше внимания на словесную природу этих жанров как высказываний, на такие, например, моменты, как отношение к слушателю и его влияние на высказывание, на специфическую словесную завершенность высказывания (в отличие от законченности мысли) и др. Но все же и здесь специфика риторических жанров (судебных, политических) заслоняла их общелингвистическую природу. Изучались, наконец, и бытовые речевые жанры (преимущественно реплики бытового диалога), и притом как раз с общелингвистической точки зрения (в школе де Соссюра¹, у его новейших последователей — структу-

ралистов, у американских бихевиористов², на совершенно другой лингвистической основе у фосслерланцев³). Но это изучение также не могло привести к правильному определению общелингвистической природы высказывания, так как оно ограничивалось спецификой устной бытовой речи, иногда прямо ориентируясь на нарочито примитивные высказывания (американские бихевиористы).

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень существенное различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры — романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п. — возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) — художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное).

Различие между первичными и вторичными (идеологическими) жанрами чрезвычайно велико и принципиально, но именно поэтому природа высказывания должна быть раскрыта и определена путем анализа и того и другого вида; только при этом условии определение может стать адекватным сложной и глубокой природе высказывания (и охватить важнейшие его грани); односторонняя ориентация на первичные жанры неизбежно приводит к вульгаризации всей проблемы (крайняя степень такой

вульгаризации — бихевиористическая лингвистика). Самое взаимоотношение первичных и вторичных жанров и процесс исторического формирования последних проливают свет на природу высказывания (и прежде всего на сложную проблему взаимоотношения языка и идеологии, мировоззрения).

Изучение природы высказывания и многообразия жанровых форм высказываний в различных сферах человеческой деятельности имеет громадное значение для всех почти областей лингвистики и филологии. Ведь всякая исследовательская работа над конкретным языковым материалом — по истории языка, по нормативной грамматике, по составлению всякого рода словарей, по стилистике языка и т. д. — неизбежно имеет дело с конкретными высказываниями (письменными и устными), относящимися к различным сферам человеческой деятельности и общения, — летописями, договорами, текстами законов, канцелярскими и иными документами, различными литературными, научными и публицистическими жанрами, официальными и бытовыми письмами, репликами бытового диалога (во всех его многообразных разновидностях) и т. д., откуда исследователи и черпают нужные им языковые факты. Отчетливое представление о природе высказывания вообще и об особенностях различных типов высказываний (первичных и вторичных), то есть различных речевых жанров, необходимо, как мы считаем, при любом специальном направлении исследования. Игнорирование природы высказывания и безразличное отношение к особенностям жанровых разновидностей речи в любой области лингвистического исследования приводят к формализму и чрезмерной абстрактности, искажают историчность исследования, ослабляют связи языка с жизнью. Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык. Высказывание — это проблемный узел исключительной важности. Подойдем в этом разрезе к некоторым областям и проблемам языкознания.

Прежде всего о стилистике. Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения — индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем.

Но не все жанры одинаково благоприятны для такого отражения индивидуальности говорящего в языке высказывания, то есть для индивидуального стиля. Наиболее благоприятны жанры художественной литературы: здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его (но и в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разным сторонам индивидуальности). Наименее благоприятные условия для отражения индивидуальности в языке наличны в тех речевых жанрах, которые требуют стандартной формы, например, во многих видах деловых документов, в военных командах, в словесных сигналах на производстве и др. Здесь могут найти отражение только самые поверхностные, почти биологические стороны индивидуальности (и то преимущественно в устном осуществлении высказываний этих стандартных типов). В огромном большинстве речевых жанров (кроме литературно-художественных) индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком. Самая проблема общенародного и индивидуального в языке в основе своей есть проблема высказывания (ведь 'только в нем, в высказывании, общенародный язык воплощается в индивидуальную форму). Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров.

Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей. По существу, языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая) и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и

стилистические типы высказываний. Стиль неразрывно связан с определенными тематическими единствами и — что особенно важно — с определенными композиционными единствами: с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, к чужой речи и т. п.). Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания. Это не значит, конечно, что языковой стиль нельзя сделать предметом самостоятельного специального изучения. Такое изучение, то есть стилистика языка как самостоятельная дисциплина, и возможно и нужно. Но это изучение будет правильным и продуктивным лишь на основе постоянного учета жанровой природы языковых стилей и на основе предварительного изучения разновидностей речевых жанров. До сих пор стилистика языка лишена такой основы. Отсюда ее слабость. Нет общепризнанной классификации языковых стилей. Авторы классификаций часто нарушают основное логическое требование классификации — единство основания. Классификации чрезвычайно бедны и недифференцированы. Например, в недавно опубликованной академической грамматике русского языка даются такие стилистические разновидности языка: книжная речь, народная речь, отвлеченно-научная, научно-техническая, газетно-публицистическая, официально-деловая, фамильярная бытовая речь, вульгарное просторечие. Наряду с этими языковыми стилями в качестве стилистических разновидностей фигурируют диалектные слова, устарелые слова, профессиональные выражения. Такая классификация стилей совершенно случайна, и в ее основе лежат разные принципы (или основания) деления на стили. Кроме того, классификация эта и бедна и мало дифференцирована*. Все это является прямым результатом недопонимания жанровой природы языковых стилей и отсутствия продуманной классификации речевых жанров по сферам человеческой деятельности (а также и очень важного для стилистики различения первичных и вторичных жанров).

Отрыв стилей от жанров особенно пагубно сказывается при разработке ряда исторических вопросов. Истори-

* Такие же бедные и лишенные четкости и продуманного основания классификации языковых стилей дает А. Н. Гвоздев в своей книге «Очерки по стилистике русского языка» (М., 1952, с. 13—15). В основе всех этих классификаций лежит не критическое усвоение традиционных представлений о стилях языка.

ческие изменения языковых стилей неразрывно связаны с изменениями речевых жанров. Литературный язык — это сложная динамическая система языковых стилей; их удельный вес и их взаимоотношения в системе литературного языка находятся в непрерывном изменении. Еще более сложной и на иных началах организованной системой является язык литературы, в состав которого входят и стили нелитературного языка. Чтобы разобраться в сложной исторической динамике этих систем, чтобы от простого (и в большинстве случаев поверхностного) описания наличествующих и сменяющих друг друга стилей перейти к историческому объяснению этих изменений, необходима специальная разработка истории речевых жанров (притом не только вторичных, но и первичных), которые более непосредственно, чутко и гибко отражают все происходящие в общественной жизни изменения. Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, — это выводные ремни от истории общества к истории языка. Ни одно новое явление (фонетическое, лексическое, грамматическое) не может войти в систему языка, не совершив долгого и сложного пути жанрово-стилистического испытания и отработки*.

В каждую эпоху развития литературного языка задают тон определенные речевые жанры, притом не только вторичные (литературные, публицистические, научные), но и первичные (определенные типы устного диалога — салонного, фамильярного, кружкового, семейно-бытового, общественно-политического, философского и др.). Всякое расширение литературного языка за счет различных внелитературных слоев народного языка неизбежно связано с проникновением во все жанры литературного языка (литературные, научные, публицистические, разговорные и др.) в большей или меньшей степени и новых жанровых приемов построения речевого целого, его завершения, учета слушателя или партнера и т. п., что приводит к более или менее существенной перестройке и обновлению речевых жанров. Обращаясь к соответствующим нелитературным слоям народного языка, неизбежно обращаются и к тем речевым жанрам, в которых эти слои реализуются. Это в большинстве случаев различные типы разговорно-диалогических жанров; отсюда более или менее резкая диалогизация вторичных

* Этот наш тезис не имеет ничего общего с фосслериянским положением о примате стилистического над грамматическим. Наше дальнейшее изложение покажет это с полной ясностью.

жанров, ослабление их монологической композиции, новое ощущение слушателя как партнера-собеседника, новые формы завершения целого и др. Где стиль, там жанр. Переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр.

Таким образом, и индивидуальные и языковые стили довлеют речевым жанрам. Более глубокое и широкое изучение этих последних совершенно необходимо для продуктивной разработки всех вопросов стилистики.

Но и принципиальный и общий методологический вопрос о взаимоотношениях лексики и грамматики, с одной стороны, и стилистики — с другой, упирается в ту же проблему высказывания и речевых жанров.

Грамматика (и лексика) существенно отличается от стилистики (некоторые даже противопоставляют ее стилистике), но в то же время ни одно грамматическое исследование (я уже и не говорю о нормативной грамматике) не может обойтись без стилистических наблюдений и экскурсов. В целом ряде случаев граница между грамматикой и стилистикой как бы и вовсе стирается. Существуют явления, которые одними исследователями относятся к области грамматики, другими — к области стилистики. Такова, например, синтагма.

Можно сказать, что грамматика и стилистика сходятся и расходятся в любом конкретном языковом явлении: если рассматривать его только в системе языка, то это грамматическое явление, если же рассматривать его в целом индивидуального высказывания или речевого жанра, то это стилистическое явление. Ведь самый выбор говорящим определенной грамматической формы есть акт стилистический. Но эти две точки зрения на одно и то же конкретное явление языка не должны быть взаимно непроницаемы друг для друга и не должны просто механически сменять друг друга, но должны органически сочетаться (при самом четком методологическом различии их) на основе реального единства языкового явления. Только глубокое понимание природы высказывания и особенностей речевых жанров может обеспечить правильное разрешение этой сложной методологической проблемы.

Изучение природы высказывания и речевых жанров имеет, как нам кажется, основополагающее значение для преодоления упрощенных представлений о речевой жизни, о так называемом «речевом потоке», о коммуникации

и т. п., представлений, еще бытующих в нашем языкознании. Более того, изучение высказывания как *реальной единицы речевого общения* позволит правильное понять и природу *единиц языка* (как системы) — слова и предложения.

К этой наиболее общей проблеме мы и переходим.

II. ВЫСКАЗЫВАНИЕ КАК ЕДИНИЦА РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ. ОТЛИЧИЕ ЭТОЙ ЕДИНИЦЫ ОТ ЕДИНИЦ ЯЗЫКА (СЛОВА И ПРЕДЛОЖЕНИЯ)

Лингвистика XIX века, начиная с В. Гумбольдта, не отрицая коммуникативной функции языка, старалась отодвинуть ее на задний план как нечто побочное; на первый план выдвигалась функция *независимого от общения становления мысли*. Такова знаменитая гумбольдтовская формула: «Вовсе не касаясь нужды сообщения между людьми, язык был бы необходимым условием мышления для человека *даже при всегдашнем его одиночестве*»*. Другие, например фоссерианцы, выдвигали на первый план так называемую экспрессивную функцию. При всем различии в понимании этой функции отдельными теоретиками сущность ее сводится к выражению индивидуального мира говорящего. Язык выводится из потребности человека выразить себя, объективировать себя. Сущность языка в той или иной форме, тем или иным путем сводится к духовному творчеству индивидуума. Выдвигались и выдвигаются и несколько иные вариации функций языка, но характерным остается если и не полное игнорирование, то недооценка коммуникативной функции языка, язык рассматривается с точки зрения говорящего, как бы *одного* говорящего без *необходимого* отношения к *другим* участникам речевого общения. Если роль другого и учитывалась, то как роль слушателя, который только пассивно понимает говорящего. Высказывание довлеет своему предмету (то есть содержанию высказываемой мысли) и самому высказывающему. Язык, по существу, нуждается только в говорящем — одном говорящем — и в предмете его речи, если же при этом язык может служить еще и средством общения, то это его *побочная функция*, не задевающая его сущности. Языковой

* Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человечества. Спб., 1859, с. 51.

коллектив, множественность говорящих, конечно, никак нельзя игнорировать, говоря о языке, но при определении сущности языка этот момент не становится необходимым и определяющим природу языка моментом. Иногда языковой коллектив рассматривается как некая коллективная личность, «дух народа» и т. п. и ему придают огромное значение (у представителей «психологии народов»), но и в этом случае множественность говорящих, других в отношении каждого данного говорящего, лишена существенности.

В лингвистике до сих пор еще бытуют такие *фикции*, как «слушающий» и «понимающий» (партнеры «говорящего»), «единый речевой поток» и др. Эти фикции дают совершенно искаженное представление о сложном и многосторонне-активном процессе речевого общения. В курсах общей лингвистики (даже и в таких серьезных, как де Соссюра⁴) часто даются наглядно-схематические изображения двух партнеров речевого общения — говорящего и слушающего (воспринимающего речь), дается схема активных процессов речи у говорящего и соответствующих пассивных процессов восприятия и понимания речи у слушающего. Нельзя сказать, чтобы эти схемы были ложными и не соответствовали определенным моментам действительности, но, когда они выдаются за реальное целое речевого общения, они становятся научной фикцией. В самом деле, слушающий, воспринимая и понимая значение (языковое) речи, одновременно занимает по отношению к ней активную ответную позицию: соглашается или не соглашается с ней (полностью или частично), дополняет, применяет ее, готовится к исполнению и т. п.; и эта ответная позиция слушающего формируется на протяжении всего процесса слушания и понимания с самого его начала, иногда буквально с первого слова говорящего. Всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер (хотя степень этой активности бывает весьма различной); всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим. Пассивное понимание значений слышимой речи — только абстрактный момент реального целостного активно ответного понимания, которое и актуализуется в последующем реальном громком ответе. Конечно, не всегда имеет место непосредственно следующий за высказыванием громкий ответ на него: активно ответное понимание услышанного (например, команды) может непосредственно реализо-

ваться в действие (выполнение понятого и принятого к исполнению приказа или команды), может остаться до поры до времени молчаливым ответным пониманием (некоторые речевые жанры только на такое понимание и рассчитаны, например лирические жанры), но это, так сказать, ответное понимание замедленного действия: рано или поздно услышанное и активно понятое откликнется в последующих речах или в поведении слышавшего. Жанры сложного культурного общения в большинстве случаев рассчитаны именно на такое активно ответное понимание замедленного действия. Все, что мы здесь говорим, относится также с соответствующим изменением и дополнением к письменной и читаемой речи.

Итак, всякое реальное целостное понимание активно ответно и является не чем иным, как начальной подготовительной стадией ответа (в какой бы форме он ни осуществлялся). И сам говорящий установлен именно на такое активно ответное понимание: он ждет не пассивного понимания, так сказать только дублирующего его мысль в чужой голове, но ответа, согласия, сочувствия, возражения, исполнения и т. д. (разные речевые жанры предполагают разные целевые установки, речевые замыслы говорящих или пишущих). Стремление сделать свою речь понятной — это только абстрактный момент конкретного и целостного речевого замысла говорящего. Более того, всякий говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим: ведь он не первый говорящий, впервые нарушивший вечное молчание вселенной, и он предполагает не только наличие системы того языка, которым он пользуется, но и наличие каких-то предшествующих высказываний — своих и чужих, — к которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю). Каждое высказывание — это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний.

Таким образом, тот слушающий со своим пассивным пониманием, который изображается в качестве партнера говорящего на схематических рисунках общих лингвистик, не соответствует реальному участнику речевого общения. То, что представлено схемой, только абстрактный момент реального целостного акта активно ответного понимания, порождающего ответ (на который и рассчитывает говорящий). Такая научная абстракция сама по себе вполне оправдана, но при одном условии: если она чет-

ко осознается только как абстракция и не выдается за реальное конкретное целое явления; в противном случае она превращается в фикцию. Последнее как раз и имеет место в лингвистике, так как подобные абстрактные схемы хоть и не выдаются прямо за отражение реального речевого общения, но и не восполняются указаниями на большую сложность реального явления. В результате схема искажает действительную картину речевого общения, устраняя из нее как раз наиболее существенные моменты. Активная роль *другого* в процессе речевого общения таким путем ослабляется до предела.

То же игнорирование активной роли другого в процессе речевого общения и стремление вообще обойти этот процесс проявляются в нечетком и двусмысленном употреблении таких терминов, как «речь» или «речевой поток». Эти нарочито неопределенные термины обычно должны обозначать то, что подвергается делению на языковые единицы, которые мыслятся как его отрезки: звуковые (фонема, слог, речевой такт) и значащие (предложение и слово). «Речевой поток распадается...», «наша речь делится...» — так обычно вводятся в общих курсах лингвистики и грамматики, а также и в специальных исследованиях по фонетике, лексикологии грамматические разделы, посвященные изучению соответствующих языковых единиц. К сожалению, и наша недавно вышедшая в свет академическая грамматика пользуется тем же неопределенным и двусмысленным термином «наша речь». Вот как вводится соответствующий раздел фонетики: «*Наша речь* прежде всего разделяется на предложения, которые в свою очередь могут распадаться на словосочетания и слова. Слова четко делятся на мелкие звуковые единицы — *слоги*... Слоги делятся на отдельные звуки речи, или *фонемы*...» *.

Что же это за «речевой поток», что же это за «наша речь»? Какова их протяженность? Имеют они начало и конец? Если они неопределенной длительности, то какой отрезок их мы берем для разделения его на единицы? По всем этим вопросам господствует полная неопределенность и недосказанность. Неопределенное *слово* «речь», могущее обозначать и язык, и процесс речи, то есть говорение, и отдельное высказывание, и целый неопределенно длинный ряд таких высказываний, и опре-

деленный речевой жанр («он произнес речь»), до сих пор не превращено лингвистами в строго ограниченный по значению и определенный (определимый) *термин* (аналогичные явления имеют место и в других языках). Это объясняется почти полной неразработанностью проблемы высказывания и речевых жанров (а следовательно, и речевого общения). Почти всегда имеет место путаная игра всеми этими значениями (кроме последнего). Чаще всего под выражением «наша речь» понимают любое высказывание любого человека; причем такое понимание никогда не выдерживают до конца *.

Но если неопределенно и неясно то, что делят и расчленяют на единицы языка, то неопределенность и путаница вносятся и в эти последние.

Терминологическая неопределенность и путаница в таком методологически центральном узловом пункте лингвистического мышления являются результатом игнорирования *реальной единицы* речевого общения — высказывания. Ведь речь может существовать в действительности только в форме конкретных высказываний отдельных говорящих людей, субъектов речи. Речь всегда отличается в форму высказывания, принадлежащего определенному речевому субъекту, и вне этой формы существовать не может. Как ни различны высказывания по своему объему, по своему содержанию, по своему композиционному построению, они обладают как единицы речевого общения общими структурными особенностями, и прежде всего совершенно четкими *границами*. На этих границах, имеющих особо существенный и принципиальный характер, необходимо подробно остановиться.

Границы каждого конкретного высказывания как единицы речевого общения определяются *сменой речевых субъектов*, то есть сменой говорящих. Всякое высказывание — от короткой (однословной) реплики бытового диа-

* Да его и нельзя выдержать. Такое, например, высказывание, как «А!» (реплика диалога), нельзя разделить на предложения, словосочетания, слог. Следовательно, любое высказывание не подойдет. Дальше, делят высказывание (речь) и получают единицы языка. Очень часто затем предложение определяют как простейшее высказывание, следовательно, оно уже не может быть единицей высказывания. Молчаливо предполагается речь одного говорящего, диалогические обертоны отбрасываются.

По сравнению с границами высказываний все остальные границы (между предложениями, словосочетаниями, синтагмами, словами) относительно и условны.

* Грамматика русского языка, т. 1. М., 1952, с. 51.

лога и до большого романа или научного трактата — имеет, так сказать, абсолютное начало и абсолютный конец: до его начала — высказывания других, после его окончания — ответные высказывания других (или хотя бы молчаливое активно ответное понимание другого, или, наконец, ответное действие, основанное на таком понимании). Говорящий кончает свое высказывание, чтобы передать слово другому или дать место его активно ответному пониманию. Высказывание — это не условная единица, а единица реальная, четко отграниченная сменой речевых субъектов, кончающаяся передачей слова другому, как бы молчаливым «dixi», ощущаемым слушателями [как знак], что говорящий кончил.

Эта смена речевых субъектов, создающая четкие границы высказывания, в разных сферах человеческой деятельности и быта, в зависимости от разных функций языка, от различных условий и ситуаций общения носит разный характер, принимает различные формы. Проще и нагляднее всего мы наблюдаем эту смену речевых субъектов в реальном диалоге, где высказывания собеседников (партнеров диалога), называемые здесь репликами, сменяют друг друга. Диалог по своей простоте и четкости — классическая форма речевого общения. Каждая реплика, как бы она ни была коротка и обрывиста, обладает специфической завершенностью, выражая некоторую позицию говорящего, на которую можно ответить, в отношении которой можно занять ответную позицию. На этой специфической завершенности высказывания мы остановимся дальше (это один из основных признаков высказывания). В то же время реплики связаны друг с другом. Но те отношения, которые существуют между репликами диалога, — отношения вопроса — ответа, утверждения — возражения, утверждения — согласия, предложения — принятия, приказания — исполнения и т. п. — невозможны между единицами языка (словами и предложениями) ни в системе языка (в вертикальном разрезе), ни внутри высказывания (в горизонтальном разрезе). Эти специфические отношения между репликами диалога являются лишь разновидностями специфических отношений между целыми высказываниями в процессе речевого общения. Эти отношения возможны лишь между высказываниями разных речевых субъектов, предполагают *других* (в отношении говорящего) членов речевого общения. Эти отношения между целыми высказываниями не поддаются грамматикализации, так как, повторяем, они не-

возможны между единицами языка, притом не только в системе языка, но и внутри-высказывания.

Во вторичных речевых жанрах, особенно в риторических, мы встречаемся с явлениями, которые как будто противоречат этому нашему положению. Очень часто говорящий (или пишущий) в пределах своего высказывания ставит вопросы, сам на них отвечает, возражает себе самому и сам же свои возражения опровергает и т. п. Но эти явления не что иное, как условное разыгрывание речевого общения и первичных речевых жанров. Такое разыгрывание характерно для риторических жанров (в широком смысле, включая и некоторые виды научных популяризаций), но и все другие вторичные жанры (художественные и научные) пользуются разными формами внедрения в конструкцию высказывания первичных речевых жанров и отношений между ними (причем здесь они в большей или меньшей степени трансформируются, ибо нет реальной смены речевых субъектов). Такова природа вторичных жанров *. Но во всех этих явлениях отношения между воспроизведенными первичными жанрами, хотя они и оказываются в пределах одного высказывания, не поддаются грамматикализации и сохраняют свою специфическую природу, принципиально отличную от [природы] отношений между словами и предложениями (и иными языковыми единицами — словосочетаниями и т. п.) внутри высказывания.

Здесь на материале диалога и его реплик необходимо предварительно коснуться вопроса о предложении как единице языка в его отличии от высказывания как единицы речевого общения.

(Вопрос о природе предложения — один из сложнейших и труднейших в лингвистике. Борьба мнений по этому вопросу в нашей науке продолжается и в настоящее время. В нашу задачу не входит, конечно, раскрытие этой проблемы во всей ее сложности, мы намерены коснуться лишь одного аспекта ее, но такого аспекта, который, как нам кажется, имеет существенное значение для всей проблемы. Нам важно точно определить отношение предложения к высказыванию. Это поможет более яркому освещению высказывания, с одной стороны, и предложения — с другой.)

Этим мы займемся в дальнейшем, здесь отметим только, что границы предложения как единицы языка нико-

* Рубцы межей во вторичных жанрах.

гда не определяются сменой речевых субъектов. Такая смена, обрамляющая предложение с двух его сторон, превращает предложение в целое высказывание. Такое предложение приобретает новые качества и воспринимается совершенно иначе, чем то же предложение, обрамленное другими предложениями в контексте одного высказывания того же говорящего. Предложение — это относительно законченная мысль, непосредственно соотнесенная с другими мыслями того же говорящего в целом его высказывания; по окончании предложения говорящий делает паузу, чтобы затем перейти к следующей, своей же мысли, продолжающей, дополняющей, обосновывающей первую. Контекст предложения — это контекст речи того же речевого субъекта (говорящего); с внесловесным контекстом действительности (ситуация, обстановка, предыстория) и с высказываниями других говорящих предложение соотносится не непосредственно и не самолично, а лишь через весь окружающий его контекст, то есть через высказывание в его целом. Если же предложение не окружено контекстом речи того же говорящего, то есть если оно является целым законченным высказыванием (репликой диалога), то оно оказывается непосредственно (и самолично) перед лицом действительности (внесловесного контекста речи) и других *чужих* высказываний; за ним следует уже не пауза, определяемая и осмысливаемая самим говорящим (паузы всякого рода как явления грамматические, рассчитанные и осмысленные, возможны лишь внутри речи одного говорящего, то есть внутри одного высказывания; паузы между высказываниями носят, конечно, не грамматический, а реальный характер; такие реальные паузы — психологические или вызванные теми или иными внешними обстоятельствами — могут разрывать и одно высказывание; во вторичных художественно-литературных жанрах такие паузы рассчитываются художником, режиссером, актером, но эти паузы принципиально отличны как от грамматических пауз, так и от пауз стилистических — например, между синтагмами — внутри высказывания), — за ним ожидается ответ или ответное понимание другого говорящего. Такое предложение, ставшее целым высказыванием, приобретает особую смысловую полноценность: в отношении его можно занять ответную позицию — с ним можно согласиться или не согласиться, исполнить, оценить и т. п.; предложение же в контексте лишено способности определять ответ,

оно приобретает эту способность (точнее, приобщается к ней) лишь в целом всего высказывания.

Все эти совершенно новые качества и особенности принадлежат не самому предложению, ставшему целым высказыванием, а именно высказыванию, выражая природу высказывания, а не природу предложения: они присоединяются к предложению, восполняя его до целого высказывания. Предложение как единица языка всех этих свойств лишено: оно не отграничивается с обеих сторон сменой речевых субъектов, оно не имеет непосредственного контакта с действительностью (с внесловесной ситуацией) и непосредственного же отношения к чужим высказываниям, оно не обладает смысловой полноценностью и способностью непосредственно определять ответную позицию *другого* говорящего, то есть вызывать ответ. Предложение как единица языка имеет грамматическую природу, грамматические границы, грамматическую законченность и единство. (Рассматриваемое в целом высказывания и с точки зрения этого целого, оно приобретает стилистические свойства.) Там, где предложение фигурирует как целое высказывание, оно как бы вставлено в оправу из материала совсем иной природы. Когда об этом забывают при анализе предложения, то искажают природу предложения (а одновременно и природу высказывания, грамматикализуя ее). Очень многие лингвисты и лингвистические направления (в области синтаксиса) находятся в плену такого смешения, и то, что они изучают как предложение, есть, в сущности, какой-то *гибрид* предложения (единицы языка) и высказывания (единицы речевого общения). Предложениями не обмениваются, как не обмениваются словами (в строгом лингвистическом смысле) и словосочетаниями, — обмениваются высказываниями, которые строятся с помощью единиц языка: слов, словосочетаний, предложений; причем высказывание может быть построено и из одного предложения, и из одного слова, так сказать, из одной речевой единицы (преимущественно реплика диалога), но от этого единица языка не превращается в единицу речевого общения.

Отсутствие разработанной теории высказывания как единицы речевого общения приводит к нечеткому различению предложения и высказывания, а часто и к полному их смешению.

Вернемся к реальному диалогу. Как мы говорили, это наиболее простая и классическая форма речевого

общения. Смена речевых субъектов (говорящих), определяющая границы высказываний, здесь представлена с исключительной наглядностью. Но и в других сферах речевого общения, в том числе и в областях сложно организованного культурного общения (научного и художественного), природа границ высказывания одна и та же.

Сложные по своему построению и специализированные произведения различных научных и художественных жанров при всем их отличии от реплик диалога по своей природе являются такими же единицами речевого общения: они так же четко отграничены сменой речевых субъектов, причем эти границы, сохраняя свою *внешнюю* четкость, приобретают здесь особый внутренний характер благодаря тому, что речевой субъект — в данном случае *автор* произведения — проявляет здесь свою индивидуальность в стиле, в мировоззрении, во всех моментах замысла своего произведения. Эта печать индивидуальности, лежащая на произведении, и создает особые внутренние границы, отделяющие это произведение от других произведений, связанных с ним в процессе речевого общения данной культурной сферы: от произведений предшественников, на которые автор опирается, от других произведений того же направления, от произведений враждебных направлений, с которыми автор борется, и т. п.

Произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т. п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения данной сферы культуры. Произведение — звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями — высказываниями: и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов.

Таким образом, смена речевых субъектов, обрамляющая высказывание и создающая его твердую, строго отграниченную от других связанных с ним высказываний массу, является первой конститутивной особенностью высказывания как единицы речевого общения, отличающей его от единиц языка. Переходим ко второй особенности

его, неразрывно связанной с первой. Эта вторая особенность — специфическая *завершенность* высказывания.

Завершенность высказывания — это как бы внутренняя сторона смены речевых субъектов: эта смена потому и может состояться, что говорящий сказал (или написал) *все*, что он в данный момент или при данных условиях хотел сказать. Слушая или читая, мы явственно ощущаем конец высказывания, как бы слышим заключительное «dixi» говорящего. Эта завершенность — специфическая и определяется особыми критериями. Первый и важнейший критерий завершенности высказывания — это *возможность ответить на него*, точнее и шире — занять в отношении его ответную позицию (например, выполнить приказание). Этому критерию отвечает и короткий бытовой вопрос, например «Который час?» (на него можно ответить), и бытовая просьба, которую можно выполнить или не выполнить, и научное выступление, с которым можно согласиться или не согласиться (полностью или частично), и художественный роман, который можно оценить в его целом. Какая-то завершенность необходима, чтобы на высказывание можно было реагировать. Для этого мало, чтобы высказывание было понятно в языковом отношении. Совершенно понятное и законченное предложение, если это предложение, а не высказывание, состоящее из одного предложения, не может вызвать ответной реакции: это понятно, но это еще не *все*. Это *все* — признак *целостности* высказывания — не поддается ни грамматическому, ни отвлеченно-смысловому определению.

Эта завершенная целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения.

Первый момент — предметно-смысловая исчерпанность темы высказывания — глубоко различен в разных сферах речевого общения. Эта исчерпанность может быть почти предельно полной в некоторых сферах быта (вопросы чисто фактического характера и такие же фактические ответы на них, просьбы, приказания и т. п.), некоторых деловых сферах, в области военных и производственных команд и приказов, то есть в тех сферах, где

речевые жанры носят максимально стандартный характер, и где творческий момент почти вовсе отсутствует. В творческих сферах (особенно, конечно, в научной), напротив, возможна лишь очень относительная предметно-смысловая исчерпанность; здесь можно говорить только о некотором минимуме завершения, позволяющем занять ответную позицию. Объективно предмет неисчерпаем, но, становясь темой высказывания (например, научной работы), он получает относительную завершенность в определенных условиях, при данном положении вопроса, на данном материале, при данных, поставленных автором целях, то есть уже в пределах *определенного авторского замысла*. Таким образом, мы неизбежно оказываемся перед вторым моментом, который с первым неразрывно связан.

В каждом высказывании — от однословной бытовой реплики до больших, сложных произведений науки или литературы — мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой замысел или речевую волю говорящего, определяющую целое высказывания, его объем и его границы. Мы представляем себе, что *хочет* сказать говорящий, и этим речевым замыслом, этой речевой волей (как мы ее понимаем) мы и измеряем завершенность высказывания. Этот замысел определяет как самый выбор предмета (в определенных условиях речевого общения, в необходимой связи с предшествующими высказываниями), так и границы и его предметно-смысловую исчерпанность. Он определяет, конечно, и выбор той жанровой формы, в которой будет строиться высказывание (это уже третий момент, к которому мы обратимся дальше). Этот замысел — субъективный момент высказывания — сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его, ограничивая эту последнюю, связывая ее с конкретной (единичной) ситуацией речевого общения, со всеми индивидуальными обстоятельствами его, с персональными участниками его, с предшествующими их выступлениями — высказываниями. Поэтому непосредственные участники общения, ориентирующиеся в ситуации и в предшествующих высказываниях, легко и быстро охватывают речевой замысел, речевую волю говорящего и с самого начала речи ощущают развертывающееся *целое* высказывания.

Переходим к третьему и самому важному для нас моменту — к устойчивым *жанровым* формам высказывания. Речевая воля говорящего осуществляется прежде

всего в *выборе определенного речевого жанра*. Этот выбор определяется спецификой данной сферы речевого общения, предметно-смысловыми (тематическими) сообщениями, конкретной ситуацией речевого общения, персональным составом его участников и т. п. И дальше речевой замысел говорящего со всей его индивидуальностью и субъективностью применяется и приспосабливается к избранному жанру, складывается и развивается в определенной жанровой форме. Такие жанры существуют прежде всего во всех многообразнейших сферах устного бытового общения, в том числе и самого фамильярного и самого интимного.

Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. *Практически* мы уверенно и умело пользуемся ими, но *теоретически* мы можем и вовсе не знать об их существовании. Подобно мольеровскому Журдену, который, говоря прозой, не подозревал об этом, мы говорим разнообразными жанрами, не подозревая об их существовании. Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим (творческими жанрами располагает и бытовое общение). Эти речевые жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык, которым мы свободно владеем и до теоретического изучения грамматики. Родной язык — его словарный состав и грамматический строй — мы узнаем не из словарей и грамматик, а из конкретных высказываний, которые мы слышим и которые мы сами воспроизводим в живом речевом общении с окружающими нас людьми. Формы языка мы усваиваем только в формах высказываний и вместе с этими формами. Формы языка и типические формы высказываний, то есть речевые жанры, приходят в наш опыт и в наше сознание вместе и в тесной связи друг с другом. Научиться говорить — значит научиться строить высказывания (потому что говорим мы высказываниями, а не отдельными предложениями и, уж конечно, не отдельными словами). Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы (синтаксические). Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с пер-

вых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (то есть приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, то есть с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи. Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам пришлось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно.

Жанровые формы, в которые мы отливаем нашу речь, конечно, существенно отличаются от форм языка в смысле их устойчивости и принудительности (нормативности) для говорящего. Они в общем гораздо гибче, пластичнее и свободнее форм языка. И в этом отношении разнообразие речевых жанров очень велико. Целый ряд распространяющихся в быту жанров настолько стандарти, что индивидуальная речевая воля говорящего проявляется только в выборе определенного жанра, да еще в экспрессивном интонировании его. Таковы, например, многообразные короткие бытовые жанры приветствий, прощаний, поздравлений, пожеланий всякого рода, осведомлений о здоровье, о делах и т. п. Многообразие этих жанров определяется тем, что они различны в зависимости от ситуации, от социального положения и личных взаимоотношений участников общения: имеются высокие, строго официальные, почтительные формы этих жанров наряду с формами фамильярными, притом разных степеней фамильярности, и формами интимными (они отличны от фамильярных)*. Эти жанры требуют и определенного тона, то есть включают в свою структуру и определенную экспрессивную интонацию. Жанры эти — в особенности высокие, официальные — обладают высокой степенью устойчивости и принудительности. Речевая воля обычно ограничивается здесь избранием определенного жанра, и только легкие оттенки экспрессивной интонации (можно взять более сухой или более почтительный тон, более холодный или более теплый, внести интонацию радости и т. п.) могут отразить индивидуальность говорящего (его эмоционально-речевой замысел). Но и здесь возможна характерная для речевого общения вообще переак-

* Эти и аналогичные явления интересовали лингвистов (преимущественно историков языка) в чисто стилистическом разрезе как отражение в языке исторически изменяемых форм этикета, вежливости, благопристойности. См., например, F. Brunot⁵.

центуация жанров: так, например, жанровую форму приветствия из официальной сферы можно перенести в сферу фамильярного общения, то есть употребить с пародийно-иронической переакцентуацией, с аналогичной целью можно нарочито смешать жанры разных сфер.

Наряду с подобными стандартными жанрами существовали и существуют, конечно, и более свободные и творческие жанры устного речевого общения: жанры салонных бесед на бытовые, общественные, эстетические и иные темы, жанры застольных бесед, бесед интимно-дружеских, интимно-семейных и т. д. (номенклатуры устных речевых жанров пока не существует, и даже пока не ясен и принцип такой номенклатуры). Большинство этих жанров поддается свободно-творческому переформлению (подобно художественным жанрам, а некоторые, может быть, и в большей степени), но творчески свободное использование не есть создание жанра заново — жанрами нужно хорошо владеть, чтобы свободно пользоваться ими.

Многие люди, великолепно владеющие языком, часто чувствуют себя совершенно беспомощными в некоторых сферах общения именно потому, что не владеют практически жанровыми формами данных сфер. Часто человек, великолепно владеющий речью в различных сферах культурного общения, умеющий прочитать доклад, вести научный спор, великолепно выступающий по общественным вопросам, молчит или очень неуклюже выступает в светской беседе. Дело здесь не в бедности словаря и не в стиле, отвлеченно взятом; всё дело в неумении владеть репертуаром жанров светской беседы, в отсутствии достаточного запаса тех представлений о целом высказывании, которые помогают быстро и непринужденно отливать свою речь в определенные композиционно-стилистические формы, в неумении вовремя взять слово, правильно начать и правильно кончить (в этих жанрах композиция очень несложная).

Чем лучше мы владеем жанрами, тем свободнее мы их используем, тем полнее и ярче раскрываем в них свою индивидуальность (там, где это можно и где это нужно), гибче и тоньше отражаем неповторимую ситуацию общения — одним словом, тем совершеннее мы осуществляем наш свободный речевой замысел.

Таким образом, говорящему даны не только обязательные для него формы общенародного языка (словарный состав и грамматический строй), но и обязательные для него формы высказывания, то есть речевые жанры;

эти последние так же необходимы для взаимного понимания, как и формы языка. Речевые жанры по сравнению с формами языка гораздо более изменчивы, гибки, пластичны, но для говорящего индивидуума они имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему. Поэтому единичное высказывание при всей его индивидуальности и творческом характере никак нельзя считать *совершенно свободной комбинацией* форм языка, как это полагает, например, де Соссюр (а за ним и многие другие лингвисты), противопоставляющий высказывание (*la parole*) как чисто индивидуальный акт системе языка как явлению чисто социальному и принудительному для индивидуума *. Огромное большинство лингвистов если не теоретически, то практически стоят на той же позиции: видят в высказывании только индивидуальную комбинацию чисто языковых (лексических и грамматических) форм и никаких иных нормативных форм практически в нем не обнаруживают и не изучают.

Игнорирование речевых жанров как относительно устойчивых и нормативных форм высказывания неизбежно должно было приводить лингвистов к уже указанному нами смещению высказывания с предложением, должно было приводить к положению (которое, правда, никогда последовательно не защищалось), что наша речь отливается только в устойчивые, данные нам формы предложений, а сколько таких взаимно связанных предложений мы произнесем подряд и когда мы остановимся (кончим) — это предоставляется полному произволу индивидуальной речевой воли говорящего или капризу мифического «речевого потока».

Когда мы избираем определенный тип предложения, мы избираем его не для одного данного предложения, не по соображениям того, что мы хотим выразить данным одним предложением, — мы подбираем тип предложения с точки зрения того *целого* высказывания, которое предносится нашему речевому воображению и которое определяет наш выбор. Представление о форме целого

высказывания, то есть об определенном речевом жанре, руководит нами в процессе нашей речи. Замысел нашего высказывания в его целом может, правда, потребовать для своего осуществления только одного предложения, но может потребовать их и очень много. Избранный жанр предсказывает нам их типы и их композиционные связи.

Одна из причин игнорирования в лингвистике форм высказывания — это крайняя разнородность этих форм по композиционному построению и в особенности по их размеру (речевой длине) — от однословной реплики до большого романа. Резкое различие в размерах имеет место и в пределах устных речевых жанров. Речевые жанры поэтому представляются несоизмеримыми и непримлемыми в качестве единиц речи.

Поэтому многие лингвисты (главным образом исследователи в области синтаксиса) пытаются найти особые формы, которые были бы чем-то средним между предложением и высказыванием, которые обладали бы завершенностью, подобно высказыванию, и в то же время соизмеримостью, подобно предложению. Таковы «фраза» (например, у Карцевского⁷), «коммуникация» (Шахматов⁸ и другие). Единства в понимании этих единиц у пользующихся ими исследователей нет, потому что в жизни языка им не соответствует никакая определенная и четко отграниченная реальность. Все эти искусственные и условные единицы безразличны к смене речевых субъектов, происходящей во всяком живом и реальном речевом общении, поэтому и стираются самые существенные границы во всех сферах действия языка — границы между высказываниями. Отсюда (вследствие этого) отпадает и главный критерий завершенности высказывания как подлинной единицы речевого общения — способность определять активную ответную позицию других участников общения.

В заключение этого раздела еще несколько замечаний о предложении (подробно к вопросу о нем мы вернемся в итоговой части нашей работы).

Предложение как единица языка лишено способности определять непосредственно активно ответную позицию говорящего. Только став целым высказыванием, отдельное предложение приобретает эту способность. Любое предложение может фигурировать в качестве законченного высказывания, но в этом случае, как мы уже знаем, оно восполняется рядом очень существенных моментов неграмматического характера, в корне меняющих его

* Де Соссюр определяет высказывание (*la parole*) как «индивидуальный акт воли и понимания, в котором надлежит различать: 1) комбинации, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодексом с целью выражения своей личной мысли, и 2) психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации» (Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933, с. 38⁶). Таким образом, Соссюр игнорирует тот факт, что кроме форм языка существуют еще и *формы комбинаций* этих форм, то есть игнорирует речевые жанры.

природу. И вот это обстоятельство и служит причиной особой синтаксической аберрации: при анализе отдельного предложения, выделенного из контекста, его домысливают до целого высказывания. Вследствие этого оно приобретает ту степень завершенности, которая позволяет отвечать на него.

Предложение, как и слово, — значащая единица языка. Поэтому каждое отдельно взятое предложение, например «Солнце взошло», совершенно понятно, то есть мы понимаем его языковое *значение*, его *возможную* роль в высказывании. Но занять в отношении этого отдельного предложения ответную позицию никак нельзя, если только мы не знаем, что говорящий сказал этим предложением *все*, что он хотел сказать, что этому предложению не предшествуют и за ним не следуют другие предложения того же говорящего. Но тогда это уже не предложение, а полноценное высказывание, состоящее из одного предложения: оно обрамлено и отграничено сменой речевых субъектов, и оно непосредственно отражает внесловесную действительность (ситуацию). На такое высказывание можно ответить.

Но если это предложение окружено контекстом, то оно обретает полноту своего *смысла* только в этом контексте, то есть только в целом высказывании, и ответить можно только на это целое высказывание, значащим элементом которого является данное предложение. Высказывание, например, может быть таким: «Солнце взошло. Пора вставать». Ответное понимание (или громкий ответ): «Да, действительно, пора». Но оно может быть и таким: «Солнце взошло. Но еще очень рано. Нужно еще поспать». Здесь *смысл* высказывания и ответная реакция на него будут другими. Предложение это может входить и в состав художественного произведения как элемент пейзажа. Здесь ответная реакция — художественно-идеологическое впечатление и оценка — может относиться только к целому пейзажу. В контексте другого произведения это предложение может получить символическое значение. Во всех подобных случаях предложение является значащим элементом целого высказывания, приобретающим свой окончательный смысл лишь в этом целом.

Если наше предложение фигурирует в качестве законченного высказывания, то оно приобретает свой целостный смысл в определенных конкретных условиях речевого общения. Так, оно может быть ответом на вопрос

другого: «Взошло ли солнце?» (конечно, при определенных, оправдывающих этот вопрос обстоятельствах). Здесь это высказывание является утверждением определенного факта, утверждением, которое может быть верным или неверным, с которым можно согласиться или не согласиться. Предложение, утвердительное по своей *форме*, становится *реальным* утверждением лишь в контексте определенного высказывания.

При анализе такого отдельного предложения обычно и воспринимают его как законченное высказывание в какой-то до предела упрощенной ситуации: солнце действительно взошло, и говорящий констатирует: «Солнце взошло», говорящий видит, что трава зеленая, и заявляет: «Трава зеленая». Подобные бессмысленные «коммуникации» часто прямо рассматриваются как классические случаи предложения. В действительности же всякое подобное сообщение к кому-то обращено, чем-то вызвано, имеет какую-то цель, то есть является реальным звеном в цепи речевого общения в определенной сфере человеческой действительности или быта.

Предложение, как и слово, обладает законченностью значения и законченностью *грамматической* формы, но эта законченность значения носит абстрактный характер и именно поэтому и является такой четкой; это законченность элемента, но не завершенность целого. Предложение как единица языка, подобно слову, не имеет автора. Оно *ничье*, как и слово, и, только функционируя как целое высказывание, оно становится выражением позиции индивидуально говорящего в конкретной ситуации речевого общения. Это подводит нас к новой, третьей особенности высказывания — отношению высказывания к *самому говорящему* (автору высказывания) и к *другим* участникам речевого общения.

Всякое высказывание — звено в цепи речевого общения. Это активная позиция говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере. Поэтому каждое высказывание характеризуется прежде всего определенным предметно-смысловым содержанием. Выбор языковых средств и речевого жанра определяется прежде всего предметно-смысловыми заданиями (замыслом) речевого субъекта (или автора). Это первый момент высказывания, определяющий его композиционно-стилистические особенности.

Второй момент высказывания, определяющий его композицию и стиль, — *экспрессивный* момент, то есть субъективное эмоционально оценивающее отношение говоря-

шего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания. В разных сферах речевого общения экспрессивный момент имеет разное значение и разную степень силы, но есть он повсюду: абсолютно нейтральное высказывание невозможно. Оценивающее отношение говорящего к предмету своей речи (каков бы ни был этот предмет) также определяет выбор лексических, грамматических и композиционных средств высказывания. Индивидуальный стиль высказывания определяется главным образом его экспрессивной стороной. В области стилистики это положение можно считать общепризнанным. Некоторые исследователи даже прямо сводят стиль к эмоционально оценивающей стороне речи.

Можно ли считать экспрессивный момент речи явлением *языка* как системы? Можно ли говорить об экспрессивной стороне языковых единиц, то есть слов и предложений? На эти вопросы необходимо дать категорически отрицательный ответ. Язык как система обладает, конечно, богатым арсеналом языковых средств — лексических, морфологических и синтаксических — для выражения эмоционально оценивающей позиции говорящего, но все эти средства как средства языка совершенно *нейтральны* по отношению ко всякой определенной реальной оценке. Слово «миленький» — ласкательное как по своему корневому значению, так и по суффиксу — само по себе, как единица языка, так же нейтрально, как и слово «даль». Оно только языковое средство для возможного выражения эмоционально оценивающего отношения к действительности, но ни к какой определенной действительности оно не отнесено, это отнесение, то есть действительную оценку, может осуществить только говорящий в своем конкретном высказывании. Слова ничьи, и сами по себе они ничего не оценивают, но они могут обслужить любого говорящего и самые различные и прямо противоположные оценки говорящих.

И предложение как единица языка нейтрально и не имеет само по себе экспрессивной стороны; оно получает ее (точнее, приобщается к ней) только в конкретном высказывании. Здесь возможна та же aberrация. Такое предложение, как «Он умер», по-видимому, включает в себя определенную экспрессию, тем более — такое предложение, как «Какая радость!». На самом же деле предложения такого рода воспринимаются нами как целые высказывания, притом в типической ситуации, то есть своего рода речевые жанры, имеющие типическую экс-

прессию. Как предложения они ее лишены, нейтральны. В зависимости от контекста высказывания предложение «Он умер» может выражать и положительную, радостную, даже ликующую экспрессию. И предложение «Какая радость!» в контексте определенного высказывания может приобрести иронический или горько-саркастический тон.

Одним из средств выражения эмоционально оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи является экспрессивная интонация, отчетливо звучащая в устном исполнении*. Экспрессивная интонация — конститутивный признак высказывания⁹. В системе языка, то есть вне высказывания, ее нет. И слово и предложение как *языковые единицы* лишены экспрессивной интонации. Если отдельное слово произносится с экспрессивной интонацией, то это уже не слово, а законченное высказывание, выраженное одним словом (нет никаких оснований развертывать его в предложение). Существуют очень распространенные в речевом общении, довольно стандартные типы оценочных высказываний, то есть оценочные речевые жанры, выражающие похвалу, одобрение, восхищение, порицание, брань: «Отлично!», «Молодец!», «Прелесть!», «Позор!», «Гадость!», «Болван!» и т. п. Слова, приобретающие в определенных условиях социально-политической жизни особый вес, становятся экспрессивными восклицательными высказываниями: «Мир!», «Свобода!» и т. п. (это особый, общественно-политический речевой жанр). В определенной ситуации слово может приобрести глубоко экспрессивный смысл в форме восклицательного высказывания: «Море! Море!» (восклицают десять тысяч греков у Ксенофонта)¹⁰.

Во всех этих случаях мы имеем дело не с отдельным словом как единицей языка и не со *значением* этого слова, а с *завершенным высказыванием* и с *конкретным смыслом*¹¹ — содержанием данного высказывания; значение слова отнесено здесь к определенной реальной действительности в определенных же реальных условиях речевого общения. Поэтому мы здесь не просто понимаем значение данного слова как слова языка, а занимаем в отношении к нему активную ответную позицию (сочувствие, согласие или несогласие, стимул к действию). Таким образом, экспрессивная интонация принадлежит

* Она, конечно, осознается нами и существует как стилистический фактор и при немом чтении письменной речи.

здесь высказыванию, а не слову. И тем не менее очень трудно расстаться с убеждением, что каждое слово языка само по себе имеет или может иметь «эмоциональный тон», «эмоциональную окраску», «ценностный момент», «стилистический ореол» и т. п., а следовательно, и свойственную ему как слову экспрессивную интонацию. Ведь можно думать, что, выбирая слова для высказывания, мы как раз и руководствуемся присущим отдельному слову эмоциональным тоном: подбираем те, которые по своему тону соответствуют экспрессии нашего высказывания, и отвергаем другие. Именно так изображают свою работу над словом сами поэты, и именно так истолковывает этот процесс стилистика (например, «стилистический эксперимент» Пешковского¹²).

И все-таки это не так. Перед нами уже знакомая нам абберрация. Выбирая слова, мы исходим из замышляемого целого нашего высказывания*, а это замышляемое и создаваемое нами целое всегда экспрессивно, и оно-то и излучает свою экспрессию (точнее, нашу экспрессию) на каждое выбираемое нами слово, так сказать, заражает его экспрессией целого. Выбираем же мы слово по его значению, которое само по себе не экспрессивно, но может отвечать или не отвечать нашим экспрессивным целям в связи с другими словами, то есть в связи с целым нашего высказывания. Нейтральное значение слова, отнесенное к определенной реальной действительности в определенных реальных условиях речевого общения, порождает искру экспрессии. А ведь именно это и происходит в процессе создания высказывания. Повторяем, только контакт языкового значения с конкретной реальностью, только контакт языка с действительностью, который происходит в высказывании, порождает искру экспрессии: ее нет ни в системе языка, ни в объективной, вне нас существующей действительности.

Итак, эмоция, оценка, экспрессия чужды слову языка и рождаются только в процессе его живого употребления в конкретном высказывании. *Значение* слова само по себе (без отнесения к реальной действительности), как мы уже сказали, внеэмоционально. Есть слова, которые спе-

циально означают эмоции, оценки: «радость», «скорбь», «прекрасный», «веселый», «грустный» и т. п. Но и эти значения так же нейтральны, как и все прочие. Экспрессивную окраску они получают только в высказывании, и эта окраска независима от их значения, отдельно, отвлеченно взятого; например: «Всякая радость мне сейчас только горька» — здесь слово «радость» экспрессивно интонируется, так сказать, вопреки своему значению.

Однако сказанным вопрос далеко не исчерпывается. Он значительно сложнее. Когда мы выбираем слова в процессе построения высказывания, мы далеко не всегда берем их из системы языка в их нейтральной, *словарной* форме. Мы берем их обычно из *других высказываний*, и прежде всего из высказываний, родственных нашему по жанру, то есть по теме, по композиции, по стилю; мы, следовательно, отбираем слова по их жанровой спецификации. Речевой жанр — это не форма языка, а типическая форма высказывания; как такая жанр включает в себя и определенную типическую, свойственную данному жанру экспрессию. В жанре слово получает некоторую типическую экспрессию. Жанры соответствуют типическим ситуациям речевого общения, типическим темам, следовательно, и некоторым типическим контактам *значений* слов с конкретной реальной действительностью при типических обстоятельствах. Отсюда и возможность типических экспрессий, которые как бы наслаиваются на слова. Эта типическая жанровая экспрессия принадлежит, конечно, не слову как единице языка, не входит в его значение, а отражает лишь отношение слова и его значения к жанру, то есть к типическим высказываниям. Эта типическая экспрессия и соответствующая ей типическая интонация не обладают той силой принудительности, которой обладают формы языка. Это более свободная жанровая нормативность. В нашем примере «Всякая радость мне сейчас горька» экспрессивный тон слова «радость», определяемый контекстом, конечно, не типичен для этого слова. Речевые жанры вообще довольно легко поддаются переакцентуации, печальное можно сделать шутливо-веселым, но в результате получается нечто новое (например, жанр шутливой эпитафии).

Эту типическую (жанровую) экспрессию можно рассматривать как «стилистический ореол» слова, но этот ореол принадлежит не слову языка как таковому, а тому жанру, в котором данное слово обычно функционирует, это отзвук жанрового целого, звучащий в слове.

* Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла. Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое. Нанизывают слова только на первой стадии изучения чужого языка, да и то только при плохом методическом руководстве.

Жанровая экспрессия слова — и жанровая экспрессивная интонация — безлична, как безличны и самые речевые жанры (ведь они являются типической формой индивидуальных высказываний, но не самими высказываниями). Но слова могут входить в нашу речь из индивидуальных чужих высказываний, сохраняя при этом в большей или меньшей степени тона и отзвуки этих индивидуальных высказываний.

Слова языка ничьи, но в то же время мы слышим их только в определенных индивидуальных высказываниях, читаем в определенных индивидуальных произведениях, и здесь слова имеют уже не только типическую, но и более или менее ярко выраженную (в зависимости от жанра) индивидуальную экспрессию, определяемую неповторимо индивидуальным контекстом высказывания.

Нейтральные словарные значения слов языка обеспечивают его общность и взаимопонимание всех говорящих на данном языке, но использование слов в живом речевом общении всегда носит индивидуально-контекстуальный характер. Поэтому можно сказать, что всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как *чужое* слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как *мое* слово, ибо, поскольку я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением, оно уже проникается моей экспрессией. В обоих последних аспектах слово экспрессивно, но эта экспрессия, повторяем, принадлежит не самому слову: она рождается в точке того контакта слова с реальной действительностью в условиях реальной ситуации, который осуществляется индивидуальным высказыванием. Слово в этом случае выступает как выражение некоторой оценивающей позиции индивидуального человека (авторитетного деятеля, писателя, ученого, отца, матери, друга, учителя и т. п.), как аббревиатура высказывания.

В каждую эпоху, в каждом социальном кругу, в каждом маленьком мире семьи, друзей и знакомых, товарищей, в котором вырастает и живет человек, всегда есть авторитетные, задающие тон высказывания, художественные, научные, публицистические произведения, на которые опираются и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, за которыми следуют. В каждую эпоху во всех областях жизни и деятельности есть определенные традиции, выраженные и сохраняющиеся в словес-

ном облачении: в произведениях, в высказываниях, в изречениях и т. п. Всегда есть какие-то словесно выраженные ведущие идеи «властителей дум» данной эпохи, какие-то основные задачи, лозунги и т. п. Я уже не говорю о тех школьных, хрестоматийных образцах, на которых дети обучаются родному языку и которые, конечно, всегда экспрессивны.

Вот почему индивидуальный речевой опыт всякого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими индивидуальными высказываниями. Этот опыт в известной мере может быть охарактеризован как процесс *освоения* — более или менее творческого — *чужих* слов (а не слов языка). Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности. Эти чужие слова приносят с собой и свою экспрессию, свой оценивающий тон, который осваивается, перерабатывается, переакцентируется нами.

Таким образом, экспрессивность отдельных слов не есть свойство самого слова как единицы языка и не вытекает непосредственно из значений этих слов — экспрессия эта либо является типической жанровой экспрессией, либо это отзвук чужой индивидуальной экспрессии, делающей слово как бы представителем целого чужого высказывания как определенной оценивающей позиции.

То же нужно сказать и о предложении как единице языка: оно также лишено экспрессивности. Мы уже говорили об этом в начале настоящего раздела. Остается только несколько дополнить сказанное. Дело в том, что существуют типы предложений, которые обычно функционируют как целые высказывания определенных жанровых типов. Таковы вопросительные, восклицательные и побудительные предложения. Существует очень много бытовых и специальных жанров (например, военных и производственных команд и приказаний), которые, как правило, выражаются одним предложением соответствующего типа. С другой стороны, предложения этого типа сравнительно редко встречаются в связном контексте развернутых высказываний. Когда же предложения этого типа [входят] в развернутый связный контекст, то они явственно несколько выделяются из его состава, и притом, как правило, стремятся быть либо первым, либо последним предложением высказывания (или относительно

но самостоятельной части высказывания)*. Эти типы предложений приобретают особый интерес в разрезе нашей проблемы, и мы еще вернемся к ним в дальнейшем. Здесь же нам важно только отметить, что предложения этого типа очень прочно срастаются со своей жанровой экспрессией, а также особо легко впиваются в себя и индивидуальную экспрессию. Эти предложения много способствовали закреплению иллюзии об экспрессивной природе предложения.

И еще одно замечание. Предложение как единица языка обладает особой грамматической интонацией, а вовсе не экспрессивной. К особым грамматическим интонациям относятся: интонация законченности, пояснительная, разделительная, перечислительная и т. п. Особое место занимают интонации повествовательная, вопросительная, восклицательная и побудительная: здесь как бы скрещивается интонация грамматическая с интонацией жанровой (но не экспрессивной в точном смысле этого слова). Экспрессивную интонацию предложение приобретает только в целом высказывания. Приводя пример предложения для анализа его, мы обычно снабжаем его некоторой типической интонацией, превращая его в законченное высказывание (если предложение взято нами из определенного текста, мы интонируем его, конечно, в соответствии с экспрессией данного текста).

Итак, экспрессивный момент — это конститутивная особенность высказывания. Система языка обладает необходимыми формами (то есть языковыми средствами) для выражения экспрессии, но сам язык и его значащие единицы — слова и предложения — по самой природе своей лишены экспрессии, нейтральны. Поэтому они одинаково хорошо обслуживают любые оценки, самые различные и противоположные, любые оценивающие позиции.

Итак, высказывание, его стиль и его композиция определяются его предметно-смысловым моментом и его экспрессивным моментом, то есть оценивающим отношением говорящего к предметно-смысловому моменту высказывания. Никакого третьего момента стилистика не знает. Она учитывает только следующие факторы, определяющие стиль высказывания: систему языка, предмет

* Первое и последнее предложение высказывания вообще имеют своеобразную природу, некоторое дополнительное качество. Ведь это, так сказать, предложения «переднего края», стоящие непосредственно у самой линии смены речевых субъектов.

речи и самого говорящего и его оценивающее отношение к этому предмету. Выбор языковых средств, согласно обычной стилистической концепции, определяется только предметно-смысловыми и экспрессивными соображениями. Этим определяются и языковые стили, и направленные, и индивидуальные. Говорящий с его мировоззрением, с его оценками и эмоциями, с одной стороны, и предмет его речи и система языка (языковых средств) — с другой, — вот и все, чем определяется высказывание, его стиль и его композиция. Такова господствующая концепция.

В действительности дело обстоит значительно сложнее. Всякое конкретное высказывание — звено в цепи речевого общения определенной сферы. Самые границы высказывания определяются сменой речевых субъектов. Высказывания не равнодушны друг к другу и не довлеют каждое себе, они знают друг о друге и взаимно отражают друг друга. Эти взаимные отражения определяют их характер. Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний, с которыми оно связано общностью сферы речевого общения. Каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как *ответ* на предшествующие высказывания данной сферы (слово «ответ» мы понимаем здесь в самом широком смысле): оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними. Ведь высказывание занимает какую-то *определенную* позицию в данной сфере общения, по данному вопросу, в данном деле и т. п. Определить свою позицию, не соотнеся ее с другими позициями, нельзя. Поэтому каждое высказывание полно ответных реакций разного рода на другие высказывания данной сферы речевого общения. Эти реакции имеют различные формы: чужие высказывания могут прямо вводиться в контекст высказывания, могут вводиться только отдельные слова или предложения, которые в этом случае фигурируют как представители целых высказываний, причем и целые высказывания и отдельные слова могут сохранять свою чужую экспрессию, но могут и переакцентуироваться (иронически, возмущенно, благоговейно и т. п.), чужие высказывания можно пересказывать с различной степенью их переосмысления, на них можно просто ссылаться как на хорошо известные собеседнику, их можно молчаливо предполагать, ответная реакция может отражаться только в экспрессии собственной речи — в отборе языковых

средств и интонаций, определяемом не предметом собственной речи, а чужим высказыванием о том же предмете. Этот случай типичен и важен: очень часто экспрессия нашего высказывания определяется не только — а иной раз и не столько — предметно-смысловым содержанием этого высказывания, но и чужими высказываниями на ту же тему, на которые мы отвечаем, с которыми мы полемизируем; ими определяется и подчеркивание отдельных моментов, и повторения, и выбор более резких (или, напротив, более мягких) выражений, и вызывающий (или, напротив, уступчивый) тон и т. п. Экспрессия высказывания никогда не может быть понятна и объяснена до конца при учете лишь одного предметно-смыслового содержания его. Экспрессия высказывания всегда в большей или меньшей степени *отвечает*, то есть выражает отношение говорящего к чужим высказываниям, а не только его отношение к предмету своего высказывания*. Формы ответных реакций, наполняющих высказывание, чрезвычайно разнообразны и до сих пор специально совершенно не изучены. Эти формы, разумеется, резко дифференцируются в зависимости от различия тех сфер человеческой деятельности и быта, в которых совершается речевое общение. Как бы ни было высказывание монологично (например, научное или философское произведение), как бы ни было оно сосредоточено на своем предмете, оно не может не быть в какой-то мере и ответом на то, что было уже сказано о данном предмете, по данному вопросу, хотя бы эта ответственность и не получила отчетливого внешнего выражения: она проявится в обертонах смысла, в обертонах экспрессии, в обертонах стиля, в тончайших оттенках композиции. Высказывание наполнено *диалогическими обертонами*, без учета которых нельзя до конца понять стиль высказывания. Ведь и самая мысль наша — и философская, и научная, и художественная — рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, и это не может не найти своего отражения и в формах словесного выражения нашей мысли.

Чужие высказывания и отдельные чужие слова, ознанные и выделенные как чужие, введенные в высказывание, вносят в него нечто, что является, так сказать, иррациональным с точки зрения языка как системы, в частности с точки зрения синтаксиса. Взаимоотношения

между введенной чужой речью и остальной — своей — речью не имеют никаких аналогий ни с какими синтаксическими отношениями в пределах простого и сложного синтаксического целого, ни с предметно-смысловыми отношениями между грамматически не связанными отдельными синтаксическими целыми в пределах одного высказывания. Зато эти отношения аналогичны (но, конечно, не тождественны) отношениям между репликами диалога. Обособляющая чужую речь интонация (в письменной речи обозначаемая кавычками) — явление особогорода: это как бы перенесенная вовнутрь высказывания *смена речевых субъектов*. Создаваемые этой сменой *границы* здесь ослаблены и специфичны: экспрессия говорящего проникает через эти границы и распространяется на чужую речь, которую мы можем передавать в иронических, возмущенных, сочувственных, благоговейных тонах (эта экспрессия передается с помощью экспрессивной интонации — в письменной речи мы ее точно угадываем и ощущаем благодаря обрамляющему чужую речь контексту — или внесловесной ситуации — она под-сказывает соответствующую экспрессию). Чужая речь, таким образом, имеет двойную экспрессию — свою, то есть чужую, и экспрессию приютившего эту речь высказывания. Все это имеет место прежде всего там, где чужая речь (хотя бы одно слово, получающее здесь силу целого высказывания) приводится открыто и отчетливо выделена (в кавычках): отзвуки смены речевых субъектов и их диалогических взаимоотношений здесь слышатся отчетливо. Но во всяком высказывании при более глубоком его изучении в конкретных условиях речевого общения мы обнаружим целый ряд полускрытых и скрытых чужих слов разной степени чуждости. Поэтому высказывание изоборждено как бы далекими и еле слышными отзвуками смен речевых субъектов и диалогическими обертонами, до предела ослабленными границами высказываний, совершенно проницаемыми для авторской экспрессии. Высказывание оказывается очень сложным и многопланым явлением, если рассматривать его не изолированно и только в отношении к его автору (говорящему), а как звено в цепи речевого общения и в отношении к другим, связанным с ним высказываниям (эти отношения раскрывались обычно не в словесном — композиционно-стилистическом, — а только в предметно-смысловом плане).

Каждое отдельное высказывание — звено в цепи рече-

* Интонация особенно чутка и всегда указывает за контекст.

вого общения. У него четкие границы, определяемые смежной речевых субъектов (говорящих), но в пределах этих границ высказывание, подобно монаде Лейбница, отражает речевой процесс, чужие высказывания, и прежде всего предшествующие звенья цепи (иногда ближайшие, а иногда — в областях культурного общения — и очень далекие¹³).

Предмет речи говорящего, каков бы ни был этот предмет, не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не первый говорит о нем. Предмет, так сказать, уже оговорен, оспорен, освещен и оценен по-разному, на нем скрещиваются, сходятся и расходятся разные точки зрения, мировоззрения, направления. Говорящий — это не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые дающий им имена. Упрощенные представления о коммуникации как логико-психологической основе предложения заставляют вспоминать этого мифического Адама. В душе говорящего происходит сочетание двух представлений (или, наоборот, расчленение одного сложного представления на два простых), и он изрекает предложения вроде следующих: «Солнце светит», «Трава зеленая», «Я сижу» и т. п. Подобные предложения, конечно, вполне возможны, но они либо оправданы и осмыслены контекстом целого высказывания, который приобщает их речевому общению (в качестве реплики диалога, популярной научной статьи, беседы учителя на уроке и т. п.), либо если это законченные высказывания, то они как-то оправдываются ситуацией речи, включающей их в цепь речевого общения. В действительности, повторяем это, всякое высказывание кроме своего предмета всегда отвечает (в широком смысле слова) в той или иной форме на предшествующие ему чужие высказывания. Говорящий не Адам, и потому самый предмет его речи неизбежно становится ареной встречи с мнениями непосредственных собеседников (в беседе или споре о каком-нибудь бытовом событии) или с точками зрения, мировоззрениями, направлениями, теориями и т. п. (в сфере культурного общения). Мировоззрение, направление, точка зрения, мнение всегда имеют словесное выражение. Все это — чужая речь (в личной или безличной форме), и она не может не найти своего отражения в высказывании. Высказывание обращено не только к своему предмету, но и к чужим речам о нем. Но ведь даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диа-

логический поворот, какой не может дать ей никакая чисто предметная тема. Отношение к чужому слову принципиально отлично от отношения к предмету, но оно всегда сопутствует этому последнему. Повторяем, высказывание — звено в цепи речевого общения, и его нельзя оторвать от предшествующих звеньев, которые определяют его и извне и изнутри, порождая в нем прямые ответные реакции и диалогические отклики.

Но высказывание связано не только с предшествующими, но и с последующими звеньями речевого общения. Когда высказывание создается говорящим, их, конечно, еще нет. Но высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль *других*, для которых строится высказывание, как мы уже знаем, исключительно велика. Мы уже говорили, что эти другие, для которых моя мысль впервые становится действительной мыслью (и лишь тем самым и для меня самого), не пассивные слушатели, а активные участники речевого общения. Говорящий с самого начала ждет от них ответа, активного ответного понимания. Все высказывание строится как бы навстречу этому ответу.

Существенным (конститутивным) признаком высказывания является его *обращенность* к кому-либо, его *адресованность*. В отличие от значащих единиц языка — слова и предложения, — которые безличны, ничьи и никому не адресованы, высказывание имеет и автора (и, соответственно, экспрессию, о чем мы уже говорили) и адресата. Этот адресат может быть непосредственным участником-собеседником бытового диалога, может быть дифференцированным коллективом специалистов какой-нибудь специальной области культурного общения, может быть более или менее дифференцированной публикой, народом, современниками, единомышленниками, противниками и врагами, подчиненным, начальником, низшим, высшим, близким, чужим и т. п.; он может быть и совершенно неопределенным, неконкретизованным *другим* (при разного рода монологических высказываниях эмоционального типа) — все эти виды и концепции адресата определяются той областью человеческой деятельности и быта, к которой относится данное высказывание. Кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание — от этого зависит и композиция и в особенности стиль высказывания.

Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, типическую концепцию адресата.

Адресат высказывания может, так сказать, *персонально* совпадать с тем (или с теми), кому высказывание отвечает. В бытовом диалоге или в обмене письмами это персональное совпадение обычно: тот, кому я отвечаю, является и моим адресатом, от которого я в свою очередь жду ответа (или, во всяком случае, активного ответного понимания). Но в случаях такого персонального совпадения одно лицо выступает в двух разных ролях, а это различие ролей как раз и важно. Ведь высказывание того, кому я отвечаю (соглашаюсь, возражаю, исполняю, принимаю к сведению и т. п.), уже налично, его же ответ (или ответное понимание) еще предстоит. Строя свое высказывание, я стараюсь его активно определить; с другой же стороны, я стараюсь его предвосхитить, и этот предвосхищаемый ответ в свою очередь оказывает активное воздействие на мое высказывание (я парирую возражения, которые предвижу, прибегаю ко всякого рода оговоркам и т. п.). Говоря, я всегда учитываю апперцептивный фон восприятия моей речи адресатом: насколько он осведомлен в ситуации, обладает ли он специальными знаниями данной культурной области общения, его взгляды и убеждения, его предубеждения (с нашей точки зрения), его симпатии и антипатии — ведь все это будет определять активное ответное понимание им моего высказывания. Этот учет определит и выбор жанра высказывания, и выбор композиционных приемов, и, наконец, выбор языковых средств, то есть *стиль* высказывания. Например, жанры популярной научной литературы адресованы определенному кругу читателей с определенным апперцептивным фоном ответного понимания; другому читателю адресована специальная учебная литература и уже совсем другому — специальные исследовательские работы. В этих случаях учет адресата (и его апперцептивного фона) и влияние адресата на построение высказывания очень просты: все сводится к объему его специальных знаний.

В других случаях дело может обстоять гораздо сложнее. Учет адресата и предвосхищение его ответной реакции часто бывают многосторонними, вносящими своеобразный внутренний драматизм в высказывание (в некоторых видах бытового диалога, в письмах, в автобиографических и исповедальных жанрах). Острый, но более

внешний характер носят эти явления в риторических жанрах. Особый характер носят отраженные в высказываниях бытовых и деловых областей речевого общения социальное положение, ранг и вес адресата. В условиях классового и в особенности в условиях сословно-классового строя наблюдается чрезвычайная дифференциация речевых жанров и соответствующих им стилей в зависимости от титула, ранга, чина, имущественного и общественного веса, возраста адресата и соответственного положения самого говорящего (или пишущего). Несмотря на богатство дифференциации как основных форм, так и нюансов, эти явления носят стандартный и внешний характер: они не способны вносить сколько-нибудь глубокого внутреннего драматизма в высказывание. Они интересны лишь как примеры хотя довольно грубого, но зато очень наглядного выражения влияния адресата на построение и стиль высказывания*.

Более тонкие оттенки стиля определяются характером и степенью *личной* близости адресата к говорящему в различных фамильярных речевых жанрах, с одной стороны, и интимных — с другой. При всем громадном различии между фамильярными и интимными жанрами (и, соответственно, стилями) они одинаково ощущают своего адресата в большей или меньшей степени вне рамок социальной иерархии и общественных условностей, так сказать, «без чинов». Это порождает специфическую *откровенность* речи (в фамильярных стилях доходящую иногда до цинизма). В интимных стилях это выражается в стремлении как бы к полному слиянию говорящего с адресатом речи. В фамильярной речи благодаря отпадению речевых запретов и условностей возможен особый, неофициальный, вольный подход к действительности**. Поэтому фамильярные жанры и стили могли сыграть большую и положительную роль в эпоху Возрождения в деле разрушения официальной средневековой картины мира; и в другие периоды, когда стоит задача разрушения тради-

* Напомню соответствующее наблюдение Гоголя: «Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения... У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот; словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки» («Мертвые души», гл. 3).

** Площадная громкая откровенность, называние вещей своими именами характерны для этого стиля.

ционных официальных стилей и мировоззрений, омертвевших и ставших условными, фамильярные стили приобретают в литературе большое значение. Кроме того, фамильяризация стилей открывает доступ в литературу таким пластам языка, которые до того находились под речевым запретом. Значение фамильярных жанров и стилей в истории литературы до сих пор недостаточно оценено. Интимные жанры и стили основаны на максимальной внутренней близости говорящего и адресата речи (в пределе — как бы на слиянии их). Интимная речь проникнута глубоким доверием к адресату, к его сочувствию — к чуткости и благожелательности его ответного понимания. В этой атмосфере глубокого доверия говорящий раскрывает свои внутренние глубины. Этим определяется особая экспрессивность и внутренняя откровенность этих стилей (в отличие от громкой площадной откровенности фамильярной речи). Фамильярные и интимные жанры и стили (до сих пор очень мало изученные) чрезвычайно ярко раскрывают зависимость стиля от определенного ощущения и понимания говорящим своего адресата (своего высказывания) и от предвосхищения говорящим его активно ответного понимания. На этих стилях особенно ясно обнаруживается узость и неправомерность традиционной стилистики, пытающейся понять и определить стиль только с точки зрения предметно-смыслового содержания речи и экспрессивного отношения к этому содержанию со стороны говорящего. Без учета отношения говорящего к *другому* и его высказываниям (наличным и предвосхищаемым) нельзя понять ни жанра, ни стиля речи. Но и так называемые нейтральные, или объективные, стили изложения, максимально сосредоточенные на своем предмете и, казалось бы, чуждые всякой оглядки на другого, инволюируют все же определенную концепцию своего адресата. Такие объективно-нейтральные стили производят отбор языковых средств не только с точки зрения их адекватности предмету речи, но и с точки зрения предполагаемого апперцептивного фона адресата речи, но этот фон учитывается максимально обобщенно и с отвлечением от его экспрессивной стороны (и экспрессия самого говорящего в объективном стиле минимальна). Объективно-нейтральные стили предполагают как бы тождество адресата с говорящим, единство их точек зрения, но эти одинаковость и единство покупаются ценою почти полного отказа от экспрессии. Нужно заметить, что характер объективно-нейтральных стилей (а следо-

вательно, и лежащая в основе их концепция адресата) довольно разнообразен в зависимости от различия областей речевого общения.

Вопрос о концепции адресата речи (как ощущает и представляет его себе говорящий или пишущий) имеет громадное значение в истории литературы. Для каждой эпохи, для каждого литературного направления и литературно-художественного стиля, для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа. Историческое изучение изменений этих концепций — задача интересная и важная. Но для ее продуктивной разработки необходима теоретическая ясность в самой постановке проблемы.

Следует отметить, что наряду с теми реальными ощущениями и представлениями своего адресата, которые действительно определяют стиль высказываний (произведений), в истории литературы существуют еще условные или полуусловные формы обращения к читателям, слушателям, потомкам и т. п., подобно тому как наряду с действительным автором существуют такие же условные и полуусловные образы подставных авторов, издателей, рассказчиков разного рода. Огромное большинство литературных жанров — это вторичные, сложные жанры, состоящие из различных трансформированных первичных жанров (реплик диалога, бытовых рассказов, писем, дневников, протоколов и т. п.). Такие вторичные жанры сложного культурного общения, как правило, *разыгрывают* различные формы первичного речевого общения. Отсюда-то и рождаются все эти литературно-условные персонажи авторов, рассказчиков и адресатов. Но самое сложное и многосоставное произведение вторичного жанра в его целом (как целое) является одним и единым реальным высказыванием, имеющим реального автора и реально ощущаемых и представляемых этим автором адресатов.

Итак, обращенность, адресованность высказывания есть его конститутивная особенность, без которой нет и не может быть высказывания. Различные типические формы такой обращенности и различные типические концепции адресатов — конститутивные, определяющие особенности различных речевых жанров.

В отличие от высказываний (и речевых жанров) значащие единицы языка — слово и предложение — по са-

мой своей природе лишены обращенности, адресованности: они и ничьи и ни к кому не обращены. Более того, сами по себе они лишены всякого отношения к чужому высказыванию, к чужому слову. Если отдельное слово или предложение обращено, адресовано, то перед нами законченное высказывание, состоящее из одного слова или одного предложения, и обращенность принадлежит не им как единицам языка, а высказыванию. Окруженное контекстом предложение приобретает обращенности только через целое высказывание как его составная часть (элемент) *.

Язык как система обладает громадным запасом чисто языковых средств для выражения формальной обращенности: лексическими средствами, морфологическими (соответствующие падежи, местоимения, личные формы глаголов), синтаксическими (различные шаблоны и модификации предложений). Но действительную обращенность они приобретают только в целом конкретного высказывания. И выражение этой действительной обращенности никогда не исчерпывается, конечно, этими специальными языковыми (грамматическими) средствами. Их может и вовсе не быть, а высказывание при этом может очень остро отражать влияние адресата и его превосходящей ответной реакции. Отбор *всех* языковых средств производится говорящим под большим или меньшим влиянием адресата и его превосходящего ответа.

Когда анализируется отдельное предложение, выделенное из контекста, то следы обращенности и влияния превосходящего ответа, диалогические отклики на предшествующие чужие высказывания, ослабленные следы смены речевых субъектов, избородившие высказывание изнутри, утрачиваются, стираются, потому что все это чуждо природе предложения как единицы языка. Все эти явления связаны с целым высказыванием, и там, где это целое выпадает из зрительного поля анализирующего, они перестают для него существовать. В этом одна из причин той узости традиционной стилистики, на которую мы указывали. Стилистический анализ, охватывающий все стороны стиля, возможен только как анализ *целого* высказывания и только в той цепи речевого общения, неотрывным звеном которой это высказывание является.

* Отметим, что вопросительные и побудительные типы предложений, как правило, фигурируют как законченные высказывания (в соответствующих речевых жанрах).

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА В ЛИНГВИСТИКЕ, ФИЛОЛОГИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях.

Текст (письменный и устный) как первичная данность всех этих дисциплин и вообще всего гуманитарно-филологического мышления (в том числе даже богословского и философского мышления в его истоках). Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления.

«Подразумеваемый» текст. Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства). Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах. В этом основное отличие наших (гуманитарных) дисциплин от естественных (о природе), хотя абсолютных, непроницаемых границ и здесь нет. Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы вла-

стителей, заповеди предков, безыменные изречения и загадки и т. п.). Научно точная, так сказать, паспортизация текстов и критика текстов — явления более поздние (это целый переворот в гуманитарном мышлении, рождение *недоверия*). Первоначально *вера*, требующая только понимания — *истолкования*. Обращение к профанным текстам (обучение языкам и т. п.). Мы не намерены углубляться в историю гуманитарных наук, и в частности филологии и лингвистики, — нас интересует специфика гуманитарной мысли, направленной на чужие мысли, смыслы, значения и т. п., реализованные и данные исследователю только в виде *текста*. Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст.

Нас будет интересовать только проблема *словесных* текстов, являющихся первичной данностью соответствующих гуманитарных дисциплин — в первую очередь лингвистики, филологии, литературоведения и др.

Всякий текст имеет субъекта, автора (говорящего, пишущего). Возможные виды, разновидности и формы авторства. Лингвистический анализ в известных пределах может и вовсе отвлечься от авторства. Истолкование текста как *примера* (примерные суждения, силлогизмы в логике, предложения в грамматике, «коммутации»¹ в лингвистике и т. п.). Воображаемые тексты (примерные и иные). Конструируемые тексты (в целях лингвистического или стилистического эксперимента). Всюду здесь появляются особые виды авторов, выдумщиков примеров, экспериментаторов с их особой авторской ответственностью (здесь есть и второй субъект: кто бы так мог сказать).

Проблема границ текста. Текст как *высказывание*. Проблема функций текста и текстовых жанров.

Два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла. Динамические взаимоотношения этих моментов, их борьба, определяющая характер текста. Расхождение их может говорить об очень многом. «Пелестрадал» (Л. Толстой)². Оговорки и описки по Фрейду (выражение бессознательного). Изменение замысла в процессе его осуществления. Невыполнение фонетического намерения.

Проблема второго субъекта, воспроизводящего (для той или иной цели, в том числе и исследовательской) текст (чужой) и создающего обрамляющий текст (комментирующий, оценивающий, возражающий и т. п.).

Особая двупланность и двусубъектность гуманитарного мышления. Текстология как теория и практика научного воспроизведения литературных текстов. Текстологический субъект (текстолог) и его особенности.

Проблема точки зрения (пространственно-временной позиции) наблюдателя в астрономии и физике.

Текст как высказывание, включенное в речевое общение (текстовую цепь) данной сферы. Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях).

Диалогические отношения между текстами и внутри текста. Их особый (не лингвистический) характер. Диалог и диалектика.

Два полюса текста. Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков, язык (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественнонатуральное (не знаковое) явление, например комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости. Конечно, каждый текст (и устный и письменный) включает в себя значительное количество разнородных естественных, натуральных моментов, лишенных всякой знаковости, которые выходят за пределы гуманитарного исследования (лингвистического, филологического и др.), но учитываются и им (порча рукописи, плохая дикция и т. п.). Чистых текстов нет и не может быть. В каждом тексте, кроме того, есть ряд моментов, которые могут быть названы техническими (техническая сторона графики, произношения и т. п.).

Итак, за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии. Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области). Этот полюс связан не с элементами (повторимыми) системы

языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) особыми диалогическими (и диалектическими при отвлечении от автора) отношениями.

Этот второй полюс неразрывно связан с моментом авторства и ничего не имеет общего с естественной и натуральной случайной единичностью; он всецело осуществляется средствами знаковой системы языка. Он осуществляется чистым контекстом, хотя и обрастает естественными моментами. Относительность всех границ (например, куда отнести тембр голоса чтеца, говорящего и т. п.). Изменение функций определяет и изменение границ. Различие между фонологией³ и фонетикой.

Проблема смыслового (диалектического) и диалогического взаимоотношения текстов в пределах определенной сферы. Особая проблема исторического взаимоотношения текстов. Все это в свете второго полюса. Проблема границ каузального объяснения. Главное — не отрывать от текста (хотя бы возможного, воображаемого, конструированного).

Наука о духе. Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь (прямой объект естественных наук), а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого. Критика самонаблюдения. Но необходимо глубокое, богатое и тонкое понимание текста. Теория текста.

Естественный жест в игре актера приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли).

Натуральная единственность (например, отпечатка пальца) и значащая (знаковая) неповторимость текста. Возможно только механическое воспроизведение отпечатка пальца (в любом количестве экземпляров); возможно, конечно, такое же механическое воспроизведение текста (например, перепечатка), но воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения.

Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем, потенциальный единый язык языков (который, конечно, никогда не может стать конкретным единичным языком, од-

ним из языков). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов.

Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается *на рубеже двух сознаний, двух субъектов*.

Стенограмма гуманитарного мышления — это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение *текста* (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего *контекста* (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов.

Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать.

Можно идти к первому полюсу, то есть к языку — языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика⁴). Можно двигаться ко второму полюсу — к неповторимому событию текста.

Между этими двумя полюсами располагаются все возможные гуманитарные дисциплины, исходящие из первичной данности текста.

Оба полюса безусловны: безусловен потенциальный язык языков и безусловен единственный и неповторимый текст.

Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не predetermined эмпирической необходимостью откровение личности. Поэтому он (в своем свободном ядре) не допускает ни каузального объяснения, ни научного предвидения. Но это, конечно, не исключает внутренней необходимости, внутренней логики свободного ядра текста (без этого он не мог бы быть понят, признан и действителен).

Проблема текста в гуманитарных науках. Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.).

Проблема текста в текстологии. Философская сторона этой проблемы.

Попытка изучать текст как «вербальную реакцию» (бихевиоризм) ⁵.

Кибернетика, теория информации, статистика и проблема текста. Проблема овеществления текста. Границы такого овеществления.

Человеческий поступок есть потенциальный текст и может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция, как система мотивов).

«Все высокое и прекрасное» — это не фразеологическое единство в обычном смысле, а интонационное или экспрессивное словосочетание особого рода. Это представитель стиля, мировоззрения, человеческого типа, оно пахнет контекстами, в нем два голоса, два субъекта (того, кто говорил бы так всерьез, и того, кто пародирует первого). В отдельности взятые (вне сочетания) слова «прекрасный» и «высокий» лишены двуголосости; второй голос входит лишь в словосочетание, которое становится высказыванием (то есть получает речевого субъекта, без которого не может быть и второго голоса). И одно слово может стать двуголосым, если оно становится аббревиатурой высказывания (то есть обретает автора). Фразеологическое единство создано не первым, а вторым голосом.

Язык и речь, предложение и высказывание. Речевой субъект (обобщенная «натуральная» индивидуальность) и автор высказывания. Смена речевых субъектов и смена говорящих (авторов высказывания). Язык и речь можно отождествлять, поскольку в речи стерты диалогические рубежи высказываний. Но язык и речевое общение (как диалогический обмен высказываниями) никогда нельзя отождествлять. Возможно абсолютное тождество двух и более предложений (при наложении друг на друга, как две геометрические фигуры, они совпадут), более того, мы должны допустить, что любое предложение, даже сложное, в неограниченном речевом потоке может повторяться неограниченное число раз в совершенно тождественной форме, но как высказывание (или часть высказывания) ни одно предложение, даже однословное, никогда не может повторяться: это всегда новое высказывание (хотя бы цитата).

Возникает вопрос о том, может ли наука иметь дело с такими абсолютно неповторимыми индивидуальностями, как высказывания, не выходят ли они за границы обобщающего научного познания. Конечно, может. Во-первых, исходным пунктом каждой науки являются неповторимые единичности и на всем своем пути она остается связанной с ними. Во-вторых, наука, и прежде всего философия, может и должна изучать специфическую форму и функцию этой индивидуальности. Необходимость четкого осознания постоянного корректива на претензии на полную исчерпанность абстрактным анализом (например, лингвистическим) конкретного высказывания. Изучение видов и форм диалогических отношений между высказываниями и их типологических форм (факторов высказываний). Изучение внелингвистических и в то же время внесмысловых (художественных, научных и т. п.) моментов высказывания. Целая сфера между лингвистическим и чисто смысловым анализом; эта сфера выпала для науки.

В пределах одного и того же высказывания предложение может повториться (повтор, самоцитата, произвольно), но каждый раз это новая часть высказывания, ибо изменилось его место и его функция в целом высказывания.

Высказывание в его целом оформлено как таковое внелингвистическими моментами (диалогическими), оно связано и с другими высказываниями. Эти внелингвистические (диалогические) моменты пронизывают высказывание и изнутри.

Обобщенные выражения говорящего лица в языке (личные местоимения, личные формы глаголов, грамматические и лексические формы выражения модальности и выражения отношения говорящего к своей речи) и речевой субъект. Автор высказывания.

С точки зрения внелингвистических целей высказывания все лингвистическое — только средство.

Проблема автора и форм его выраженности в произведении. В какой мере можно говорить об «образе» автора?

Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не *видим* его так, как видим изображенные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ.

И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника. Строго говоря, образ автора — это *contradictio in adjecto*. Так называемый образ автора — это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от я, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они — изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его.

Проблема автора самого обычного, стандартного, бытового высказывания. Мы можем создать образ любого говорящего, воспринять объектно любое слово, любую речь, но этот объектный образ не входит в намерение и задание самого говорящего и не создается им как автором своего высказывания.

Это не значит, что от чистого автора нет путей к автору-человеку, — они есть, конечно, и притом в самую сердцевину, в самую глубину человека, но эта сердцевина никогда не может стать одним из образов самого произведения. Он в нем как целое, притом в высшей степени, но никогда не может стать его составной образной (объектной) частью. Это не *natura creata** и не *natura naturata et creans***, но чистая *natura creans et non creata****⁶.

В какой мере в литературе возможны чистые безобъектные, одноголосые слова? Может ли слово, в котором автор не слышит чужого голоса, в котором *только* он и он *весь*, стать строительным материалом литературного произведения? Не является ли какая-то степень объектности необходимым условием всякого стиля? Не стоит ли автор всегда *вне* языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)? Может быть, вся-

кое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинно творческий голос всегда может быть *только вторым* голосом в слове. Только второй голос — *чистое отношение* — может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени. Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения.

Выразить самого себя — это значит сделать себя объектом для другого и для себя самого («действительность сознания»). Это первая ступень объективации. Но можно выразить и свое отношение к себе как объекту (вторая стадия объективации). При этом собственное слово становится объектным и получает второй — собственный же — голос. Но этот второй голос уже не бросает (от себя) тени, ибо он выражает чистое отношение, а вся объективирующая, материализующая плоть слова отдана первому голосу.

Мы выражаем свое отношение к тому, кто бы так говорил. В бытовой речи это находит свое выражение в легкой насмешливой или иронической интонации (Каренин у Л. Толстого⁷), интонации удивленной, непонимающей, вопрошающей, сомневающейся, подтверждающей, отвергающей, негодующей, восхищенной и т. п. Это довольно примитивное и очень обычное явление двуголосости в разговорно-бытовом речевом общении, в диалогах и спорах на научные и другие идеологические темы. Это довольно грубая и мало обобщающая двуголосость, часто прямо персональная: воспроизводятся с переакцентуацией слова одного из присутствующих собеседников. Такой же грубой и мало обобщающей формой являются различные разновидности пародийной стилизации. Чужой голос ограничен, пассивен, и нет глубины и продуктивности (творческой, обогащающей) во взаимоотношении голосов. В литературе — положительные и отрицательные персонажи.

Во всех этих формах проявляется буквальная и, можно сказать, физическая двуголосость.

Сложнее обстоит дело с авторским голосом в драме, где он, по-видимому, не реализуется в слове.

Увидеть и понять автора произведения — значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект («Du»). При *объяснении* — только одно со-

* Природа сотворенная (латин.).

** Природа порожденная и творящая (латин.).

*** Природа творящая и несотворенная (латин.).

знание, один субъект; при *понимании* — два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формально-риторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично.

Различные виды и формы понимания. Понимание языка знаков, то есть понимание (овладение) определенной знаковой системы (например, определенного языка). Понимание произведения иа уже известном, то есть уже понятием, языке. Отсутствие на практике резких границ и переходы от одного вида понимания к другому.

Можно ли говорить, что понимание языка как системы бессубъектно и вовсе лишено диалогических моментов? В какой мере можно говорить о субъекте языка как системы? Расшифровка неизвестного языка: подстановка возможных неопределенных говорящих, конструирование возможных высказываний на данном языке.

Понимание любого произведения на хорошо знакомом языке (хотя бы родном) всегда обогащает и наше понимание данного языка как системы.

От субъекта языка к субъектам произведений. Различные переходные ступени. Субъекты языковых стилей (чиновник, купец, ученый и т. п.). Маски автора (образы автора) и сам автор.

Социально-стилистический образ бедного чиновника, титулярного советника (Девушкин, например). Такой образ, хотя он и дан способом самораскрытия, дан как *он* (третье лицо), а не как *ты*. Он объектен и экземплирен. К нему еще нет подлинно диалогического отношения.

Приближение средств изображения к предмету изображения как признак реализма (самохарактеристики, голоса, социальные стили, не изображение, а цитирование героев как говорящих людей).

Объективные и чисто функциональные элементы всякого стиля.

Проблема понимания высказывания. Для понимания и необходимо прежде всего установление принципиальных и четких границ высказывания. Смена речевых субъектов. Способность определять ответ. Принципиальная ответственность всякого понимания. «Канитферстанд»⁸.

При нарочитой (сознательной) многостильности между стилями всегда существуют диалогические отношения⁹. Нельзя понимать эти взаимоотношения чисто лингвистически (или даже механически).

Чисто лингвистическое (притом чисто дескриптивное)

описание и определение разных стилей в пределах одного произведения не может раскрыть их смысловых (в том числе и художественных) взаимоотношений. Важно понять тотальный смысл этого диалога стилей с точки зрения автора (не как образа, а как функции). Когда же говорят о приближении средств изображения к изображаемому, то под изображаемым понимают объект, а не другой субъект (*ты*).

Изображение вещи и изображение человека (говорящего по своей сущности). Реализм часто овеществляет человека, но это не есть приближение к нему. Натурализм с его тенденцией к каузальному объяснению поступков и мыслей человека (его смысловой позиции в мире) еще более овеществляет человека. «Индуктивный» подход, якобы свойственный реализму, есть, в сущности, овеществляющее каузальное объяснение человека. Голоса (в смысле овеществленных социальных стилей) при этом превращаются просто в признаки вещей (или симптомы процессов), им уже нельзя отвечать, с ними уже нельзя спорить, диалогические отношения к таким голосам погасают.

Степени объектности и субъектности изображенных людей (resp. * диалогичности отношения к ним автора) в литературе резко различны. Образ Девушкина в этом отношении принципиально отличен от объектных образов бедных чиновников у других писателей. И он полемически заострен против этих образов, в которых нет подлинно диалогического *ты*. В романах обычно даются вполне конченные и подытоженные с точки зрения автора споры (если, конечно, вообще даются споры). У Достоевского — стенограммы незавершенного и незавершимого спора. Но и всякий вообще роман полон диалогических обертонов (конечно, не всегда с его героями). После Достоевского полифония властно врывается во всю мировую литературу.

В отношении к человеку любовь, ненависть, жалость, умиление и вообще всякие эмоции всегда в той или иной степени диалогичны.

В диалогичности (resp. субъектности своих героев) Достоевский переходит какую-то грань, а его диалогичность приобретает новое (высшее) качество.

Объектность образа человека не является чистой вещностью. Его можно любить, жалеть и т. п., но главное —

* Соответственно (латин.).

его можно (и нужно) понимать. В художественной литературе (как и вообще в искусстве) даже на мертвых вещах (соотнесенных с человеком) лежит отблеск субъективности.

Объектно понятая речь (и объектная речь обязательно требует понимания — в противном случае она не была бы речью, — но в этом понимании диалогический момент ослаблен) может быть включена в каузальную цепь объяснения. Безобъектная речь (чисто смысловая, функциональная) остается в незавершенном предметном диалоге (например, научное исследование).

Сопоставление высказываний-показаний в физике.

Текст как субъективное отражение объективного мира, текст — выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится объектом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. Понимание текста и есть правильное отражение отражения. Через чужое отражение к отраженному объекту.

Ни одно явление природы не имеет «значения», только знаки (в том числе слова) имеют значения. Поэтому всякое изучение знаков, по какому бы направлению оно дальше ни пошло, обязательно начинается с понимания.

Текст — первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины. Конгломерат разнородных знаний и методов, называемый филологией, лингвистикой, литературоведением, науковедением и т. п. Исходя из текста, они бредут по разным направлениям, выхватывают разнородные куски природы, общественной жизни, психики, истории, объединяют их то каузальными, то смысловыми связями, перемещают констатации с оценками. От указания на реальный объект необходимо перейти к четкому разграничению предметов научного исследования. Реальный объект — социальный (общественный) человек, говорящий и выражающий себя другими средствами. Можно ли найти к нему и к его жизни (труду, борьбе и т. п.) какой-либо иной подход, кроме как через созданные или создаваемые им знаковые тексты. Можно ли его наблюдать и изучать как явление природы, как вещь. Физическое действие человека должно быть понято как поступок, но нельзя понять поступка вне его возможного (воссоздаваемого нами) знакового выражения (мотивы, цели, стимулы, степени осознанности и т. п.). Мы как бы заставляем человека говорить (конструируем его важные показания, объяснения, исповеди, признания, доразвиваем возможную или действительную внутреннюю

речь и т. п.). Повсюду действительный или возможный текст и его понимание. Исследование становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом. Природу мы не спрашиваем, и она нам не отвечает. Мы ставим вопросы себе и определенным образом организуем наблюдение или эксперимент, чтобы получить ответ. Изучая человека, мы повсюду ищем и находим знаки и стараемся понять их значение.

Нас интересуют прежде всего конкретные формы текстов и конкретные условия жизни текстов, их взаимоотношения и взаимодействия.

Диалогические отношения между высказываниями, пронизывающие также изнутри и отдельные высказывания, относятся к металингвистике. Они в корне отличны от всех возможных лингвистических отношений элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании.

Металингвистический характер высказывания (речевого произведения).

Смысловые связи внутри одного высказывания (хотя бы потенциально бесконечного, например в системе науки) носят предметно-логический характер (в широком смысле этого слова), но смысловые связи между разными высказываниями приобретают диалогический характер (или, во всяком случае, диалогический оттенок). Смыслы разделены между разными голосами. Исключительная важность голоса, личности.

Лингвистические элементы нейтральны к разделению на высказывания, свободно движутся, не признавая рубежей высказывания, не признавая (не уважая) суверенитета голосов.

Чем же определяются незыблемые рубежи высказываний? Металингвистическими силами.

Внелитературные высказывания и их рубежи (реплики, письма, дневники, внутренняя речь и т. п.), перенесенные в литературное произведение (например, в роман). Здесь изменяется их тотальный смысл. На них падают рефлексии других голосов, и в них входит голос самого автора.

Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли.

Эпиграфика. Проблема жанров древнейших надписей.

Автор и адресат надписей. Обязательные шаблоны. Могильные надписи («Радуйся»). Обращение умершего к проходящему мимо живому. Обязательные шаблонизированные формы именных призывов, заклинаний, молитв и т. п. Формы восхвалений и возвеличений. Формы хулы и брани (ритуальной). Проблема отношения слова к мысли и слова к желанию, воле, требованию. Магические представления о слове. Слово как деяние. Целый переворот в истории слова, когда оно стало выражением и чистым (бездейственным) осведомлением (коммуникацией). Ощущение своего и чужого в слове. Позднее рождение авторского сознания.

Автор литературного произведения (романа) создает единое и целое речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы чужих высказываний. И даже прямая авторская речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку).

Завершенные, или «закрытые», лица в живописи (в том числе и портретной). Они дают исчерпанного человека, который весь уже есть и не может стать другим. Лица людей, которые уже все сказали, которые уже умерли [или] как бы умерли. Художник сосредоточивает внимание на завершающих, определяющих, закрывающих чертах. Мы видим его всего и уже ничего большего (и иного) не ждем. Он не может переродиться, обновиться, пережить метаморфозу — это его завершающая (последняя и окончательная) стадия.

Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина). Впервые увидеть, впервые осознать нечто — уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого (уже два соотнесенных сознания). Понимание есть уже очень важное отношение (понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий). Состояние неслышанности и непонятости (см. Т. Манн). «Не знаю», «так было, а впрочем, мне какое дело» — важные отношения. Разрушение сросшихся с предметом прямолинейных оценок и вообще отношений создает но-

вое отношение. Особый вид эмоционально-оценочных отношений. Их многообразие и сложность.

Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но образ автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также двуедин. Часто вместо образов персонажей [имеют] в виду как бы живых людей.

Разные смысловые плоскости, в которых лежат речи персонажей и авторская речь. Персонажи говорят как участники изображенной жизни, говорят, так сказать, с частных позиций, их точки зрения так или иначе ограничены (они знают меньше автора). Автор вне изображенного (и в известном смысле созданного им) мира. Он осмысливает весь этот мир с более высоких и качественно иных позиций. Наконец, все персонажи и их речи являются объектами авторского отношения (и авторской речи). Но плоскости речей персонажей и авторской речи могут пересекаться, то есть между ними возможны диалогические отношения. У Достоевского, где персонажи — идеологи, автор и такие герои (мыслители-идеологи) оказываются в одной плоскости. Существенно различны диалогические контексты и ситуации речей персонажей и авторской речи. Речи персонажей участвуют в изображенных диалогах внутри произведения и непосредственно не входят в реальный идеологический диалог современности, то есть в реальное речевое общение, в котором участвует и в котором осмысливается произведение в его целом (они участвуют в нем лишь как элементы этого целого). Между тем автор занимает позицию именно в этом реальном диалоге и определяется реальной ситуацией современности. В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа «автора» с Онегиным). Речь изображающего (реального) автора, если она есть, — речь принципиально особого типа, не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей. Именно она определяет последнее единство произведения и его последнюю смысловую инстанцию, его, так сказать, последнее слово.

Образы автора и образы персонажей определяются, по концепции В. В. Виноградова, языками-стилями, их

различия сводятся к различиям языков и стилей, то есть к чисто лингвистическим. *Внелингвистические взаимоотношения* между ними Виноградовым не раскрываются. Но ведь эти образы (языки-стили) в произведении не лежат рядом друг с другом как лингвистические данности, они здесь вступают в сложные динамические смысловые отношения особого типа. Этот тип отношений можно определить как диалогические отношения. *Диалогические отношения* носят специфический характер: они не могут быть сведены ни к чисто логическим (хотя бы и диалектическим), ни к чисто лингвистическим (композиционно-синтаксическим). Они возможны только между целыми высказываниями разных речевых субъектов (диалог с самим собой носит вторичный и в большинстве случаев разыгранный характер). Мы не касаемся здесь вопроса о происхождении термина «диалог» (см. у Гирцеля¹⁰).

Там, где нет слова, нет языка, не может быть диалогических отношений, их не может быть между предметами или логическими величинами (понятиями, суждениями и др.). Диалогические отношения предполагают язык, но в системе языка их нет. Между элементами языка они невозможны. Специфика диалогических отношений нуждается в особом изучении.

Узкое понимание диалога как одной из композиционных форм речи (диалогическая и монологическая речь). Можно сказать, что каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога (речевого общения определенной сферы). Монолог как речь, никому не адресованная и не предполагающая ответа. Возможны разные степени монологичности.

Диалогические отношения — это отношения (смысловые) между всякими высказываниями в речевом общении. Любые два высказывания, если мы сопоставим их в смысловой плоскости (не как вещи и не как лингвистические примеры), окажутся в диалогическом отношении. Но это особая форма ненамеренной диалогичности (например, подборка разных высказываний разных ученых или мудрецов разных эпох по одному вопросу).

«Голод, холод!» — одно высказывание одного речевого субъекта. «Голод!» — «Холод!» — два диалогически соотносенных высказывания двух разных субъектов; здесь появляются диалогические отношения, каких не было в первом случае. То же с двумя развернутыми предложениями (придумать убедительный пример).

Когда высказывание берется для целей лингвистического анализа, его диалогическая природа отмысливается, оно берется в системе языка (как ее реализация), а не в большом диалоге речевого общения.

Огромное и до сих пор еще не изученное многообразие речевых жанров: от непубликуемых сфер внутренней речи до художественных произведений и научных трактатов. Многообразие площадных жанров (см. Рабле), интимных жанров и др. В разные эпохи в разных жанрах происходит становление языка.

Язык, слово — это почти все в человеческой жизни. Но не нужно думать, что эта всеобъемлющая и многограннейшая реальность может быть предметом только одной науки — лингвистики и может быть понята только лингвистическими методами. Предметом лингвистики является только материал, только средства речевого общения, а не самое речевое общение, не высказывания по существу и не отношения между ними (диалогические), не формы речевого общения и не речевые жанры.

Лингвистика изучает только отношения между элементами внутри системы языка, но не отношения между высказываниями и не отношения высказываний к действительности и к говорящему лицу (автору).

По отношению к реальным высказываниям и к реальным говорящим система языка носит чисто потенциальный характер. И значение слова, поскольку оно изучается лингвистически (лингвистическая семасиология), определяется только с помощью других слов того же языка (или другого языка) и в своих отношениях к ним; отношение к понятию или художественному образу или к реальной действительности оно получает только в высказывании и через высказывание. Таково слово как предмет лингвистики (а не реальное слово как конкретное высказывание или часть его, часть, а не средство).

Начать с проблемы речевого произведения как первичной реальности речевой жизни. От бытовой реплики до многотомного романа или научного трактата. Взаимодействие речевых произведений в разных сферах речевого процесса. «Литературный процесс», борьба мнений в науке, идеологическая борьба и т. п. Два речевых произведения, высказывания, сопоставленные друг с другом, вступают в особого рода смысловые отношения, которые мы называем диалогическими. Их особая природа. Эле-

менты языка внутри языковой системы или внутри «текста» (в строго лингвистическом смысле) не могут вступать в диалогические отношения. Могут ли вступать в такие отношения, то есть говорить друг с другом, языки, диалекты (территориальные, социальные, жаргоны), языковые (функциональные) стили (скажем, фамильярно-бытовая речь и научный язык и т. п.) и др.? Только при условии нелингвистического подхода к ним, то есть при условии трансформации их в «мировоззрения» (или некие языковые или речевые мироощущения), в «точки зрения», в «социальные голоса» и т. п.

Такую трансформацию производит художник, создавая типические или характерные высказывания типических персонажей (хотя бы и не до конца воплощенных и не названных), такую трансформацию (в несколько ином плане) производит эстетическая лингвистика (школа Фосслера, особенно, по-видимому, последняя работа Шпитцера¹¹). При подобных трансформациях язык получает своеобразного «автора», речевого субъекта, коллективного носителя (народ, нация, профессия, социальная группа и т. п.). Такая трансформация всегда знаменует *выход за пределы лингвистики* (в строгом и точном ее понимании). Правомерны ли подобные трансформации? Да, правомерны, но лишь при строго определенных условиях (например, в литературе, где мы часто, особенно в романе, находим диалоги «языков» и языковых стилей) и при строгом и ясном методологическом осознании. Недопустимы такие трансформации тогда, когда, с одной стороны, декларируется внеидеологичность языка как лингвистической системы (и его внеличностность), а с другой — контрабандой вводится социально-идеологическая характеристика языков и стилей (отчасти у В. В. Виноградова). Вопрос этот очень сложный и интересный (например, в какой мере можно говорить о субъекте языка, или речевом субъекте языкового стиля, или об образе ученого, стоящего за научным языком, или образе делового человека, стоящего за деловым языком, образе бюрократа за канцелярским языком и т. п.).

Своеобразная природа диалогических отношений. Проблема внутреннего диалогизма. Рубцы межвысказываний. Проблема двуголосого слова. Понимание как диалог. Мы подходим здесь к переднему краю философии языка и вообще гуманитарного мышления, к целине. Новая постановка проблемы авторства (творящей личности).

Данное и созданное в речевом высказывании. Высказывание никогда не является только отражением или выражением чего-то вне его уже существующего, данного и готового. Оно всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.). Но нечто созданное всегда создается из чего-то данного (язык, наблюдаемое явление действительности, пережитое чувство, сам говорящий субъект, готовое в его мировоззрении и т. п.). Все данное преобразуется в созданном. Анализ простейшего бытового диалога («Который час?» — «Семь часов»). Более или менее сложная ситуация вопроса. Необходимо посмотреть на часы. Ответ может быть верен или неверен, может иметь значение и т. п. По какому времени; тот же вопрос, заданный в космическом пространстве, и т. п.

Слова и формы как аббревиатуры или представители высказывания, мировоззрения, точки зрения и т. п., действительных или возможных. Возможности и перспективы, заложенные в слове; они, в сущности, бесконечны.

Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления. Монологизм гуманитарного мышления. Лингвист привык воспринимать все в едином замкнутом контексте (в системе языка или в лингвистически понятом тексте, не соотношенном диалогически с другим, ответным текстом), и как лингвист он, конечно, прав. Диалогизм нашего мышления о произведениях, теориях, высказываниях, вообще нашего мышления о людях.

Почему принята несобственно-прямая речь, но не принято ее понимание как двуголосого слова.

Изучать в созданном *данное* (например, язык, готовые и общие элементы мировоззрения, отраженные явления действительности и т. п.) гораздо легче, чем само *созданное*. Часто весь научный анализ сводится к раскрытию всего данного, уже наличного и готового до произведения (то, что художником преднайдено, а не создано). Все *данное* как бы создается заново в созданном, преобразуется в нем. Сведение к тому, что заранее дано и готово. Готов предмет, готовы языковые средства для его изображения, готов сам художник, готово его мировоззрение. И вот с помощью готовых средств, в свете готового мировоззрения готовый поэт отражает готовый предмет. На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения.

Слово, употребленное в кавычках, то есть ощущаемое и употребляемое как чужое, и то же слово (или какое-ни, будь другое слово) без кавычек. Бесконечные градации в степени чужести (или освоенности) между словами, их разные отстояния от говорящего. Слова размещаются в разных плоскостях на разных отдалениях от плоскости авторского слова.

Не только несобственно-прямая речь, но разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т. п.¹². Все это осталось неиспользованным.

Когда в языках, жаргонах и стилях начинают слышаться голоса, они перестают быть потенциальным средством выражения и становятся актуальным, реализованным выражением; в них вошел и ими овладел голос. Они призваны сыграть свою единственную и неповторимую роль в речевом (творческом) общении.

Взаимоосвещение языков и стилей. Отношение к вещи и отношение к *смыслу*, воплощенному в слове или в каком-нибудь другом знаковом материале. Отношение к вещи (в ее чистой вещности) не может быть диалогическим (то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.). Отношение к смыслу всегда диалогично. Само понимание уже диалогично.

Овеществление смысла, чтобы включить его в каузальный ряд.

Узкое понимание диалогизма как спора, полемики, пародии. Это внешне наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. Доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла, *согласие*, его бесконечные градации и оттенки (но не логические ограничения и не чисто предметные оговорки), наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т. п. Эти особые отношения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются *целостные* позиции, целостные личности (личность не требует экстенсивного раскрытия — она может сказаться в едином звуке, раскрыться в едином слове), именно *голоса*.

Слово (вообще всякий знак) межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне «души» говорящего, не принадлежит только ему. Слово нельзя отдать одному говорящему. У автора (говорящего) свои неотъем-

лемые права на слово, но свои права есть и у слушателя, свои права у тех, чьи голоса звучат в предназначенном автором слове (ведь ничьих слов нет). Слово — это драма, в которой участвуют три персонажа (это не дуэт, а трио). Она разыгрывается вне автора, и ее недопустимо интроинцировать (интроспекция) внутрь автора.

Если мы ничего не ждем от слова, если мы заранее знаем все, что оно может сказать, оно выходит из диалога и овеществляется.

Самообъективация (в лирике, в исповеди и т. п.) как самоотчуждение и в какой-то мере преодоление. Объективируя себя (то есть вынося себя вовне), я получаю возможность подлинно диалогического отношения к себе самому.

Только высказывание имеет *непосредственное* отношение к действительности и к живому говорящему человеку (субъекту). В языке только потенциальные возможности (схемы) этих отношений (местоименные, временные и модальные формы, лексические средства и т. п.). Но высказывание определяется не только своим отношением к предмету и к говорящему субъекту-автору (и своим отношением к языку как системе потенциальных возможностей, данности), но, что для нас важнее всего, непосредственно к другим высказываниям в пределах данной сферы общения. Вне этого отношения оно *реально* не существует (только как *текст*). Только высказывание может быть верным (или неверным), истинным, правдивым (ложным), прекрасным, справедливым и т. п.

Понимание языка и понимание высказывания (включающее *ответность* и, следовательно, оценку).

Нас интересует не психологическая сторона отношения к чужим высказываниям (и понимания), но отражение ее в структуре самого высказывания.

В какой мере лингвистические (чистые) определения языка и его элементов могут быть использованы для художественно-стилистического анализа? Они могут служить лишь исходными терминами для описания. Но самое главное ими не описывается, в них не укладывается. Ведь здесь это не элементы (единицы) системы языка, ставшие элементами текста, а моменты высказывания.

Высказывание как *смысловое* целое.

Отношение к чужим высказываниям нельзя оторвать от отношения к предмету (ведь о нем спорят, о нем соглашаются, в нем соприкасаются) и от отношения к самому говорящему. Это живое триединство. Но третий

момент до сих пор обычно не учитывался. Но и там, где он учитывался (при анализе литературного процесса, публицистики, полемики, борьбы научных мнений), особая природа отношений к другим высказываниям как высказываниям, то есть смысловым целым, оставалась не раскрытой и не изученной (их понимали абстрактно, предметно-логически, или психологически, или даже механически-каузально). Не понята особая, диалогическая природа взаимоотношения смысловых целых, смысловых позиций, то есть высказываний.

Экспериментатор составляет часть экспериментальной системы (в микрофизике). Можно сказать, что и понимающий составляет часть понимаемого высказывания, текста (точнее, высказываний, их диалога, входит в него как новый участник). Диалогическая встреча двух сознаний в гуманитарных науках. Обрамление чужого высказывания диалогизирующим контекстом. Ведь даже и тогда, когда мы даем каузальное объяснение чужого высказывания, мы тем самым его опровергаем. Овеществление чужих высказываний есть особый способ (ложный) их опровержения. Если понимать высказывание как механическую реакцию и диалог как цепь реакций (в дескриптивной лингвистике или у бихевиористов), то такому пониманию в равной мере подлежат как верные, так и ложные высказывания, как гениальные, так и бездарные произведения (различие будет только в механически понятых эффектах, пользе и т. п.). Эта точка зрения, относительно правомерная, подобно чисто лингвистической точке зрения (при всем их различии), не задает сущности высказывания как смыслового целого, смысловой точки зрения, смысловой позиции и т. п. Всякое высказывание претендует на справедливость, истинность, красоту и правдивость (образное высказывание) и т. п. И эти ценности высказываний определяются не их отношением к языку (как чисто лингвистической системе), а разными формами отношения к действительности, к говорящему субъекту и к другим (чужим) высказываниям (в частности, к тем, которые их оценивают как истинные, прекрасные и т. п.).

Лингвистика имеет дело с текстом, но не с произведением. То же, что она говорит о произведении, привносится контрабандным путем и из чисто лингвистического анализа не вытекает. Конечно, обычно сама эта лингвистика с самого начала носит конгломератный характер и насыщена внемлингвистическими элементами. Несколько

упрощая дело: чисто лингвистические отношения (то есть предмет лингвистики) — это отношения знака к знаку и знакам в пределах системы языка или текста (то есть системные или линейные отношения между знаками). Отношения высказываний к реальной действительности, к реальному говорящему субъекту и к реальным другим высказываниям, отношения, впервые делающие высказывания истинными или ложными, прекрасными и т. п., никогда не могут стать предметом лингвистики. Отдельные знаки, системы языка или текст (как знаковое единство) никогда не могут быть ни истинными, ни ложными, ни прекрасными и т. п.

Каждое большое и творческое словесное целое есть очень сложная и многоплановая система отношений. При творческом отношении к языку безголосых, ничьих слов нет. В каждом слове — голоса иногда бесконечно далекие, безыменные, почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близко, одновременно звучащие.

Всякое живое, компетентное и беспристрастное наблюдение с любой позиции, с любой точки зрения всегда сохраняет свою ценность и свое значение. Односторонность и ограниченность точки зрения (позиции наблюдателя) всегда может быть прокорректирована, дополнена и трансформирована (перечислена) с помощью таких же наблюдений с других точек зрения. Голые точки зрения (без живых и новых наблюдений) бесплодны.

Известный афоризм Пушкина о лексиконе и книгах¹³.

К проблеме диалогических отношений. Эти отношения глубоко своеобразны и не могут быть сведены ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим или каким-либо другим природным отношениям. Это особый тип *смысловых* отношений, членами которых могут быть только *целые высказывания* (или рассматриваемые как целые, или потенциально целые), за которыми стоят (и в которых *выражают* себя) реальные или потенциальные речевые субъекты, авторы данных высказываний. Реальный диалог (житейская беседа, научная дискуссия, политический спор и т. п.). Отношения между репликами такого диалога являются наиболее внешне наглядным и простым видом диалогических отношений. Но диалогические отношения, конечно, отнюдь не совпадают с отношениями между репликами реального диалога — они гораздо шире, разнообразнее и сложнее. Два высказывания, отдаленные друг от друга и во

времени и в пространстве, ничего не знаящие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция (хотя бы частичная общность темы, точки зрения и т. п.). Всякий обзор по истории какого-нибудь научного вопроса (самостоятельный или включенный в научный труд по данному вопросу) производит диалогические сопоставления (высказываний, мнений, точек зрения) высказываний и таких ученых, которые ничего друг о друге не знали и знать не могли. Общность проблемы порождает здесь диалогические отношения. В художественной литературе — «диалоги мертвых» (у Лукиана, в XVII веке), в соответствии с литературной спецификой здесь дается вымышленная ситуация встречи в загробном царстве. Противоположный пример — широко используемая в комике ситуация диалога двух глухих, где понятен реальный диалогический контакт, но нет никакого смыслового контакта между репликами (или контакт воображаемый). Нулевые диалогические отношения. Здесь раскрывается точка зрения *третьего* в диалоге (не участвующего в диалоге, но его *понимающего*). Понимание целого высказывания всегда диалогично.

Нельзя, с другой стороны, понимать диалогические отношения упрощенно и односторонне, сводя их к противоречию, борьбе, спору, несогласию. *Согласие* — одна из важнейших форм диалогических отношений. Согласие очень богато разновидностями и оттенками. Два высказывания, тождественные во всех отношениях («Прекрасная погода!» — «Прекрасная погода!»), если это действительно *два* высказывания, принадлежащие *разным* головам, а не одно, связаны *диалогическим отношением согласия*. Это определенное диалогическое событие во взаимоотношениях двоих, а не эхо. Ведь согласия могло бы и не быть («Нет, не очень хорошая погода» и т. п.).

Диалогические отношения, таким образом, гораздо шире диалогической речи в узком смысле. И между глубоко монологическими речевыми произведениями всегда наличны диалогические отношения.

Между языковыми единицами, как бы мы их ни понимали и на каком бы уровне языковой структуры мы их ни брали, не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. п.). Высказывание (как речевое целое) не может быть признано единицей последнего, высшего уровня или яруса языковой

структуры (над-синтаксисом), ибо оно входит в мир совершенно иных отношений (диалогических), не сопоставимых с лингвистическими отношениями других уровней. (В известном плане возможно только сопоставление целого высказывания со *словом*.) Целое высказывание — это уже не единица языка (и не единица «речевого потока» или «речевой цепи»), а единица речевого общения, имеющая не значение, а *смысл* (то есть целостный смысл, имеющий отношение к ценности — к истине, красоте и т. п. — и требующий *ответного* понимания, включающего в себя оценку). Ответное понимание речевого целого всегда носит диалогический характер.

Понимание целых высказываний и диалогических отношений между ними неизбежно носит диалогический характер (в том числе и понимание исследователя-гуманитариста); понимающий (в том числе исследователь) сам становится участником диалога, хотя и на особом уровне (в зависимости от направления понимания или исследования). Аналогия с включением экспериментатора в экспериментальную систему (как ее часть) или наблюдателя в наблюдаемый мир в микрофизике (квантовой теории). У наблюдающего нет позиции *вне* наблюдаемого мира, и его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет.

Это полностью касается целых высказываний и отношений между ними. Их нельзя понять со стороны. Самое понимание входит как диалогический момент в диалогическую систему и как-то меняет ее тотальный смысл. Понимающий неизбежно становится *третьим* в диалоге (конечно, не в буквальном, арифметическом смысле, ибо участников понимаемого диалога кроме третьего может быть неограниченное количество), но диалогическая позиция этого третьего — совершенно особая позиция. Всякое высказывание всегда имеет адресата (разного характера, разных степеней близости, конкретности, осознанности и т. п.), ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. Это второй (опять же не в арифметическом смысле). Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего *нададресата* (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени. (Лазеечный адресат.) В разные эпохи и при разном миропонимании этот над-адресат и его идеально верное ответное понимание при-

нимают разные конкретные идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и *окончательную* волю наличным или близким адресатам (ведь и ближайшие потомки могут ошибаться) и всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами). (См. понимание фашистского застенка или ада у Т. Манна как абсолютной *неуслышанности*, как абсолютного отсутствия *третьего*¹⁴.)

Указанный третий вовсе не является чем-то мистическим или метафизическим (хотя при определенном миропонимании и может получить подобное выражение) — это конститутивный момент целого высказывания, который при более глубоком анализе может быть в нем обнаружен. Это вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть *услышанным*, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на *ближайшем* понимании, а пробирается все дальше и дальше (неограниченно).

Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее *безответности*. Даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает, хотя бы в форме: «всякий на моем месте солгал бы также».

К. Маркс говорил, что только высказанная в слове мысль становится действительной мыслью для другого и только тем самым и для меня самого¹⁵. Но этот другой не только ближайший другой (адресат-второй), в поисках ответного понимания слово идет все дальше и дальше.

Услышанность как таковая является уже диалогическим отношением. Слово хочет быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так *ad infinitum* *. Оно вступает в диалог, который не имеет *смыслового* конца (но для того или иного участника может быть физически оборван). Это, конечно, ни в коей мере не ослабляет чисто предметных, исследовательских интенций слова, его сосредоточенности на своем предмете. Оба момента — две стороны одного и того же, они неразрывно

связаны. Разрыв между ними происходит только в заведомо ложном слове, то есть в таком, которое хочет обмануть (разрыв между предметной интенцией и интенцией к услышанности и понятости).

Слово, которое боится третьего и ищет только временного признания (ответного понимания ограниченной глубины) у ближайших адресатов.

Критерий *глубины* понимания как один из высших критериев в гуманитарном познании. Слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно. Набирать глубину (а не высоту и ширь). Микромир слова.

Высказывание (речевое произведение) как неповторимое, исторически единственное индивидуальное целое.

Это не исключает, конечно, композиционно-стилистической типологии речевых произведений. Существуют *речевые жанры* (бытовые, риторические, научные, литературные и т. п.). Речевые жанры — это типовые модели построения речевого целого. Но эти жанровые модели принципиально отличаются от *лингвистических* моделей *предложений*.

Единицы языка, изучаемые лингвистикой, принципиально воспроизводимы неограниченное количество раз в неограниченном количестве высказываний (в том числе воспроизводимы и модели предложений). Правда, частота воспроизведения у разных единиц разная (наибольшая у фонем, наименьшая у фраз). Только благодаря этой воспроизводимости они и могут быть единицами языка и выполнять свою функцию. Как бы ни определялись отношения между этими воспроизводимыми единицами (опозиция, противопоставление, контраст, дистрибуция и т. п.), эти отношения никогда не могут быть *диалогическими*, что разрушило бы их лингвистические (языковые) функции.

Единицы речевого общения — целые высказывания — невоспроизводимы (хотя их и можно цитировать) и связаны друг с другом диалогическими отношениями.

*. До бесконечности (латин.).

К ПЕРЕРАБОТКЕ КНИГИ О ДОСТОЕВСКОМ

Переработать главу о сюжете у Достоевского. Авантюристность особого рода. Проблема менипповой сатиры. Концепция художественного пространства. Площадь у Достоевского. Искорки карнавного огня. Скандалы, эксцентрические выходки, мезальянсы, истерики и т. п. у Достоевского. Их источник — карнавальная площадь. Анализ именинного вечера у Настасьи Филипповны. Игра в признания (ср. «Бобок»). Превращение нищего в миллионера, проститутки в княгиню и т. п. Мировой, можно сказать, вселенский характер конфликта у Достоевского. «Конфликт последних проблем». Безграничность контактов со всем и вся в мире. Характеристика Иваном русских юношей. В качестве главных героев он изображает только таких людей, спор с которыми у него еще не кончен (да он не кончен и в мире). Проблема открытого героя. Проблема авторской позиции. Проблема третьего в диалоге. Разные решения ее у современных романистов (Мориак, Грэм Грин и другие).

«Доктор Фаустус» Томаса Манна как косвенное подтверждение моей концепции. Влияние Достоевского. Беседа с чертом. Рассказчик-хроникер и главный герой. Сложная авторская позиция (см. в письмах Манна). Пересказы (словесные транспонировки) музыкальных произведений: в «Неточке Незвановой», но особенно пересказ оперы Тришатов¹ (здесь буквальное совпадение текстов о голосе дьявола); наконец, пересказы поэм Ивана Карамазова. Герой-автор. Главное же — проблема полифонии.

Совершенно новая структура образа человека — полнокровное и полнозначное чужое сознание, не вставленное в завершающую оправу действительности, не завершившее ничем (даже смертью), ибо смысл его не может быть разрешен или отменен действительностью (убить — не

значит опровергнуть). Это чужое сознание не вставляется в оправу авторского сознания, оно раскрывается изнутри как *вне и рядом* стоящее, с которым автор вступает в диалогические отношения. Автор, как Прометей, создает независимые от себя живые существа (точнее, воссоздает), с которыми он оказывается на равных правах. Он не может их завершить, ибо он открыл то, что отличает личность от всего, что не есть личность. Над нею не властно бытие. Таково первое открытие художника.

Второе открытие — *изображение* (точнее, воссоздание) *саморазвивающейся* идеи (неотделимой от личности). Идея становится предметом художественного изображения, раскрывается не в плане системы (философской, научной), а в плане человеческого *события*.

Третье открытие художника — диалогичность как особая форма взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями.

Все три открытия, в сущности, едины: это три грани одного и того же явления.

Эти открытия носят формально-содержательный характер. Их *формальная* содержательность глубже, сгущеннее, общее того конкретно-идеологического изменения содержания, которое их наполняет у Достоевского. Содержание равноправных сознаний меняется, меняются идеи, меняется содержание диалогов, но открытые Достоевским новые формы художественного познания человеческого мира остаются. Если у Тургенева отбросить содержание споров Базарова и П. П. Кирсанова, например, то никаких новых структурных форм не останется (диалоги протекают в старых, одноплоскостных формах). Сравнение с формами языка и формами логики, но дело здесь идет о *художественных* формах. Образ шахмат у Соссюра². Достоевский разбивает старую художественную плоскость изображения мира. Изображение впервые становится многомерным.

После моей книги (но независимо от нее) идеи полифонии, диалога, незавершенности и т. п. получили очень широкое развитие. Это объясняется растущим влиянием Достоевского, но прежде всего, конечно, теми изменениями в самой действительности, которые раньше других (и в этом смысле пророчески) сумел раскрыть Достоевский.

Преодоление монологизма. Что такое монологизм в высшем смысле. Отрицание равноправности сознаний в отношении к истине (понятой отвлеченно и системно). Бог

может обойтись без человека, а человек без него нет. Учитель и ученик (сократический диалог).

Наша точка зрения вовсе не утверждает какую-то пассивность автора, который только монтирует чужие точки зрения, чужие правды, совершенно отказываясь от своей точки зрения, своей правды. Дело вовсе не в этом, а в совершенно ином, особом взаимоотношении между своей и чужой правдой. Автор глубоко *активен*, но его активность носит особый, *диалогический* характер. Одно дело активность в отношении мертвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно, и другое — активность *в отношении чужого живого и полноправного сознания*. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т. п., то есть диалогическая активность, не менее активная, чем активность завершающая, овеещающая, каузально объясняющая и умерщвляющая, заглушающая чужой голос бессмысленными аргументами. Достоевский часто перебивает, но никогда не заглушает чужого голоса, никогда не кончает его «от себя», то есть из другого, своего сознания. Это, так сказать, активность бога в отношении человека, который позволяет ему самому раскрыться до конца (в имманентном развитии), самого себя осудить, самого себя опровергнуть. Это активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мертвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды. И у других писателей мы встречаем диалогическую активность в отношении тех героев, которые оказывают внутреннее сопротивление (например, у Тургенева в отношении Базарова³). Но здесь этот диалогизм — драматическая игра, полностью снятая в целом произведения.

Фридрих в своей статье об «Идиоте»⁴, показывая активность и вмешательство автора, показывает в большинстве случаев именно такую диалогическую активность и этим только подтверждает мои выводы.

Подлинные диалогические отношения возможны только в отношении героя, который является носителем своей правды, который занимает *значимую* (идеологическую) позицию. Если переживание или поступок не претендуют на *значимость* (согласие — несогласие), а только на *действительность* (оценку), то диалогическое отношение может быть минимальным.

Но может ли *значимый* смысл стать предметом *художественного изображения*? При более глубоком понима-

нии художественного изображения *идея* может стать его предметом. В этом — второе открытие Достоевского.

Всякий роман изображает «саморазвивающуюся жизнь», «воссоздает» ее. Это саморазвитие жизни независимо от автора, от его сознательной воли и тенденций. Но это независимость *бытия*, действительности (события, характера, поступка). Это логика самого независимого от автора *бытия*, но не логика смысла-сознания. Смысл-сознание в его последней инстанции принадлежит автору, и только ему. И этот смысл относится к бытию, а не к *другому* смыслу (чужому равноправному сознанию).

Всякий творец воссоздает логику самого предмета, но не создает и не нарушает ее. Даже ребенок в своей игре воссоздает логику того, во что он играет. Но Достоевский раскрывает новый предмет и новую логику этого предмета. Он открыл личность и саморазвивающуюся логику этой личности, занимающей позицию и принимающей решение по самым последним вопросам мироздания. При этом промежуточные звенья, в том числе и ближайшие обыденные, житейские звенья, не пропускаются, а осмысливаются в свете последних вопросов как этапы или символы *последнего решения*. Все это было раньше в плане монологизма, в плане одного сознания. Здесь же открыта множественность сознаний.

Высший тип бескорыстного художника, который ничего не берет от мира. Такого последовательного антигедонизма нигде больше не найти.

Достоевский «только» проецировал ландшафт своей души» (Леттенбауэр)⁵.

Выражение в художественном произведении писательского *я*. Монологизация творчества Достоевского. Не анализ сознания в форме единого и единственного *я*, а анализ именно взаимодействий многих сознаний, не многих людей в свете одного сознания, а именно многих равноправных и полноценных сознаний. Несамодостаточность, невозможность существования одного сознания. Я осознаю себя и становлюсь самим собою, только раскрывая себя для другого, через другого и с помощью другого. Важнейшие акты, конституирующие самосознание, определяются отношением к другому сознанию (к *ты*). Отрыв, отъединение, замыкание в себя как основная причина потери себя самого. Не то, что происходит внутри, а то, что происходит на *границе* своего и чужого сознания, на *пороге*. И все внутреннее не довлеет себе, повернуто вовне, диалогизовано, каждое внутреннее пережива-

ние оказывается на границе, встречается с другим, и в этой напряженной встрече — вся его сущность. Это высшая степень социальности (не внешней, не вещной, а внутренней). В этом Достоевский противостоит всей декадентской и идеалистической (индивидуалистической) культуре, культуре принципиального и безысходного одиночества. Он утверждает невозможность одиночества, иллюзорность одиночества. Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть *глубочайшее общение*. Быть — значит *общаться*. Абсолютная смерть (небытие) есть неуслышанность, непризнанность, невоспомнятость (Ипполит). Быть — значит быть для другого и через него — для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе⁶, смотря внутрь себя, он смотрит *в глаза другому или глазами другого*.

Все это не есть философская теория Достоевского — это есть его художественное видение жизни человеческого сознания, видение, воплощенное в содержательной форме. *Исповедь* вовсе не является *формой* или последним целым его творчества (его целью и формой своего отношения к себе самому, формой видения себя) — исповедь является *предметом* его художественного видения и изображения. Он изображает исповедь и чужие исповедальные сознания, чтобы раскрыть их внутренне социальную структуру, чтобы показать, что они (исповеди) не что иное, как событие взаимодействия сознаний, чтобы показать взаимозависимость сознаний, раскрывающуюся в исповеди. Я не могу обойтись без другого, не могу стать самим собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во взаимоотражении, во взаимоприятии). Оправдание не может быть *самооправданием*, признание не может быть *самопризнанием*. Мое имя я получаю от другого, и оно существует для других (самонаименование — самозванство). Невозможна и любовь к себе самому.

Капитализм создал условия для особого типа безысходно одинокого сознания. Достоевский вскрывает всю ложность этого сознания, движущегося по порочному кругу.

Отсюда изображение страданий, унижений и *непризнанности* человека в классовом обществе. У него отняли признание и отняли имя. Его загнали в вынужденное одиночество, которое непокорные стремятся превратить в *гордое одиночество* (обойтись без признания, без других).

Сложная проблема унижения и униженных.

Никакие человеческие события не разворачиваются и не разрешаются в пределах одного сознания. Отсюда враждебность Достоевского к таким мировоззрениям, которые видят последнюю цель в слиянии, в растворении сознаний в одном сознании, в снятии индивидуации. Никакая нирвана не возможна для *одного* сознания. Одно сознание — *contradictio in adjecto*. Сознание по существу множественно. *Pluralia tantum**. Не принимает Достоевский и таких мировоззрений, которые признают право за высшим сознанием брать на себя решение за низшие, превращать их в безгласные вещи.

Я перевожу на язык отвлеченного мировоззрения то, что было предметом конкретного и живого художественного видения и стало принципом формы. Такой перевод всегда неадекватен.

Не другой *человек*, остающийся предметом моего сознания, а другое полноправное сознание, стоящее рядом с моим и в отношении к которому мое собственное сознание только и может существовать.

Достоевский сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания, сумел *увидеть* дух так, как до него умели видеть только тело и душу человека. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания. Глубины сознания есть одновременно и его вершины⁷ (верх и низ в космосе и в микромире относительны). Сознание гораздо страшнее всяких бессознательных комплексов.

Утверждение о том, что все творчество Достоевского является одной и единой исповедью. На самом же деле исповеди (а не одна исповедь) здесь не форма целого, а предмет изображения. Исповедь показана изнутри и извне (в своей незавершенности).

Человек из подполья у зеркала.

После «чужих» исповедей Достоевского старый жанр исповеди стал, в сущности, невозможным. Стал невозможным и наивно-непосредственный момент исповеди, и ее риторический момент, и момент условно-жанровый (со всеми его традиционными приемами и стилистическими формами). Стало невозможным непосредственное самоотношение в исповеди (от самолюбования до самоотрицания). Раскрылась роль другого, в свете которого только

* Только во множественном числе (латин.).

и может строиться всякое слово о себе самом. Раскрылась сложность простого феномена смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно, встреча и взаимодействие чужих и своих глаз, пересечение кругозоров (своего и чужого), пересечение двух сознаний.

Единство не как природное одно-единственное, а как диалогическое *согласие* неслиянных двоих или нескольких.

«Проецировал ландшафт своей души». Но что значит «проецировал» и что значит «своей»? Нельзя понимать проецирование механически — как перемену имени, внешних жизненных обстоятельств, финала жизни (или события) и т. п. Нельзя понимать и как некое общечеловеческое содержание, вне отнесенности к *я* и *другому*, то есть как объективную, нейтральную внутреннюю данность. Переживание берется в границах объектно-определенного характера, а не на границе *я* и *другого*, то есть в точке взаимодействия сознаний. И *свое* нельзя понимать как относительную и случайную форму принадлежности, которую легко сменить на принадлежность другому и третьему (переменить собственника или переменить адрес).

Изображение смерти у Достоевского и у Толстого. У Достоевского вообще гораздо меньше смертей, чем у Толстого, притом в большинстве случаев убийства и самоубийства. У Толстого очень много смертей. Можно говорить о его пристрастии к изображению смерти. При чем — и это очень характерно — смерть он изображает не только извне, но и изнутри, то есть из самого сознания умирающего человека, *почти* как факт этого сознания. Его интересует смерть *для себя*, то есть для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других⁸. «Мне надо одному самому жить и одному самому умереть». Чтобы изобразить смерть изнутри, Толстой не боится резко нарушать жизненное правдоподобие позиции рассказчика (точно умерший сам рассказал ему о своей смерти, как Агамемнон Одиссею). Как гаснет сознание для самого сознающего. Это возможно только благодаря известному овеществлению сознания. Сознание здесь дано как нечто объективное (объектное), и почти нейтральное по отношению непроходимой (абсолютной) границы *я* и *другого*. Он переходит из одного сознания в другое, как из комнаты в комнату, он не знает абсолютного порога.

Достоевский *никогда* не изображает смерть изнутри. Агонию и смерть наблюдают другие. Смерть не может быть фактом самого сознания. Дело, конечно, не в правдоподобию позиции рассказчика (Достоевский вовсе не боится фантастичности этой позиции, когда это ему нужно). Сознание по самой природе своей не может иметь осознанного же (то есть завершающего сознание) начала и конца, находящегося в ряду сознания как последний его член, сделанный из того же материала, что и остальные моменты сознания. Начало и конец, рождение и смерть имеют человек, жизнь, судьба, но не сознание, которое по природе своей, раскрывающейся только изнутри, то есть только для самого сознания, бесконечно. Начало и конец лежат в объективном (и объектном) мире для других, а не для самого сознающего. Дело не в том, что смерть изнутри нельзя подсмотреть, нельзя увидеть, как нельзя увидеть своего затылка, не прибегая к помощи зеркала. Затылок существует объективно, и его видят другие. Смерти же изнутри, то есть осознанной своей смерти, не существует ни для кого — ни для самого умирающего, ни для других, — не существует вообще. Именно это сознание для себя, не знающее и не имеющее последнего слова, и является предметом изображения в мире Достоевского. Вот почему смерть изнутри и не может войти в этот мир, она чужда его внутренней логике. Смерть здесь всегда объективный факт для других сознаний; здесь выступают привилегии другого. В мире Толстого изображается другое сознание, обладающее известным минимумом овеществленности (объектности), поэтому между смертью изнутри (для самого умирающего) и смертью извне (для другого) нет непроходимой бездны: они сближаются друг с другом.

В мире Достоевского смерть ничего не завершает, потому что она не задевает самого главного в этом мире — сознания для себя. В мире же Толстого смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой.

Достоевский дает всему этому идеалистическое освещение, делает онтологические и метафизические выводы (бессмертие души и т. п.). Но раскрытие внутреннего своеобразия сознания не противоречит материализму. Сознание вторично, оно рождается на определенной стадии развития материального организма, рождается объективно, и оно умирает (объективно же) вместе с материальным организмом (иногда и раньше его), умирает объективно. Но сознание обладает своеобразием, субъ-

ективной стороной; для себя самого, в терминах самого сознания, оно не может иметь ни начала, ни конца. Эта субъективная сторона объективна (но не объектна, не вещна). Отсутствие осознанной смерти (смерти для себя) — такой же объективный факт, как и отсутствие осознанного рождения. В этом — своеобразие сознания.

Проблема *обращенного слова*. Идея Чернышевского о романе без авторских оценок и авторских интонаций⁹.

Влияние Достоевского еще далеко не достигло своей кульминации. Наиболее существенные и глубинные моменты его художественного видения, переворот, совершенный им в области романного жанра и вообще в области литературного творчества, до сих пор еще не освоены и не осознаны до конца. До сих пор еще мы вовлечены в диалог на преходящие темы, но раскрытый им диалогизм художественного мышления и художественной картины мира, новая модель внутренне диалогизованного мира не раскрыты до конца. Сократический диалог, пришедший на смену трагическому диалогу, — первый шаг в истории нового романного жанра. Но это был только диалог, почти только внешняя форма диалогизма.

Наиболее устойчивые элементы содержательной формы, которые подготавливаются и вынашиваются веками (и для веков), но рождаются лишь в определенные, наиболее благоприятные моменты и в наиболее благоприятном историческом месте (эпоха Достоевского в России). Достоевский об образах Бальзака и их подготовке¹⁰. Маркс об античном искусстве¹¹. Преходящая эпоха, рождающая непреходящие ценности. Когда Шекспир стал Шекспиром. Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им.

В первой части — рождение новой формы романа (новой формы видения и нового человека-личности; преодоление овеществления). Во второй части — проблема языка и стиля (новый модус ношения одежды слова, одежды языка, новый модус ношения своего тела, своей воплощенности).

В первой части — радикальное изменение позиции автора (в отношении к изображаемым людям, которые из овеществленных людей превращаются в личности). Диалектика внешнего и внутреннего в человеке. Критика авторской позиции Гоголя в «Шинели» (еще довольно наивное начало превращения героя в личность). Кризис авторской позиции и авторской эмоции, авторского слова.

Овеществление человека. Социальные и этические

условия и формы этого овеществления. Ненависть Достоевского к капитализму. Художественное открытие человека-личности. Диалогическое отношение как единственная форма отношения к человеку-личности, сохраняющая его свободу и незавершенность. Критика всех *внешних* форм отношения и воздействия: от насилия до авторитета; художественное завершение как разновидность насилия. Недопустимость обсуждения внутренней личности (Снегирева с Лизой в «Карамазовых», Ипполита с Аглаей в «Идиоте»; ср. более грубые формы этого в «Волшебной горе» Манна с Шоша и Пеперкорном; психолог как шпун). Нельзя предрешать личность (и ее развитие), нельзя подчинять ее своему замыслу. Нельзя подсматривать и подслушивать личность, вынуждать ее к самооткрытию. Проблемы исповеди и *другого*. Нельзя вынуждать и предрешать *признания* (Ипполит). Убеждение любовью.

Создание нового романа (полифонического) и изменение всей литературы. Преобразующее влияние романа на все остальные жанры, «романизация» их.

Все эти структурные моменты взаимозависимости сознаний (личностей) переведены на язык социальных отношений и индивидуально-жизненных отношений (сюжетных в широком смысле слова).

Сократический диалог и карнавальная площадь.

Овеществляющие, объектные, завершающие определения героев Достоевского не адекватны их сущности.

Преодоление монологической модели мира. Зачатки этого в сократическом диалоге.

Карнавальное выведение человека из обычной, нормальной колеи жизни, из «своей среды», потеря им своего иерархического места (уже со всею отчетливостью в «Двойнике»). Карнавальные мотивы в «Хозяйке».

Достоевский и сентиментализм. Это открытие *человека-личности* и его *сознания* (не в психологическом смысле) не могло бы совершиться без открытия новых моментов в *слове*, в средствах речевого выражения человека. Раскрылся *глубинный диалогизм слова*.

Человек изображается у Достоевского всегда на пороге, или, другими словами, в состоянии *кризиса*.

Расширение понятия сознания у Достоевского. Сознание, в сущности, тождественно с *личностью* человека: все в человеке, что определяется словами «я сам» или «ты сам», все, в чем он находит и ощущает себя, все, за что он отвечает, все между рождением и смертью.

Диалогические отношения предполагают общность предмета интенции (направленности).

Монологизм в пределе отрицает наличие вне себя другого равноправного и ответно-равноправного сознания, другого равноправного я (*ты*). При монологическом подходе (в предельном или чистом виде) *другой* всецело остается только *объектом* сознания, а не другим сознанием. От него не ждут такого ответа, который мог бы все изменить в мире моего сознания. Монолог завершен и глух к чужому ответу, не ждет его и не признает за ним *решающей* силы. Монолог обходится без другого и потому в какой-то мере овеществляет всю действительность. Монолог претендует быть *последним словом*. Он закрывает изображенный мир и изображенных людей.

Биографическая (и автобиографическая) цельность образа человека, включающего в себя то, что никогда не может быть предметом собственного опыта, что получено через сознание и мысли других (рождение, натужность и т. п.). Зеркало. Разложение этого цельного образа. То, что получаешь от другого и в тонах другого и для чего нет собственного тона.

Диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни. Единственно адекватной формой *словесного выражения* подлинной человеческой жизни является *незавершенный диалог*. Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум.

Вещные (овеществляющие, объектные) образы для жизни и для слова глубоко неадекватны. Вещная модель мира сменяется моделью диалогической. Каждая мысль и каждая жизнь вливаются в незавершенный диалог. Недопустимо и овеществление слова: его природа тоже диалогическая.

Диалектика — абстрактный продукт диалога.

Определение голоса. Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т. п.). Сюда входит и мировоззрение и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью.

Образ себя самого для себя самого и мой образ для другого. Человек реально существует в формах *я* и *другого* («ты», «он» или «тап»¹²). Но мыслить человека мы можем безотносительно к этим формам его существования, как всякое иное явление или вещь. Но дело в том, что только человеком являюсь я сам, то есть только человек существует в форме *я* и *другого* и никакое иное мыслимое мною явление. Литература создает совершенно специфические образы людей, где *я* и *другой* сочетаются особым и неповторимым образом: *я* в форме *другого* или *другой* в форме *я*. Это не понятие человека (как вещи, явления), а образ человека; а образ человека не может быть безотносительным к форме его существования (то есть к *я* и *другому*). Поэтому полное овеществление образа человека, пока он остается образом, невозможно. Но, давая «объективный» социологический (или иной научный) анализ этого образа, мы превращаем его в понятие, ставим его вне соотношения «*я — другой*» и овеществляем его. Но форма дружности в образе, конечно, преобладает; я остаюсь единственным в мире (ср. тему двойничества). Но образ человека является путем к *я* *другого*, шагом к [нрзб.]. Все эти проблемы неизбежно возникают при анализе творчества Достоевского, который исключительно остро ощущал форму существования человека как *я* или *другого*.

Теория (преходящее содержание), а «чувство теории».

Исповедь как высшая форма *свободного* самораскрытия человека *изнутри* (а не извне завершающая) стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути. Исповедь как встреча *глубинного я* с *другим* и *другими* (народом), как встреча *я* и *другого* на высшем уровне или в последней инстанции. Но *я* в этой встрече должно быть чистым, глубинным *я* изнутри себя самого, без всякой примеси предполагаемых и вынуждаемых или наивно усвоенных точек зрения и оценок другого, то есть видения себя глазами другого. Без *маски* (внешний облик для *другого*, оформление себя не изнутри, а извне; это касается и речевой, стилистической маски), без лазеек, без ложного последнего слова, то есть без всего овнешняющего и ложного.

Не вера (в смысле определенной веры в православие, в прогресс, в человека, в революцию и т. п.), но *чувство веры*, то есть цельное (всем человеком) отношение к высшей и последней ценности. Под атеизмом Достоевский

часто понимает безверие в этом смысле, как равнодушие к последней ценности, требующей всего человека, как отказ от последней позиции в последнем целом мира. Колебания Достоевского по отношению к *содержанию* этой последней ценности. Зосима об Иване. Тип людей, не могущих жить без высшей ценности и одновременно не могущих осуществить окончательный выбор этой ценности. Тип людей, строящих свою жизнь без всякого отношения к высшей ценности: хищники, аморалисты, обыватели, приспособленцы, карьеристы, мертвые и т. п. Среднего типа людей Достоевский почти не знает.

Исключительно острое ощущение *своего* и *чужого* в слове, в стиле, в тончайших оттенках и изгибах стиля, в интонации, в речевом жесте, в телесном (мимическом) жесте, в выражении глаз, лица, рук, всей внешности, в самом способе носить свое тело. Застенчивость, самоуверенность, наглость и нахальство (Снегирев), ломанье и кривлянье (тело корчится и вертится в присутствии другого) и т. п. Во всем, чем человек выражает себя вовне (и следовательно, для *другого*), — от тела до слова — происходит напряженное взаимодействие *я* и *другого*: их борьба (честная или взаимный обман), равновесие, гармония (как идеал), наивное незнание друг о друге, нарочитое игнорирование друг друга, вызов, непризнание (человек из подполья, который «не обращает внимания» и т. п.) и т. д. Повторяем, эта борьба происходит во всем, чем человек выражает (раскрывает) себя вовне (для других), — от тела до слова, в том числе до последнего, исповедального слова. Светскость как выработанная, готовая, застывшая и усвоенная (механически) внешняя форма выражения себя вовне (владение своим телом, жестом, голосом, словом и т. п.), где достигнуто полное и мертвое равновесие, где нет борьбы, где нет живых *я* и *другого*, их живого и длящегося взаимодействия. Противоположны этой мертвой форме «благообразие» и гармония (любовь), достигаемые на основе общей высшей идеи (ценности, цели), *свободного* согласия в высшем («золотой век», «царствие божие» и т. п.).

Достоевский обладал исключительно зорким глазом и чутким ухом, чтобы увидеть и услышать эту напряженнейшую борьбу *я* и *другого* в каждом внешнем выражении человека (в каждом лице, жесте, слове), в каждой живой форме современного ему общения. Всякое выражение — выразительная форма — утратило свою наивную целостность, распалось и разъединилось, как

«распалась связь времен» в социально-историческом мире его современности. Эксцентричность, скандалы, истерики и т. п. в мире Достоевского. Это не психология и психопатология, ибо дело здесь идет о *личности*, а не о *вещных* пластах человека, о свободном самораскрытии, а не о заочном объектном анализе овеществленного человека.

Понятие человека и образ человека у Толстого. «Кай смертен» и *я* (Иван Ильич)¹³. Понятие человека и живой человек в форме *я*.

Задача настоящей вступительной статьи — раскрыть своеобразие художественного видения Достоевского, художественное единство созданного им мира, показать созданные им типы (разновидности) романного жанра и его особое отношение к слову как материалу художественного творчества. Историко-литературных проблем в собственном смысле мы будем касаться лишь постольку, поскольку это необходимо для правильного раскрытия этого своеобразия.

Исповедь для себя как попытка объективного отношения к себе самому безотносительно к форме *я* и *другого*. Но при отвлечении от этих форм утрачивается как раз самое существенное (отличие *я-для-себя* и *я-для-другого*). Нейтральная позиция по отношению к *я* и *другому* невозможна в живом образе и в этической идее. Их нельзя уравнивать (как правое и левое при их геометрическом тождестве). Каждый человек есть *я* для себя, но в конкретном и неповторимом событии жизни *я* для себя только *я* единственный, а все остальные другие для меня. И эту единственную и незаместимую позицию в мире нельзя отменить с помощью понятийного обобщающего (и абстрагирующего) истолкования.

Не типы людей и судеб, объектно завершенные, а *типы мировоззрений* (Чаадаева, Герцена, Грановского, Бакунина, Белинского, нечаевцев, долгушинцев и т. п.). И мировоззрение он берет не как абстрактное единство и последовательность системы мыслей и положений, а как последнюю позицию в мире в отношении высших ценностей. Мировоззрения, воплощенные в голосах. Диалог таких воплощенных мировоззрений, в котором он сам участвовал. В черновиках на ранних стадиях формирования замысла эти имена (Чаадаев, Герцен, Грановский и другие) называются прямо, а затем, по мере формирования сюжета и *сюжетных судеб*, уступают место вымышленным именам. С *начала* замысла появляются *мировоззрения*, а уже затем сюжет и сюжетные судьбы героев

(перед ними «моменты», в которых наиболее ярко раскрываются позиции). Достоевский начинает не с идеи, а с идей — героев диалога. Он ищет цельный голос, а судьба и событие (сюжетные) становятся средством выражения голосов.

Интерес к самоубийствам как сознательным смертям — звеньям сознательной цепи, где человек завершает себя сам изнутри.

Завершающие моменты, будучи осознанными самим человеком, включаются в цепь его сознания, становятся преходящими самоопределениями и утрачивают свою завершающую силу. «Дурак, который знает, что он дурак, уже тем самым не дурак» — эта нарочито примитивная и иронически-пародийно поданная мысль (Алеша из «Униженных и оскорбленных»¹⁴) тем не менее выражает суть дела.

Завершающие слова автора (без единого грана обращения), заочные слова третьего, которые сам герой принципиально не может услышать, не может понять, не может сделать их моментом своего самосознания, не может на них ответить. Такие слова лежали бы уже вне диалогического целого. Такие слова овеществляли бы и унижали бы человека-личность.

Последнее целое у Достоевского диалогично. Все главные герои — участники диалога. Они слышат все, что говорится другими о них, и на все отвечают (о них ничего не говорится заочно или за закрытой дверью). И автор — только участник диалога (и его организатор). Заочных, вне диалога звучащих, овеществляющих слов очень мало, и они имеют существенное завершающее значение только для второстепенных, объектных персонажей (которые, в сущности, выводятся за пределы диалога как статисты, не имеют своего обогащающего и меняющего смысл диалога слова).

Внеположные сознанию силы, внешне (механически) его определяющие: от среды и насилия до чуда, тайны и авторитета. Сознание под действием этих сил утрачивает свою подлинную свободу, и личность разрушается. Сюда, к этим силам, нужно отнести и подсознательное («оно»).

Сентиментально-гуманистическое развеществление человека, которое остается объектным: жалость, низшие виды любви (к детям, ко всему слабому и маленькому). Человек перестает быть вещью, но не становится личностью, то есть остается объектом, лежащим в зоне *дру-*

гого, переживаемым в чистой форме *другого*, в отдалении от зоны *я*. Так даны многие герои в раннем творчестве и второстепенные в позднем (Катерина Ивановна, дети и другие).

Сатирическая объектность и разрушение личности (Кармазинов, отчасти Степан Трофимович и другие).

После увлеченного софилософствования и философствования с героями «по поводу» началось объективное изучение внеположной произведению, но определяющей его реальной исторической действительности, то есть доэстетической, дотворческой реальности. Это было и необходимо и очень продуктивно.

Чем ближе образ к зоне *я-для-себя*, тем меньше в нем объектности и завершенности, тем более он становится образом личности, свободной и незавершенной. Классификация Аскольдова при всей ее глубине превращает особенности личности (разные степени личностности) в объектные признаки человека, между тем как принципиальное различие между характером и личностью (очень глубоко и верно понятое Аскольдовым¹⁵) определяется не качественными (объектными) признаками, а *положением* образа (каков бы он ни был по своим характерологическим признакам) в системе координат «*я-для-себя* и *другой* (во всех его разновидностях)». Зона свободы и незавершенности.

Во всем тайном, темном, мистическом, поскольку оно может оказывать определяющее влияние на *личность*, Достоевский усматривал *насилие*, разрушающее личность. Противоречивое понимание проблемы старчества. Тлетворный дух (чудо поработило бы). Именно это определило художественное видение Достоевского (но не всегда его идеологию).

Овеществление человека в условиях классового общества, доведенное до предела в условиях капитализма. Это овеществление совершается (осуществляется) внешними силами, действующими вовне и извне на личность; это насилие во всех возможных формах его осуществления (экономическое, политическое, идеологическое), и бороться с этими силами можно только вовне и внешними же силами (оправданное революционное насилие); целью же является личность.

Проблема катастрофы. Катастрофа не есть завершение. Это кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами). Катастрофа не дает им разрешения, а, напротив, раскрывает их

неразрешимость в земных условиях, она считает их все, не разрешив. Катастрофа противоположна триумфу и апофеозу. По существу, она лишена и элементов катарсиса.

Задачи, которые стоят перед автором и его сознанием в полифоническом романе, гораздо сложнее и глубже, чем в романе гомофоническом (монологическом). Единство эйнштейновского мира сложнее и глубже ньютоновского, это единство более высокого порядка (качественно иное единство).

Подробно осветить различие между *характером* и *личностью*. И характер в какой-то мере независим от автора (неожиданный для Пушкина брак Татьяны), но независимость (собственная логика) носит объектный характер. Независимость личности носит качественно иной характер: личность не поддается (сопротивляется) объектному познанию и раскрывается только свободно диалогически (как *ты* для *я*). Автор — участник диалога (в сущности, на равных правах с героями), но он несет и дополнительные, очень сложные функции (приводной ремень между идеальным диалогом произведения и реальным диалогом действительности).

Достоевский раскрыл диалогическую природу общественной жизни, жизни человека. Не готовое бытие, смысл которого должен раскрыть писатель, а незавершенный диалог со становящимся многоголосым смыслом.

Единство целого у Достоевского носит не сюжетный и не монологический идейный характер, то есть идейный. Это единство надсюжетное и надейное.

Борьба объектных *характерологических* определений (воплощенных главным образом в речевых стилях) с моментами *личностными* (незавершенностью) в ранних произведениях Достоевского («Бедные люди», «Двойник» и др.). Рождение Достоевского из Гоголя, личности из характера.

Анализ именинного вечера у Настасьи Филипповны. Анализ тризны Мармеладова.

Распад эпической целостности образа человека. Субъективность, несовпадение с самим собою. Раздвоение.

Не слияние с другим, а сохранение своей позиции *вне-находимости* и связанного с ней *избытка* видения и понимания. Но вопрос в том, как Достоевский использует этот избыток. Не для овеществления и завершения. Важнейший момент этого избытка — любовь (себя самого любить нельзя, это координатное отношение), затем

признание, прощение (беседа Ставрогина с Тихоном), наконец, просто активное (не дублирующее) понимание, услышанность. Этот избыток никогда не используется как засада, как возможность зайти и напасть со спины. Это открытый и честный избыток, диалогически раскрываемый другому, избыток, выражаемый обращенным, а не заочным словом. Все существенное растворено в диалоге, поставлено лицом к лицу.

Порог, дверь и лестница. Их хронотопическое значение. Возможность в одно мгновение превратить ад в рай (то есть перейти из одного в другое, см. «Таинственный посетитель»¹⁶).

Логика развития самой идеи, взятой независимо от индивидуального сознания (идеи в себе, или в сознании вообще, или в духе вообще), то есть предметно-логическое и системное ее развитие, и особая логика развития воплощенной в личности идеи. Здесь идея, поскольку она воплощена в личности, регулируется координатами *я* и *другого*, по-разному преломляется в различных зонах. Эта особая логика раскрывается в произведениях Достоевского. Поэтому нельзя адекватно понять и проанализировать эти идеи в обычном предметно-логическом, систематическом плане (как обычные философские теории).

«Конечное значение» памятника определенной эпохи, ее интересов и запросов, ее исторической силы и слабости. Конечное значение — ограниченное значение. Явление здесь равно себе самому, совпадает с самим собою.

Но кроме этого конечного значения памятника есть еще его живое, растущее, становящееся, меняющееся значение. Оно не рождается (полностью) в ограниченную эпоху рождения памятника — оно подготавливается на протяжении веков до рождения и продолжает жить и развиваться на протяжении веков после рождения. Это растущее значение нельзя вывести и объяснить только из ограниченных условий одной данной эпохи, эпохи рождения памятника. См. К. Маркс об античном искусстве. Это растущее значение и является тем открытием, которое совершается каждым великим произведением. Как всякое открытие (например, научное), оно подготавливается веками, но совершается в оптимальных условиях одной определенной эпохи, когда оно созрело. Эти оптимальные условия и должны быть раскрыты, но они не исчерпывают, конечно, растущего и непреходящего значения произведения.

Вступление: цель, задачи и ограничения вступительного исследования. Открытие, сделанное Достоевским. Три основные грани этого открытия. Но предварительно дадим краткий очерк литературы о Достоевском под углом зрения этого открытия.

Слово, живое слово, неразрывно связанное с диалогическим общением, по природе своей хочет быть услышанным и ответным. По своей диалогической природе оно предполагает и последнюю диалогическую инстанцию. Получить слово, быть услышанным. Недопустимость *заочного* решения. Мое слово остается в продолжающемся диалоге, где оно будет услышано, отвечено и переосмыслено.

В мире Достоевского, строго говоря, нет смертей как объектно-органического факта, в котором ответственно активное сознание человека не участвует,—в мире Достоевского есть только убийства, самоубийства и безумия, то есть только смерти-поступки, ответственно сознательные. Особое место занимают смерти-уходы праведников (Макар, Зосима, его брат-юноша, таинственный посетитель). За смерть сознания (органическая смерть, то есть смерть тела, Достоевского не интересует) человек отвечает сам (или другой человек — убийца, в том числе казнящий). Органически умирают лишь объектные персонажи, в большом диалоге не участвующие (служащие лишь материалом или парадигмой для диалога). Смерти как органического процесса, совершающегося с человеком без участия его ответственного сознания, Достоевский не знает. Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек *сам* уходит. Только такая смерть-уход может стать предметом (фактом) существенного художественного видения в мире Достоевского. Человек ушел, сказав свое слово, но самое слово остается в незавершенном диалоге.

К Аскольдову: личность не объект, а другой субъект. Изображение личности требует прежде всего радикального изменения позиции изображающего автора — *обращенности к ты*. Не подметить новые объектные черты, а изменить самый художественный подход к изображаемому человеку, изменить систему координат.

Дополнить проблему *авторской позиции* в гомофоническом и полифоническом романе. Дать определение монологизма и диалогичности — в конце второй главы. *Образ личности* (то есть не объектный образ, а слово). Открытие (художественное) Достоевского. В этой же

главе изображение смертей у Толстого и Достоевского. Здесь же внутренняя незавершенность героя. В начале главы при переходе от Гоголя к Достоевскому показать необходимость появления героя-идеолога, занимающего последнюю позицию в мире, тип принимающего последнее решение (Иван в характеристике Зосимы¹⁷). Герой случайного семейства¹⁸ определяется не социально устойчивым бытием, а берет последнее решение на себя самого. Подробно об этом в третьей главе.

Во второй главе о замысле «объективного романа» (то есть романа без авторской точки зрения) у Чернышевского (по В. В. Виноградову). Отличие от этого замысла подлинно полифонического замысла Достоевского. У Чернышевского в его замысле отсутствует диалогизм (соответствующий контрапункту) полифонического романа.

ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»

Редакция «Нового мира» обратилась ко мне с вопросом о том, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни.

Конечно, на такой вопрос трудно дать категорический и уверенный ответ. В оценке своего дня, своей современности люди всегда склонны ошибаться (в ту или другую сторону). И это нужно учитывать. Постараюсь все же ответить.

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, в том числе молодых, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху (Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и другие), есть, конечно, и необходимые внешние условия для его развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности и т. п.). Но, несмотря на все это, наше литературоведение последних лет (в сущности, почти всего последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез. Литературоведение, в сущности, еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводят к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка.

Таков, на мой взгляд, *общий* характер литературоведения наших дней. Но никакая общая характеристика не бывает вполне справедливой. И в наши дни выходят, конечно, неплохие и полезные книги (особенно по истории литературы), появляются интересные и глубокие статьи, есть, наконец, и *большие* явления, на которые моя общая характеристика никак не распространяется. Я имею в виду книгу Н. Конрада «Запад и Восток», книгу Д. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» и «Труды по знаковым системам», четыре выпуска (направление молодых исследователей, возглавляемых Ю. М. Лотманом). Это в высшей степени отрадные явления последних лет. По ходу нашей дальнейшей беседы я, может быть, еще коснусь этих трудов.

Если же говорить о моем мнении по поводу задач, стоящих перед литературоведением в первую очередь, то я остановлюсь здесь лишь на двух задачах, связанных только с историей литературы *прошлых* эпох, притом в самой общей форме. Вопросы изучения *современной* литературы и литературной критики я вовсе не буду касаться, хотя именно здесь больше всего важных, первоочередных задач. Те две задачи, о которых я намерен говорить, выбраны мною потому, что они, по моему мнению, назрели и уже началась их продуктивная разработка, которую надо продолжить.

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и особенно Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз наи-

более напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и методология таких анализов еще не разработана. А так называемый литературный процесс эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности, к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом.

Задача, о которой я говорю, и связанные с ней проблемы (проблема границ эпохи как культурного единства, проблема типологии культур и др.) очень остро встали при обсуждении вопроса о литературе барокко в славянских странах и особенно в продолжающейся и сейчас дискуссии о Ренессансе и гуманизме в странах Востока; здесь особенно ярко раскрылась необходимость более глубокого изучения неразрывной связи литературы с культурой эпохи.

Названные мною выдающиеся литературоведческие работы последних лет — Коирада, Лихачева, Лотмана и его школы — при всем различии их методологии одинаково не отрывают литературы от культуры, стремятся понять литературные явления в дифференцированном единстве всей культуры эпохи. Здесь следует подчеркнуть, что литература — явление слишком сложное и многогранное, а литературоведение еще слишком молодо, чтобы можно было говорить о каком-то одном «единственном» методе в литературоведении. Оправданы и даже совершенно необходимы *разные* подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изу-

чаемом явлении литературы, помогали более глубокому его пониманию.

Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах эпохи, как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпоху не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, при этом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо: если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в *большое время*. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, как я уже сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что и сам Шекспир, и его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую

эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи.

Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театрально-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают¹.

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню. Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Из сказанного нами вовсе не следует, что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен сверяться с нею. Произведение литературы, как мы ранее сказали, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*.

Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры — это *открытое* единство.

Каждое такое единство (например, античность) при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры. Античность сама не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная шутка: древние греки не знали о себе самого главного, они не знали, что они *древние* греки, и никогда себя так не называли. Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в *древних* греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых *смысловых* ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. Нужно сказать, что и сам Шпенглер в своем великолепном анализе античной культуры сумел раскрыть в ней новые смысловые глубины; правда, кое-что он примышлял к ней, чтобы придать ей большую закругленность и законченность, но все же и он участвовал в великом деле освобождения античности из плена времени.

Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о новых *смысловых* глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы²: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки.

Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры. Такое представление, как я сказал, одностороннее. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами, есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *вненаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они *другие*.

В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкну-

тость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются.

Что касается моей оценки дальнейших перспектив развития нашего литературоведения, то я считаю, что эти перспективы вполне хорошие, так как у нас огромные возможности. Не хватает нам только научной, исследовательской смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины.

ИЗ ЗАПИСЕЙ 1970—1971 ГОДОВ

Ирония вошла во все языки нового времени (особенно французский), вошла во все слова и формы (особенно синтаксические, ирония, например, разрушила громоздкую «выспреннюю» периодичность речи). Ирония есть повсюду — от минимальной, неощущаемой, до громкой, граничащей со смехом. Человек нового времени не вещает, а говорит, то есть говорит оговорочно. Все вещающие жанры сохраняются главным образом как пародийные или полупародийные конструктивные части романа. Язык Пушкина — это именно такой, пронизанный иронией (в разной степени), оговорочный язык нового времени.

Речевые субъекты высоких, вещающих жанров — жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т. п. — ушли из жизни. Всех их заменил писатель, просто писатель, который стал наследником их стилей. Он либо их стилизует (то есть становится в позу пророка, проповедника и т. п.), либо пародирует (в той или иной степени). Ему еще нужно выработать свой стиль, стиль писателя. Для аэда, рапсода, трагика (жреца Диониса), даже еще для придворного поэта нового времени эта проблема еще не существовала. Была им дана и ситуация: праздники разного рода, культы, пиры. Даже предроманное слово имело ситуацию — праздники карнавального типа. Писатель же лишен стиля и ситуации. Произошла полная секуляризация литературы. Роман, лишенный стиля и ситуации, в сущности, не жанр; он должен имитировать (разыгрывать) какие-либо внехудожественные жанры: бытовой рассказ, письма, дневники и т. п.

Специфический изгиб трезвости, простоты, демократичности, вольности, присущий всем новым языкам. С известными ограничениями можно сказать, что все они

(особенно французский) вышли из народных и профанирующих жанров, все они в известной мере определялись длительным и сложным процессом выталкивания чужого священного слова и вообще священного и авторитарного слова с его непрекаемостью, безусловностью, безоговорочностью. Слово с освященными, неприступными границами и потому инертное слово с ограниченными возможностями контактов и сочетаний. Слово, тормозящее и замораживающее мысль. Слово, требующее благоговейного повторения, а не дальнейшего развития, исправлений и дополнений. Слово, изъятые из диалога: оно может только цитироваться внутри реплик, но не может само стать репликой среди других, равноправных с ним реплик. Это слово было рассеяно повсюду, ограничивая, направляя и тормозя мысль и живой опыт. В процессе борьбы с этим словом и выталкивания его (с помощью пародийных антител) и формировались новые языки. Рубцы межей чужого слова. Следы в синтаксическом строе.

Характер священного (авторитарного) слова; особенности его поведения в контексте речевого общения, а также в контексте фольклорных (устных) и литературных жанров (его инертность, изъятость из диалога, его крайне ограниченная сочетаемость вообще, и особенно с профанными — не священными — словами и проч.), разумеется, вовсе не являются его лингвистическими определениями. Они металингвистичны. К области металингвистики относятся и различные виды и степени *чужести* чужого слова и различные формы отношения к нему (стилизация, пародия, полемика и т. п.), различные способы выталкивания его из речевой жизни. Но все эти явления и процессы, в частности и многовековой процесс выталкивания чужого священного слова, находят свои отражения (отложения) и в лингвистическом аспекте языка, в частности в синтаксическом и лексико-семантическом строе новых языков. Стилистика должна быть ориентирована на металингвистическом изучении больших событий (многовековых событий) речевой жизни народов. Типы слов с учетом изменений по культурам и по эпохам (например, имен и прозвищ и т. п.).

Тишина и звук. Восприятие звука (на фоне тишины). *Тишина* и *молчание* (отсутствие слова). Пауза и начало слова. Нарушение тишины звуком механистично и фи-

зиологично (как условие восприятия); нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир. В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не *говорит* (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека). Конечно, и тишина и молчание всегда относительны.

Условия восприятия звука, условия понимания-узнания знака, условия осмысливающего понимания слова.

Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершимую) целостность.

Понимание-узнавание повторимых элементов речи (то есть языка) и осмысливающее понимание неповторимого высказывания. Каждый элемент речи воспринимается в двух планах: в плане повторимости языка и в плане неповторимого высказывания. Через высказывание язык приобщается к исторической неповторимости и незавершенной целостности логосферы.

Слово как средство (язык) и слово как осмысление. Осмысливающее слово принадлежит к царству целей. Слово как последняя (высшая) цель.

Хронотопичность художественного мышления (особенно древнего). Точка зрения хронотопична, то есть включает в себя как пространственный, так и временной момент. С этим непосредственно связана и ценностная (иерархическая) точка зрения (отношение к верху и низу). Хронотоп изображенного события, хронотоп рассказчика и хронотоп автора (последней авторской инстанции). Идеальное и реальное пространство в изобразительных искусствах. Станковая картина находится вне устроенного (иерархически) пространства, повисает в воздухе.

Недопустимость однотонности (серьезной). Культура многотонности. Сферы серьезного тона. Ирония как форма молчания. Ирония (и смех) как преодоление ситуации, возвышение над ней. Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры. Насилие, не знает смеха. Анализ серьезного лица (страх или угроза). Анализ смеющегося лица. Место патетики. Переход патетики в истошность. Интонация анонимной угрозы в тоне диктора, передающего важные сообщения. Серьез-

ность нагромождает безысходные ситуации, смех подымается над ними, освобождает от них. Смех не связывает человека, он освобождает его.

Социальный, хоровой характер смеха, его стремление к всенародности и всемирности. Двери смеха открыты для всех и каждого. Возмущение, гнев, негодование всегда односторонни: они исключают того, на кого гnevаются и т. п., вызывают ответный гнев. Они разделяют — смех только объединяет, он не может разделять. Смех может сочетаться с глубоко интимной эмоциональностью (Стерн, Жан-Поль и другие). Смех и праздничность. Культура будней. Смех и царство целей (средства же всегда серьезные). Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент. В противном случае оно становится грозным, страшным или ходульным; во всяком случае — ограниченным. Смех подымает шлагбаум, делает путь свободным.

Веселый, открытый, праздничный смех. Закрытый, чисто отрицательный сатирический смех. Это не смеющийся смех. Гоголевский смех весел. Смех и свобода. Смех и равенство. Смех сближает и фамильяризует. Нельзя насаждать смех, празднества. Праздник всегда изначален или безначален.

В многотонной культуре и серьезные тона звучат по-другому: на них падают рефлексy смеховых тонов, они утрачивают свою исключительность и единственность, они дополняются смеховым аспектом.

Изучение культуры (и той или иной ее области) на уровне системы и на более высоком уровне органического единства: открытого, становящегося, нерешенного и непредрежденного, способного на гибель и обновление, трансцендирующего себя (то есть выходящего за свои пределы). Понимание многостильности «Евгения Онегина» (см. у Лотмана¹) как *перекодирования* (романтизма на реализм и др.) приводит к выпадению самого важного *диалогического* момента и к превращению диалога стилей в простое сосуществование разных версий одного и того же. За стилем цельная точка зрения цельной личности. Код предполагает какую-то готовность содержания и осуществленность выбора между *данными* кодами.

Высказывание (речевое произведение) как целое входит в совершенно новую сферу речевого общения (как

единица этой новой сферы), которая не поддается описанию и определению в терминах и методах лингвистики и — шире — семиотики. Эта сфера управляется особой закономерностью и требует для своего изучения особой методологии и, можно прямо сказать, особой науки (научной дисциплины). Высказывание как целое не поддается определению в терминах лингвистики (и семиотики). Термин «текст» совершенно не отвечает существу целого высказывания.

Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. Ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено. Между высказываниями существуют отношения, которые не могут быть определены ни в механистических, ни в лингвистических категориях. Они не имеют себе аналогий.

Отвлечение от внетекстовых моментов, но не от других текстов, связанных с данным в цепи речевого общения. Внутренняя социальность. Встреча двух сознаний в процессе понимания и изучения высказывания. Персоналистичность отношений между высказываниями. Определение высказывания и его границ.

Второе сознание и метаязык. Метаязык не просто код — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует. Позиция экспериментирующего и наблюдающего в квантовой теории. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента. Событие, которое имеет наблюдателя, как бы он ни был далек, скрыт и пассивен, уже совершенно иное событие. (См. «тайнственный посетитель» Зосимы.) Проблема второго сознания в гуманитарных науках. Вопросы (анкеты), меняющие сознание спрашиваемого.

Ненсчерпаемость второго сознания, то есть сознания понимающего и отвечающего: в нем потенциальная бесконечность ответов, языков, кодов. Бесконечность против бесконечности.

Благожелательное размежевание, а затем кооперирование. Вместо раскрытия (положительного) относительной (частичной) истинности своих положений и своей точки зрения стремятся — и на это тратят все свои силы — к абсолютному опровержению и уничтожению своего про-

тивника, к тотальному уничтожению другой точки зрения.

Ни одно научное направление (не шарлатанское) не [нрзб.] тотально, и ни одно направление не сохранялось в своей первоначальной и неизменной форме. Не было ни одной эпохи в науке, когда существовало только одно-единственное направление (но господствующее направление почти всегда было). Не может быть и речи об эклектике: слияние всех направлений в одно-единственное было бы смертельно науке (если бы наука была смертной). Чем больше размежевания, тем лучше, но размежевания благожелательного. Без драк на меже. Кооперирование. Наличие пограничных зон (на них обычно возникают новые направления и дисциплины).

Свидетель и судья. С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, и с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и деревья и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судья. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судьей. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого (свидетеля и судьи): этим оно в корне изменилось, обогатилось, преобразилось. (Дело идет не об «ннобытии».)

Этого нельзя понимать так, что бытие (природа) стало осознавать себя в человеке, стало самоотражаться. В этом случае бытие осталось бы с самим собою, стало бы только дублировать себя самого (осталось бы *одиноким*, каким и был мир до появления сознания — свидетеля и судьи). Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось *надбытие*. В этом надбытии уже нет ни границ бытия, но все бытие существует в нем и для него.

Это аналогично проблеме самосознания человека. Совпадает ли сознающий с познаваемым? Другими словами, остается ли человек только с самим собою, то есть *одиноким*? Не меняется ли здесь в корне все событие бытия человека? Это действительно так. Здесь появляет-

ся нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, то есть свидетель и судья *всего* человека (всего я), следовательно, уже не человек, не я, а *другой*. Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к *я-для-себя* (может ли это *я-для-себя* быть одиноким?). Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально (да и не может этого хотеть) — она может изменить только *смысл* бытия (признать, оправдать и т. п.), это свобода свидетеля и судьи. Она выражается в *слове*. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.

Проблема относительной свободы, то есть такой свободы, которая остается в бытии и меняет состав бытия, но не его смысл. Такая свобода меняет материальное бытие и может стать насилием, оторвавшись от смысла и став грубой и голой материальной силой. Творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой.

Пусть свидетель может видеть и знать лишь ничтожный уголок бытия — все не познанное и не увиденное им бытие меняет свое качество (смысл), становясь непознанным и неувиденным бытием, а не просто бытием, каким оно было без отношения к свидетелю.

Все до меня касающееся приходит в мое сознание, начиная с моего имени, из внешнего мира через уста других (матери и т. п.), с их интонацией, в их эмоционально-ценностной тональности. Я осознаю себя первоначально через других: от них я получаю слова, формы, тональность для формирования первоначального представления о себе самом. Элементы инфантилизма самосознания («Разве мама любила такого...»²) остаются иногда до конца жизни (восприятие и представление себя, своего тела, лица, прошлого в ласковых тонах³). Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание человека пробуждается окутанное чужим сознанием. Позже начинается подведение себя под нейтральные слова и категории, то есть определение себя как человека безотносительно к я и *другому*.

Три типа отношений:

1. Отношения между объектами: между вещами, между физическими явлениями, химическими явлениями, при-

чинные отношения, математические отношения, логические отношения, лингвистические отношения и др.

2. Отношения между субъектом и объектом.

3. Отношения между субъектами — личностные, персоналистические отношения: диалогические отношения между высказываниями, этические отношения и др. Сюда относятся и всякие персонифицированные смысловые связи. Отношения между сознаниями, правдами, взаимовлияния, ученичество, любовь, ненависть, ложь, дружба, уважение, благоговение, доверие, недоверие и т. п.

Но если отношения деперсонифицированы (между высказываниями и стилями при лингвистическом подходе и т. п.), то они переходят в первый тип. С другой стороны, возможна персонификация многих объектных отношений и переход их в третий тип. Овеществление и персонификация.

Определение субъекта (личности) в межсубъектных отношениях: конкретность (имя), целостность, ответственность и т. п., неисчерпаемость, незавершенность, открытость.

Переходы и смешения трех типов отношений. Например, литературовед спорит (полемизирует) с автором или героем и одновременно объясняет его как сплошь каузально детерминированного (социально, психологически, биологически). Обе точки зрения оправданны, но в определенных, методологически осознанных границах и без смешения. Нельзя запретить врачу работать над трупами на том основании, что он должен лечить не мертвых, а живых людей. Умерщвляющий анализ совершенно оправдан в своих границах. Чем лучше человек понимает свою детерминированность (свою вещьность), тем ближе он к пониманию и осуществлению своей истинной свободы.

Печорин при всей своей сложности и противоречивости по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали. Поэтому в рамках романа возможны были наивная и целостная поэзия, лирика, поэтический пейзаж. Им (героям до Достоевского) еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда.

Узость исторических горизонтов нашего литературоведения. Замыкание в ближайшей эпохе. Неопределенность (методологическая) самой категории эпохи. Мы объясняем явление из его современности и ближайшего прошлого (в пределах «эпохи»). На первом плане у нас *готовое и завершенное*. Мы и в античности выделяем готовое и завершенное, а не зародившееся, развивающееся. Мы не изучаем долитературные зародыши литературы (в языке и в обряде). Узкое («специализаторское») понимание специфики. Возможность и необходимость. Вряд ли можно говорить о необходимости в гуманитарных науках. Здесь научно можно только раскрыть *возможности* и *реализацию* одной из них. Повторимое и неповторимое.

Вернадский о медленном историческом формировании основных категорий (не только научных, но и художественных). Литература на своем историческом этапе пришла на готовое: готовы были языки, готовы основные формы видения и мышления. Но они развиваются и дальше, но медленно (в пределах эпохи их не уследишь). Связь литературоведения с историей культуры (культуры не как суммы явлений, а как целостности). В этом сила Веселовского (семиотика). Литература — неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры. Ее нельзя отрывать от остальной культуры и непосредственно (через голову культуры) соотносить с социально-экономическими и иными факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. Литературный процесс есть неотторжимая часть культурного процесса.

Из необозримого мира литературы наука (и культурное сознание) XIX века выделила лишь маленький мирок (мы его еще сузили). Восток почти вовсе не был представлен в этом мирке. Мир культуры и литературы, в сущности, так же безграничен, как и вселенная. Мы говорим не о его географической широте (здесь он ограничен), но о его смысловых глубинах, которые так же бездонны, как и глубины материи. Бесконечное разнообразие осмыслений, образов, образных смысловых сочетаний, материалов и их осмыслений и т. п. Мы страшно сузили его путем отбора и путем модернизации отобранного. Мы обедняем прошлое и не обогащаемся сами. Мы задыхаемся в плену узких и однотипных осмыслений.

Столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов). Мы же знаем только писателя, его мировоззрение и его современность. «Евгений Онегин» создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия). Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр.

Проблема *тона* в литературе (смех и слезы и их дериваты). Проблема типологии (органическое единство мотивов и образов). Проблема сентиментального реализма⁴ (в отличие от сентиментального романтизма; Веселовский⁵). Миросозерцательное значение слез и печали. Слезный аспект мира. Сострадание. Открытие этого аспекта у Шекспира (комплекс мотивов). Спиритуалы⁶. Стерн. Культ слабости, беззащитности, доброты и т. п. — животные, дети, слабые женщины, дураки и идиоты, цветок, все маленькое и т. п. Натуралистическое мировоззрение, прагматизм, утилитаризм, позитивизм создают однотонную серую серьезность. Обеднение тонов в мировой литературе. Нищета и борьба с состраданием. Культ силы и торжества. Сострадание унижает человека и т. п. Правда не может торжествовать и побеждать. Элементы сентиментализма у Романа Роллана. Слезы (наряду со смехом) как пограничная ситуация (когда практическое действие исключено). Слезы антиофициальны (и сентиментализм). Казенная бодрость. Бравурность. Буржуазные оттенки сентиментализма. Интеллектуальная слабость, глупость, пошлость (Эмма Бовари и сострадание к ней, животные). Вырождение в манерность. Сентиментализм в лирике и в лирических партиях романа. Элементы сентиментализма в мелодраме. Сентиментальная идиллия. Гоголь и сентиментализм. Тургенев. Григорович. Сентиментальный бытовизм. Сентиментальная апология семейного быта. Чувствительный романс. Сострадание, жалость, умиленность. Фальшь. Сентиментальные палачи. Сложные сочетания карнавальности с сентиментализмом (Стерн, Жан-Поль и другие). Есть определенные стороны жизни и человека, которые могут быть осмыслены и оправданы только в сентиментальном аспекте. Сентиментальный аспект не может быть универсальным и космическим. Он сужает мир, делает его маленьким и изолированным. Пафос малень-

кого и частного. Комнатность сентиментализма. Альфонс Доде. Тема «бедного чиновника» в русской литературе. Отказ от больших пространственно-временных исторических охватов. Уход в микромир простых человеческих переживаний. Путешествие без путешествия (Стери). Реакция на неоклассическую героиню и на просветительский рационализм. Культ чувства. Реакция на критический реализм больших масштабов. Руссо и вертеризм в русской литературе.

Ложная тенденция к сведению всего к одному сознанию, к растворению в нем чужого (понимаемого) сознания. Принципиальные преимущества вневходимости (пространственной, временной, национальной). Нельзя понимать понимание как вчувствование и становление себя на чужое место (потеря своего места). Это требуется только для периферийных моментов понимания. Нельзя понимать понимание как перевод с чужого языка на свой язык.

Понимать текст так, как его понимал сам автор данного текста. Но понимание может быть и должно быть лучшим. Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразие его смыслов. Таким образом, понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество, умножает художественное богатство человечества. Сотворчество понимающих.

Понимание и оценка. Безоценочное понимание невозможно. Нельзя разделить понимание и оценку: они одновременны и составляют единый целостный акт. Понимающий подходит к произведению со своим, уже сложившимся мировоззрением, со своей точки зрения, со своих позиций. Эти позиции в известной мере определяют его оценку, но сами они при этом не остаются неизменными: они подвергаются воздействию произведения, которое всегда вносит нечто новое. Только при догматической инертности позиции ничего нового в произведении не раскрывается (догматик остается при том, что у него уже было, он не может обогатиться). Понимающий не должен исключать возможности изменения

или даже отказа от своих уже готовых точек зрения и позиций. В акте понимания происходит борьба, в результате которой происходит взаимное изменение и обогащение.

*Встреча*⁷ с великим как с чем-то определяющим, обязывающим и связывающим — это высший момент понимания.

Встреча и коммуникация у К. Jaspers'a (Philosophie, 2 Bd. Berlin, 1932)⁸.

Активное согласие — несогласие (если оно не предпринято догматически) стимулирует и углубляет понимание, делает чужое слово более упругим и самостоятельным, не допускает взаимного растворения и смешения. Четкое разделение двух сознаний, их противостояние и их взаимоотношения.

Понимание повторимых элементов и неповторимого целого. Узнавание и встреча с новым, неизвестным. Оба этих момента (узнавание повторимого и открытие нового) должны быть нераздельно слиты в живом акте понимания: ведь неповторимость целого отражена и в каждом повторимом элементе, причастном целому (он, так сказать, повторимо-повторим). Исключительная установка на узнавание, поиски только знакомого (уже бывшего) не позволяют раскрыться новому (то есть главному, неповторимой целостности). Очень часто методика объяснения и истолкования сводится к такому раскрытию повторимого, к узнаванию уже знакомого, а новое если и улавливается, то только в крайне обедненной и абстрактной форме. При этом, конечно, совершенно исчезает индивидуальная личность творца (говорящего). Все повторимое и узнаваемое полностью растворяется и ассимилируется сознанием одного понимающего: в чужом сознании он способен увидеть и понять только свое собственное сознание. Он ничем не обогащается. В чужом он узнает только свое.

Под чужим словом⁹ (высказыванием, речевым произведением) я понимаю всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное на моем (то есть на моем родном) или на любом другом языке, то есть всякое *не мое* слово. В этом смысле все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориен-

тацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и кончая освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах). Чужое слово ставит перед человеком особую задачу понимания этого слова (такой задачи в отношении собственного слова не существует или существует в совсем другом смысле). Это распадение для каждого человека всего выраженного в слове на маленький мирок своих слов (ощущаемых как свои) и огромный, безграничный мир чужих слов — первичный факт человеческого сознания и человеческой жизни, который, как и все первичное и само собой разумеющееся, до сих пор мало изучался (осознавался), во всяком случае, не осознавался в своем огромном принципиальном значении. Огромное значение этого для личности, для я человека (в его неповторимости). Сложные взаимоотношения с чужим словом во всех сферах культуры и деятельности наполняют всю жизнь человека. Но ни слово в разрезе этого взаимоотношения, ни я говорящего в том же взаимоотношении не изучались.

Все слова для каждого человека делятся на свои и чужие, но границы между ними могут смещаться, и на этих границах происходит напряженная диалогическая борьба. Но при изучении языка и различных областей идеологического творчества от этого отвлекаются, абстрагируются, ибо существует абстрактная *позиция третьего*, которая отождествляется с «объективной позицией» как таковой, с позицией всякого «научного познания». Позиция третьего совершенно оправдана там, где один человек может стать на место другого, где человек вполне заменим, а это возможно и оправданно только в таких ситуациях и при решении таких вопросов, где целостная и неповторимая личность человека не требуется, то есть там, где человек, так сказать, специализируется, выражая лишь оторванную от целого часть своей личности, где он выступает не как *я сам*, а «как инженер», «как физик» и т. п. В области отвлеченного научного познания и отвлеченной мысли такая замена человека человеком, то есть отвлечение от *я* и *ты*, возможна (но и здесь, вероятно, только до известного предела). В жизни как предмете мысли (отвлеченной) существует человек вообще, существует третий, но в самой живой переживаемой жизни существуем только *я*, *ты*, *он*,

и только в ней раскрываются (существуют) такие первичные реальности, как *мое слово* и *чужое слово*, и вообще те первичные реальности, которые пока еще не поддаются познанию (отвлеченному, обобщающему), а потому не замечаются им.

Сложное событие встречи и взаимодействия с чужим словом почти полностью игнорировалось соответствующими гуманитарными науками (и прежде всего литературоведением). Науки о духе; предмет их — не один, а два «духа» (изучаемый и изучающий, которые не должны сливаться в один дух). Настоящим предметом является взаимоотношение и взаимодействие «духов».

Попытка понять взаимодействие с чужим словом путем психоанализа и «коллективного бессознательного». То, что раскрывают психологи (преимущественно психиатры), было когда-то; сохранилось оно не в бессознательном (хотя бы и в коллективном), а закреплено в памяти языков, жанров, обрядов; отсюда оно проникает в речи и сны (рассказанные, сознательно вспомненные) людей (обладающих определенной психической конституцией и находящихся в определенном состоянии). Роль психологии и так называемой психологии культуры.

Первая задача — понять произведение так, как понимал его сам автор, не выходя за пределы его понимания. Решение этой задачи очень трудно и требует обычно привлечения огромного материала.

Вторая задача — использовать свою временную и культурную внеаходимость. Включение в наш (чужой для автора) контекст.

Первая стадия — понимание (здесь две задачи), вторая стадия — научное изучение (научное описание, обобщение, историческая локализация).

Отличие гуманитарных наук от естественных. Отказ от непреодолимой границы. Противопоставление (Дильтей, Риккерт)¹⁰ было опровергнуто дальнейшим развитием гуманитарных наук. Введение математических и иных методов — процесс необратимый, но одновременно развиваются и должны развиваться специфические методы, вообще специфика (например, аксиологический подход). Строгое различие понимания и научного изучения.

Ложная наука, основанная на непережитом общении, то есть без первичной данности подлинного объекта. Степень совершенства этой данности (подлинного переживания искусства). При низкой степени научный анализ

лиз будет неизбежно носить поверхностный или даже ложный характер.

Чужое слово должно превратиться в свое-чужое (или в чужое-свое). Дистанция (внеаходимость) и уважение. Объект в процессе диалогического общения с ним превращается в субъект (другое я).

Одновременность художественного переживания и научного изучения. Их нельзя разорвать, но они проходят разные стадии и степени не всегда одновременно.

Смыслами я называю *ответы* на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла.

Возможно не только понимание единственной и неповторимой индивидуальности, но возможна и индивидуальная каузальность.

Ответный характер смысла. Смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным, изъятым из диалога. Смысл и значение. Значение изъято из диалога, но нарочито; условно абстрагировано из него. В нем есть потенция смысла.

Универсализм смысла, его всемирность и всевременность.

Смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей бесконечности (как и слово раскрывает свои значения только в контексте). Актуальный смысл принадлежит не одному (одиному) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть «смысла в себе» — он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним. Не может быть единого (одного) смысла. Поэтому не может быть ни первого, ни последнего смысла, он всегда между смыслами, звено в смысловой цепи, которая только одна в своем целом может быть реальной. В исторической жизни эта цепь растет бесконечно, и потому каждое от-

дельное звено ее снова и снова обновляется, как бы рождается заново.

Безличная система наук (и вообще знания) и органическое целое сознания (или личности).

Проблема говорящего (человека, субъекта речи, автора высказывания и т. п.). Лингвистика знает только систему языка и текст. Между тем всякое высказывание, даже стандартное приветствие, имеет определенную форму автора (и адресата).

Очерки по философской антропологии.

Мой образ меня самого. Какой характер носит представление о себе самом, о своем я в его целом. В чем его принципиальное отличие от моего представления о *другом*. Образ я или понятие, или переживание, ощущение и т. п. Род бытия этого образа. Каков состав этого образа (как входят в него, например, представления о моем теле, о моей наружности, прошлом и т. п.). Что я понимаю под я, когда говорю и переживаю: «я живу», «я умру» и т. п. («я есмь», «меня не будет», «меня не было»). *Я-для-себя* и *я-для-другого*, *другой-для-меня*. Что во мне дано мне непосредственно и что — только через другого. Минимум и максимум — примитивное самощущение и сложное самосознание. Но максимум развивает то, что было уже заложено в минимуме. Историческое развитие самосознания. Оно связано и с развитием знаковых средств выражения (языка прежде всего). История автобиографии (Миш¹¹). Гетерогенный состав моего образа. Человек у зеркала. *Не-я* во мне, то есть бытие во мне, нечто большее меня во мне. В какой мере возможно объединение *я* и *другого* в одном нейтральном образе человека. Чувства, возможные только по отношению к другому (например, любовь), и чувства, возможные только к себе самому (например, самолюбие, самоотвержение и т. п.). Мне не даны мои временные и мои пространственные границы, но другой дан весь. Я вхожу в пространственный мир, другой всегда в нем находится. Различия пространства и времени я и *другого*. Они есть в живом ощущении, но отвлеченная мысль их стирает. Мысль создает единый, общий мир человека безотносительно к я и *другому*. В примитив-

ном естественном самоощущении я и *другой* слиты. Здесь еще нет ни эгоизма, ни альтруизма.

Я прячется в *другого* и *других*, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире я (*я-для-себя*).

Семиотика займита преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода. В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи и никакого кода, в сущности, нет. Проблема перемены кода во внутренней речи (Жиикин¹²).

Диалог и диалектика. В диалоге снимаются голоса (раздел голосов), снимаются интонации (эмоционально-личностные), из живых слов и реплик вылуциваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика.

Контекст и код. Контекст потенциально незавершим, код должен быть завершимым. Код — только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код — нарочито установленный, умерщвленный контекст.

В поисках собственного (авторского) голоса¹³. Воплотиться, стать определеннее, стать меньше, ограничтнее, глупее. Не оставаться на касательной, ворваться в круг жизни, стать одним из людей. Отбросить оговорки, отбросить иронию. Гоголь также искал серьезного слова, серьезного поприща: убеждать (поучать) и, следовательно, быть самому убежденным. Наивность Гоголя, его крайняя неопытность в *серьезном*; поэтому ему кажется, что надо преодолеть смех. Спасение и преобразование смешных героев. Право на серьезное слово. Не может быть слова в отрыве от говорящего, от его положения, его отношения к слушателю и от связывающих их ситуаций (слово вождя, жреца и т. п.). Слово частного человека. Поэт. Прозаик. «Писатель». Разыгрывание пророка, вождя, учителя, судьи, прокурора (обви-

нителя), адвоката (защитника). Гражданин. Журналист. Чистая предметность научного слова.

Поиски Достоевского. Журналист. «Дневник писателя». Направление. Слово народа. Слово юродивого (Левбядки, Мышкин). Слово монаха, старца, страиника (Макар). Есть праведник, знающий, святой. «А между тем отшельник в темной келье» (Пушкин). Убитый царевич Димитрий. Слезиика замученного ребенка. Очень много от Пушкина (еще не раскрытого). Слово как личное. Христос как истина. Спрашиваю его¹⁴. Глубокое понимание личностного характера слова. Речь Достоевского о Пушкине. Слово всякого человека, обращенное ко всякому человеку. Сближение литературного языка с разговорным обостряет проблему авторского слова. Чисто предметная, научная аргументация в литературе может быть только в той или иной степени пародийной. Жанры древнерусской литературы (жития, проповеди и т. п.), вообще жанры средневековой литературы. Неизреченная правда у Достоевского (поцелуй Христа). Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания. Изъятое из жизни слово: идиота, юродивого, сумасшедшего, ребенка, умирающего, отчасти женщины. Бред, сон, наитие (вдохновение), бессознательность, алогизм, произвольность, эпилепсия и т. п.

Проблема образа автора. Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор — *natura non creata quae creat*; вторичный автор — *natura creata quae creat*. Образ героя — *natura creata quae non creat*¹⁵. Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, то есть сами становимся первичным автором этого образа. Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть *собственным* словом: оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облачается в *молчание*. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различ-

ные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.

Проблема писателя и его первичной авторской позиции особенно остро встала в XVIII веке (в связи с падением авторитетов и авторитарных форм и отказом от авторитарных форм языка).

Форма простого безличного рассказа литературным языком, но близким к разговорному. Рассказ этот не отходит далеко от героев, не отходит далеко и от среднего читателя. Пересказ романа в письме к издателю. Пересказ замысла. Это не маска, а обыкновенное лицо обыкновенного человека (лицо первичного автора не может быть обыкновенным). Само бытие говорит через писателя, его устами (у Хайдеггера¹⁶).

В живописи художник иногда изображает себя самого (обыкновенно у края картины). Автопортрет. Художник изображает себя как обыкновенного человека, а не как художника, создателя картины.

Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя. Сам я могу быть только персонажем, но не первичным автором. Поиски автором собственного слова — это в основном поиски жанра и стиля, поиски авторской позиции. Сейчас это самая острая проблема современной литературы, приводящая многих к отказу от романного жанра, к замене его монтажом документов, описанием вещей, к летризму, в известной мере и к литературе абсурда. Все это в некотором смысле можно определить как разные формы молчания. Достоевского эти поиски привели к созданию полифонического романа. Для монологического романа он не нашел слова. Параллельный путь Л. Толстого к народным рассказам (примитивизм), к введению евангельских цитат (в завершающих частях). Другой путь — заставить мир заговорить и вслушиваться в слова самого мира (Хайдеггер).

«Достоевский и сентиментализм. Опыт типологического анализа».

Полифония и риторика. Журналистика с ее жанрами как современная риторика. Риторическое слово и романное

слово. Убедительность художественная и убедительность риторическая.

Риторический спор и диалог о последних вопросах (о целом и в целом). Победа или взаимное понимание. Мое слово и чужое слово. *Первичность* этого противопоставления. Точка зрения (позиция) третьего. Ограниченные цели риторического слова. Риторическая речь аргументирует с точки зрения третьего: индивидуально-глубинные пласты в этом не участвуют. В античности границы между риторикой и художественной литературой проводились иначе и не были резкими, ибо еще не было индивидуально-глубинной личности в новом смысле. Она (личность) рождается на рубеже средневековья («К себе самому» Марка Аврелия, Эпиктет, Августин, *soliloquia*¹⁷ и т. п.). Здесь обостряются (или даже впервые рождаются) грани между своим и чужим словом.

В риторике есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника. В диалоге уничтожение противника уничтожает и самую диалогическую сферу жизни слова. В классической античности этой высшей сферы еще не было. Сфера эта очень хрупкая и легко разрушимая (достаточно малейшего насилия, ссылки на авторитет и т. п.). Разумихин о вранье как пути к правде¹⁸. Противопоставление истины и Христа у Достоевского¹⁹. Имеется в виду безличная объективная истина, то есть истина с точки зрения третьего. Третейский суд — это риторический суд. Отношение Достоевского к суду присяжных. Беспристрастие и *высшее* пристрастие. Необычайное уточнение всех этических личностных категорий. Они лежат в пограничной сфере между этическим и эстетическим.

«Почва» у Достоевского как нечто промежуточное (между) между безличным и личностным. Шатов как представитель этой типичности. Жажда воплотиться. Большинство статей «Дневника писателя» лежат в этой средней сфере между риторикой и личностной сферой (то есть в сфере Шатова, «почвы» и т. п.). Эта средняя сфера в «Бобке» (благообразный лавочник). Известное недопонимание государственной, правовой, экономической, деловой сфер, а также и объективно-научной сферы (наследие романтизма), тех сфер, представителями которых были либералы (Кавелин²⁰ и другие). Утопическая вера в возможность чисто внутренним путем превратить жизнь в рай. Трезвение. Стремление протрезвить экстаз

(эпилепсия). «Пьяненькие»²¹ (сентименты). Мармеладов и Федор Павлович Карамазов.

Достоевский и Диккенс. Сходства и различия («Рожественские рассказы» и «Бобок» и «Сон смешного человека»); «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Пьяненькие» — сентиментализм.

Отрицание (непонимание) сферы необходимости, через которую должна пройти свобода (как в историческом, так и в индивидуально-личном плане), той промежуточной сферы, которая лежит между великим инквизитором (с его государственностью, риторикой, властью) и Христом (с его молчанием и поцелуем).

Раскольников хотел стать чем-то вроде великого инквизитора (взять на себя грехи и страдание).

Особенности полифонии. Незавершимость полифонического диалога (диалога по последним вопросам). Ведут такой диалог незавершенные личности, а не психологические субъекты. Известная невоплощенность этих личностей (бескорыстный избыток).

Всякий большой писатель участвует в таком диалоге, участвует своим творчеством как одна из сторон этого диалога; но сами они не создают полифонических романов. Их реплики в этом диалоге имеют монологическую форму, у каждого один, свой мир, другие участники диалога с их мирами остаются вне их произведений. Они выступают со своим собственным миром и со своим прямым, собственным словом. Но у прозаиков, особенно у романистов, выступает проблема собственного слова. Это слово не может быть просто своим словом (от я). Слово поэта, пророка, вождя, ученого и слово «писателя». Его надо обосновать. Необходимость кого-то представлять. У ученого есть аргументы, опыт, эксперимент. Поэт опирается на вдохновение и особый *поэтический язык*. У прозаика нет такого поэтического языка.

Прощупать в борьбе мнений и идеологий (разных эпох) незавершенный диалог по последним вопросам (в большом времени) умеет только такой полифонист, как Достоевский. Другие заняты разрешимыми в пределах эпохи вопросами.

Журналист — прежде всего современник. Он обязан им быть. Он живет в сфере вопросов, которые могут быть

разрешены в современности (или, во всяком случае, в близком времени). Он участвует в диалоге, который может быть кончен и даже завершен, может перейти в дело, может стать эмпирической силой. Именно в этой сфере возможно «собственное слово». Вне этой сферы «собственное слово» не есть собственное (личность всегда выше себя); «собственное слово» не может быть последним словом.

Риторическое слово — слово самого деятеля или обращено к деятелям.

Слово журналиста, введенное в полифонический роман, смиряется перед незавершимым и бесконечным диалогом.

Вступая в область журналистики Достоевского, мы наблюдаем резкое сужение горизонта, исчезает всемирность его романов, хотя проблемы личной жизни героев сменяются проблемами общественными, политическими. Герои жили и действовали (и мыслили) перед лицом всего мира (перед землею и небом). Последние вопросы, рождались в их маленькой личной и бытовой жизни, замыкали их жизнь, приобщали к «жизни божеско-всемирной»²².

Это представительство героя всему человечеству, всему миру подобно античной трагедии (и Шекспиру), но и глубоко отлично от них.

Риторический спор — спор, где важно одержать победу над противником, а не приблизиться к истине. Это низшая форма риторики. В более высоких формах добиваются решения вопроса, могущего иметь временное историческое решение, но не последних вопросов (где риторика невозможна).

Металингвистика и философия слова. Античные учения о логосе. Иоани²³. Язык, речь, речевое общение, высказывание. Специфика речевого общения.

Говорящий человек. В качестве кого и как (то есть в какой ситуации) выступает говорящий человек. Различные формы речевого авторства от простейших бытовых высказываний до больших литературных жанров. Принято говорить об авторской маске. Но в каких же высказываниях (речевых выступлениях) выступает *лицо* и нет маски, то есть нет авторства? Форма авторства за-

висит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. Форма авторства и иерархическое место (положение) говорящего (вождь, царь, судья, воин, жрец, учитель, частный человек, отец, сын, муж, жена, брат и т. д.). Соотносительное иерархическое положение адресата высказывания (подданный, подсудимый, ученик, сын и т. д.). Кто говорит и кому говорят. Всем этим определяется жанр, тон и стиль высказывания: слово вождя, слово судьи, слово учителя, слово отца и т. п. Этим определяется форма авторства. Одно и то же реальное лицо может выступать в разных авторских формах. В каких же формах и как раскрывается лицо говорящего?

В новое время развиваются многообразные *профессиональные* формы авторства. Авторская форма писателя стала профессиональной и разбилась на жанровые разновидности (романист, лирик, комедиограф, одописец и т. п.). Формы авторства могут быть узурпированными и условными. Например, романист может усвоить тон жреца, пророка, судьи, учителя, проповедника и т. п. Сложный процесс выработки внеиерархических жанровых форм. Авторские формы и в особенности *тона* этих форм существенно традиционны и уходят в глубокую древность. Они обновляются в новых ситуациях. *Выдумать* их нельзя (как нельзя выдумать язык).

Необозримое многообразие речевых жанров и авторских форм в бытовом речевом общении (занимательные и интимные сообщения, просьбы и требования разного рода, любовные признания, препирательства и брань, обмен любезностями и т. п.). Они различны по иерархическим сферам: фамильярная сфера, официальная и их разновидности.

Существуют ли жанры чистого *самовыражения* (без традиционной авторской формы). Существуют ли жанры без адресата.

Гоголь. Мир без имен, в нем только прозвища и клички разного рода. Названия вещей — тоже прозвища. Не от вещи к слову, а от слова к вещи, слово рождает вещь. Он равно оправдывает и уничтожение и рождение. Хвала и брань. Они переходят друг в друга. Между обыденным и фантастическим граница стирается: Поприщин — испанский король, Акакий Акакиевич — призрак, похищающий шинель. Категория нелепости. «От смешного до велико-

го...». Праздничность измеряет пошлость и будничность будничного. Гиперболический стиль. Гипербола всегда празднична (в том числе и бранная гипербола).

Обращение к прозе — обращение к фамильярно-площадному. Нарезный, Гоголь. Страх и смех. Сплошная праздничность «Ревизора». Праздничность приезда и поездок (в гости) Чичикова. Балы, обеды (просвечивают маски). Возвращение к истокам речевой жизни (хвала — брань) и материальной жизни (еда, питье, тело и телесная жизнь органов: сморкание, зевание, сон и т. п.). И тройка с бубенчиками.

Разрыв между реальным бытом и символическим обрядом. Неестественность этого разрыва. Их ложное противопоставление. Говорят: тогда все ездили на тройках с бубенцами, это реальный быт. Но в быту остается карнавальный обертон, а в литературе он может стать основным тоном. Чистый быт — фикция, интеллигентская выдумка. Человеческий быт всегда оформлен, и это оформление всегда ритуально (хотя бы «эстетически»). На эту ритуальность и может опереться художественный образ. Память и осознанность в бытовом ритуале и в образе.

Отражение в речи отношений между людьми, их социальной иерархии. Взаимоотношение речевых единиц. Острое ощущение своего и чужого в речевой жизни. Исключительная роль тона. Мир брани и хвалы (и дериватов: лести, подхалимства, лицемерия, унижения, хамства, шпилек, намеков и т. п.). Почти беспредметный мир, отражающий взаимоотношения говорящих (их ранжир, иерархию и проч.). Наименее изученная сторона речевой жизни. Это не мир тропов, а мир личных тонов и оттенков, но не в отношении вещей (явлений, понятий), а мира чужих личностей. Тон определяется не предметным содержанием высказывания и не переживаниями говорящего, но отношением говорящего к личности собеседника (к его рангу, значению и т. п.).

Стирание границ между страшным и смешным в образах народной культуры (и в известной мере у Гоголя). Между пошлым и страшным, обыкновенным и чудесным, маленьким и грандиозным.

Народная культура в условиях новой (гоголевской) эпохи. Посредствующие звенья. Суд. Дидактика. Поиски Гоголем оправдания («цели», «пользы», «правды») сменной картины мира. «Поприще», «служение», «призва-

ние» и т. п. Истина всегда в какой-то мере судит. Но суд истины не похож на обычный суд.

Чистое отрицание не может породить образа. В образе (даже самом отрицательном) всегда есть момент положительный (любви — любования). Блок о сатире²⁴. Станиславский о красоте игры — изображения актером отрицательного образа. Недопустимо механическое разделение: безобразие — отрицательный персонаж, красота — изображающий актер. Универсализм гоголевского смехового мира. В его мире нет «положительных героев».

Предлагаемый сборник моих статей²⁵ объединяется одной темой на разных этапах ее развития.

Единство становящейся (развивающейся) идеи. Отсюда и известная *внутренняя* незавершенность многих моих мыслей. Но я не хочу превращать недостаток в добродетель: в работах много внешней незавершенности, незавершенности не самой мысли, а ее выражения и изложения. Иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой. Нельзя отнести к определенному направлению (структурализму). Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению. Множественность ракурсов. Сближение с далеким без указания посредствующих звеньев.

К МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном, конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может быть выделен из конкретного эмпирического акта. 1. Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы). 2. *Узнание* его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) *значения* в языке. 3. Понимание его *значения* в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4. Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности.

Переход образа в символ придает ему смысловую *глубину* и смысловую перспективу. Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает. Сохранение подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума. У мира есть смысл. «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак)¹. Каждое частное явление погружено в стихию *первоначал бытия*. В отличие от мифа здесь есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом.

В символе есть «теплота сплывающей тайны» (Аверинцев)². Момент противопоставления *своего чуждому*. Теплота любви и холод отчуждения. Противопоставление и сопоставление. Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализированным, то есть несколько приближенным к понятию.

Определение *смысла* во всей глубине и сложности его сущности. Осмысление как открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания. Предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту. Такой смысл (в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть).

Значение и смысл. *Восполняемые* воспоминания и *предвосхищенные* возможности (понимание в далеких контекстах). При воспоминаниях мы учитываем и последующие события (в пределах прошлого), то есть воспринимая и понимаем вспоминаемое в контексте незавершенного прошлого. В каком виде присутствует в сознании целое? (Платон и Гуссерль.)

В какой мере можно раскрыть и прокомментировать *смысл* (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно. Роль комментирования. Может быть либо *относительная* рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста³.

Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук.

Интерпретация смыслов не может быть научной, но она глубоко познавательна. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами.

«...Надо будет признать симвонологию не ненаучной, но *ионаучной* формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности» (С. С. Аверинцев)⁴.

Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме. Литературоведение обычно ищет его в выделенном из целого *содержании*, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного време-

ни, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом образ автора почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изображает себя в картине (с краю ее), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы *не видим* автора как такового (его нельзя видеть); во всяком случае, не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans**, а не *natura naturata***⁵. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь*. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*. Дильтей и проблема понимания⁶. Разные виды *активности* познавательной деятельности. Активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, то есть *диалогическая* активность познающего. Диалогическая активность познаваемого субъекта и ее степени. Вещь и личность (субъект) как *пределы* познания. Степени вещности и личностности. Событийность диалогического познания. Встреча. Оценка как необходимый момент диалогического познания.

Гуманитарные науки — науки о духе — филологические науки (как часть и в то же время общее для всех них — слово).

Историчность. Имманентность. Замыкание анализа (познания и понимания) в один данный *текст*. Проблема

* Природа порождающая (латин.).

** Природа порожденная (латин.).

границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. Комментирование. Диалогичность этого соотнесения.

Место философии. Она начинается там, где кончается точная научность и начинается иррациональность. Ее можно определить как метаязык всех наук (и всех видов познания и сознания).

Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы диалогического движения *понимания*: исходная точка — данный текст, движение назад — прошлые контексты, движение вперед — предвосхищение (и начало) будущего контекста.

Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу *личностей*).

Монологизм гегелевской «Феноменологии духа».

Не преодоленный до конца монологизм Дильтея.

Мысль о мире и мысль в мире. Мысль, стремящаяся объять мир, и мысль, ощущающая себя в мире (как часть его). Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовности).

Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт «оппозиций», возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (*знаками* внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе). Если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку).

Полное, предельное овеществление неизбежно привело бы к исчезновению бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла).

Мысль, которая, как рыба в аквариуме, наталкива-

ется на дно и на стенки и не может плыть больше и глубже. Догматические мысли.

Мысль знает только условные точки; мысль смысляет все поставленные раньше точки.

Освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещной (овеществленной) действительностью. Это обычно имеет место при биографическом, вульгарно-социологическом и причинных объяснениях (в духе естественных наук), а также и при деперсонифицированной историчности («истории без имен»⁷). Подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицированно. Место и границы так называемых реалий. *Вещи, чреватые словом.*

Единство монолога и особое единство диалога.

Чистый эпос и чистая лирика не знают оговорок. Оговорочная речь появляется только в романе.

Влияние внетекстовой действительности на формирование художественного видения и художественной мысли писателя (и других творцов культуры).

Особенно важное значение имеют внетекстовые влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или в другие знаки), и эти слова — слова других людей, и прежде всего материнские слова. Затем эти «чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других «чужих слов» (ранее услышанных), а затем и [в] свои слова (так сказать, с утратой кавычек), носящие уже творческий характер. Роль встреч, видений, «прозрений», «откровений» и т. п. Отражение этого процесса в романах воспитания или становления, в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т. п. См., между прочим: Алексей Ремизов «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти»⁸. Здесь роль рисунков как знаков для самовыражения. Интересен с этой точки зрения «Клим Самгин» (человек как система фраз) «Несказанное», его особый характер и роль. Ранние стадии словесного осознания. «Подсознательное» может стать творческим фактором лишь на пороге сознания и слова (полусловесное-полусловесное сознание). Как входят впечатления природы в контекст моего сознания. Они чреватые словом, потенциальным словом. «Несказанное» как *передвигающийся предел*, как «регулятивная идея» (в кантовском смысле) творческого сознания.

Процесс постепенного забвения авторов — носителей чужих слов. Чужие слова становятся анонимными, при-

сваиваются (в переработанном виде, конечно); сознание *монологизуется*. Забываются и первоначальные диалогические отношения к чужим словам: они как бы впитываются, вбираются в освоенные чужие слова (проходя через стадию «своих-чужих слов»). Творческое сознание, монологизуясь, пополняется анонимами. Этот процесс монологизации очень важен. Затем монологизованное сознание как одно и единое целое вступает в новый диалог (уже с новыми внешними чужими головами). Монологизованное творческое сознание часто объединяет и персонифицирует чужие слова, ставшие анонимными чужие голоса в особые символы: «голос самой жизни», «голос природы», «голос народа», «голос бога» и т. п. Роль в этом процессе *авторитетного слова*, которое обычно не утрачивает своего носителя, не становится анонимным.

Стремление овеществить внесловесные анонимные контексты (окружить себя несловесною жизнью). Один я выступаю как творческая говорящая личность, все остальное вне меня только вещные условия, как *причины*, вызывающие и определяющие мое слово. Я не беседую с ними — я *реагирую* на них механически, как вещь реагирует на внешние раздражения.

Такие речевые явления, как приказания, требования, заповеди, запрещения, обещания (обетования), угрозы, хвалы, порицания, брань, проклятия, благословения и т. п., составляют очень важную часть внеконтекстной действительности. Все они связаны с резко выраженной *интонацией*, способной переходить (переноситься) на любые слова и выражения, не имеющие прямого значения приказания, угрозы и т. п.

Важна *тон*, отрешенный от звуковых и семантических элементов слова (и других знаков). Они определяют сложную *тональность* нашего сознания, служащую эмоционально-ценностным контекстом при понимании (полном, смысловом понимании) нами читаемого (или слышимого) текста, а также в более осложненной форме и при творческом создании (порождении) текста.

Задача заключается в том, чтобы *вещную* среду, действующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и той, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика⁹ и т. п. это де-

лает. Из писателей наибольшей глубины в таком превращении вещи в смысл достиг Достоевский, раскрывая поступки и мысли своих главных героев. Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой *смысловой потенциал*, стать словом, то есть приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту.

При анализе трагедий Шекспира мы также наблюдаем последовательное превращение всей действующей на героев действительности в смысловой контекст их поступков, мыслей и переживаний: или это прямо слова (слова ведьм, призрака отца и проч.), или события и обстоятельства, переведенные на язык осмысливающего потенциального слова¹⁰.

Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово — словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом.

Нельзя забывать, что вещь и личность — *пределы*, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия). Каждое слово текста преобразуется в новом контексте.

Включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения. Автор (носитель слова) и *понимающий*. Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого *понимания*, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не *эмпирический* слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противо-

стоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть *другим* (или чужим) для автора, не может иметь никакого *избытка*, определяемого дружеской. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия¹¹. Здесь возможны только механистические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грани персонализации.

Содержание как *новое*, форма как шаблонизированное, застывшее старое (знакомое) содержание. Форма служит необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением. В докапиталистические эпохи между формой и содержанием был менее резкий, более плавный переход: форма была еще не затвердевшим, не полностью фиксированным, нетривиальным содержанием, была связана с результатами общего коллективного творчества, например с мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием; содержание произведения разворачивало уже заложенное в форме содержание, а не создавало его как нечто новое, в порядке индивидуально-творческой инициативы. Содержание, следовательно, в известной мере предшествовало произведению. Автор не выдумывал содержание своего произведения, а только развивал то, что уже было заложено в предании.

Наиболее стабильные и одновременно наиболее эмоциональные элементы — это символы; они относятся к форме, а не к содержанию.

Собственно семантическая сторона произведения, то есть *значение* его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных

какими-то общими условиями жизни (см. значение слова «символ»¹²) — в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место *приобщение*, на высших этапах — приобщение к *высшей ценности* (в пределе абсолютной).

Значение эмоционально-ценностных восклицаний в речевой жизни народов. Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а, так сказать, имплицитный характер в *интонации*. Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере можно говорить одними интонациями, сделав словесно выраженную часть речи относительной и заменимой, почти безразличной. Как часто мы употребляем не нужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материального носителя для нужной нам интонации.

Внетекстовый интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах, остается вне данного текста как диалогизующий фон его восприятия. К этому в известной степени сводится проблема *социальной* (внесловесной) обусловленности произведений.

Текст — печатный, написанный или устный — записанный — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне большого времени. Каждый образ нужно понять и оценить на уровне большого времени. Анализ обычно копошится на узком пространстве малого времени, то есть современности и ближайшего прошлого и представляемого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоциональ-

но-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказание, пожелание, предупреждение, заклинание и т. п.), мелко человеческое отношение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредреженности, неожиданности, так сказать, «сюрпризности», абсолютной новизны, чуда и т. п. Особый характер пророческого отношения к будущему. Отвлечение от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

Время театрального зрелища и его законы. Восприятие зрелища в эпохи наличия и господства религиозно-культурных и государственно-церемониальных форм. Бытовой этикет в театре.

Противопоставление природы и человека. Софисты, Сократ («Меня интересуют не деревья в лесу, а люди в городах»¹³).

Два предела мысли и практики (поступка) или два типа отношения (вещь и личность). Чем глубже личность, то есть ближе к личностному пределу, тем неприложимее генерализующие методы, генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью.

Эксперимент и математическая обработка. Ставит вопрос и получает ответ — это уже личностная интерпретация процесса естественнонаучного познания и его субъекта (экспериментатора). История познания в ее результатах и история познающих людей. См. Марк Блок¹⁴.

Процесс овеществления и процесс персонализации. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не я, а я во взаимоотношении с другими личностями, то есть я и *другой*, я и ты.

Есть ли соответствие «контексту» в естественных науках? Контекст всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова) — в естественных науках объектная система (бессубъектная).

Наша *мысль* и наша *практика*, не техническая, а *моральная* (то есть наши ответственные поступки), совершаются между двумя пределами: отношениями к *вещи* и отношениями к *личности*. Овеществление и персонификация. Одни наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу овеществления, никогда его не до-

стигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая.

Вопрос и ответ не являются логическими отношениями (категориями); их нельзя вместить в одно (единое и замкнутое в себе) сознание; всякий ответ порождает новый вопрос. Вопрос и ответ предполагают взаимную вменяемость. Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное.

Разные хронотопы спрашивающего и отвечающего и разные смысловые миры (*я и другой*). Вопрос и ответ с точки зрения третьего сознания и его «нейтрального» мира, где все *заменимо*, неизбежно деперсонифицируются.

Различие между *глупостью* (амбивалентной) и тупостью (однозначной).

Чужие освоенные («свой-чужие») и вечно живущие, творчески обновляющиеся в новых контекстах, и чужие инертные, мертвые слова, «*слова-мумии*».

Основной вопрос Гумбольдта: множественность языков (предпосылка и фон проблематики — единство человеческого рода)¹⁵. Это в сфере языков и их формальных структур (фонетических и грамматических). В сфере же *речевой* (в пределах одного и любого языка) встает проблема своего и чужого слова.

1. Овеществление и персонификация. Отличие овеществления от «отчуждения». Два предела мышления; применение принципа дополнительности.

2. Свое и чужое слово. Понимание как превращение чужого в «*свое-чужое*». Принцип вменяемости. Сложные взаимоотношения понимаемого и понимающего субъектов, созданного и понимающего и творчески обновляющего хронотопов. Важность доброты, углубиться до творческого ядра личности (в творческом ядре личность продолжает жить, то есть бессмертна).

3. Точность и глубина в гуманитарных науках. Пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$). В гуманитарных науках точность — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнавание чужого и т. п.).

Древняя стадия персонификации (наивная мифологическая персонификация): Эпоха овеществления природы

и человека. Современная стадия персонификации природы (и человека), но без потери овеществления. См. природу у Пришвина по статье В. В. Кожина¹⁶. На этой стадии персонификация не носит характера мифов, хотя и не враждебна им и пользуется часто их языком (превращенным в язык символов).

4. Контексты понимания. Проблема *далеких контекстов*. Нескончаемое обновление смыслов во всех новых контекстах. *Малое время* (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее) и большое время — бесконечный и незавершенный диалог, в котором ни один смысл не умирает. Живое в природе (органическое). Все неорганическое в процессе обмена вовлекается в жизнь (только в абстракции их можно противопоставлять, беря их отдельно от жизни).

Мое отношение к формализму: разное понимание спецификаторства; игнорирование содержания приводит к «материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 года¹⁷); не «делание», а творчество (из материала получается только «изделие»); непонимание историчности и смены (механистическое восприятие смены). Положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы.

Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории: «оппозиция», «смена кодов» (многостильность «Евгения Онегина» в истолковании Лотмана и в моем истолковании¹⁸). Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу *голоса* и диалогические отношения между ними. Принцип дополнительности я также воспринимаю диалогически. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в *объект* (вещный) и глубина проникновения в *субъект* (персонализм).

В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в *понятия* (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогич-

еский минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой.

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема *большого времени*.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Говоря о Вячеславе Иванове как о поэте, сразу приходится констатировать, что он одинок. Бальмонта, Брюсова определил французский, немецкий, английский символизм; Вяч. Иванов миновал все эти течения. Истоки его поэзии — античность, средние века и эпоха Возрождения. Ими он действительно овладел, и они оказали грандиозное влияние, определившие основные корни его творчества. У Брюсова античность тоже занимает большое место, но у него она преломилась через призму французской и английской поэзии. Эпоху Возрождения он также воспринял в своеобразном преломлении прерафаэлитов¹. У Вяч. Иванова эти влияния непосредственны, и они создали ему особое положение. Он менее модернизирован, в нем меньше отголосков современности, поэтому так трудно к нему подойти, поэтому его так мало знают, так мало понимают.

Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути.

В символизме Вяч. Иванов усматривает два пути: идеалистический и реалистический². Первый путь получил свое начало в античности, где стремились наложить свою индивидуальную печать на все явления жизни. Второй путь, реалистический, идет из средневековья, где отстраняли себя, давали зазвучать вещи самой. По первому пути пошли Брюсов, Бальмонт. Для них символ есть

лишь слово; скрывается ли еще что-то за словом, им нет дела. Для них символ не выходит из плана языка. И новизна предметов внешнего мира зависит лишь от внутреннего состояния художника. По второму пути пошли Андрей Белый, Сологуб и сам Вяч. Иванов. Они стремятся к постижению сокровенной жизни сущего. Символ для них не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она ни была капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе.

Таковы эстетические взгляды Вяч. Иванова. Ясно, что эти эстетические начала стали для него формами самого бытия. Здесь Вяч. Иванов усматривает три пути: путь восхождения, путь нисхождения и хаос — дионисийское начало³. И он пытается доказать, что в зависимости от того, как автор относится к предмету, его можно отнести к одному из этих трех начал; все явления искусства подпадают к одному из них.

Восхождение — это гордость, жестокость, и не только к другим, но и к себе. И раз оно жестоко, оно страдально. Это трагический путь к высоте, разрыв с землей, гибель. Если восхождение не влечет за собой нисхождение, оно бесплодно, потому что надмирно.

Нисхождение — это символ радуги, улыбки, любви к земле, сохранившей память о небе.

Свою теорию восхождения и нисхождения Вяч. Иванов применяет к художественному, творческому процессу. Для того чтобы записать свои достижения при восхождении, нужно спуститься на землю. Нисхождение для художника — это подыскивание слова, средств выражения. Художники Возрождения, очень ценившие момент нисхождения, имели свой химический секрет для составления красок, которые они ценили не меньше, чем свой экстаз. Художник нисходит, и это нисхождение прежде всего к существам, которые не восходили и находятся на низших ступенях сознания. Когда поэт ищет слово, оно нужно ему для того, чтобы перевести свои постижения на слова, понятные всем. Это нисхождение к человеческой слабости других, нисхождение к никогда не восходившим. Поэтому нисхождение всегда человечно и демократично.

Третье начало — хаотическое, или дионисийское. Это разрыв личности, раздвоение, растрояние, расчленение и т. д. И при восхождении и нисхождении уничтожается личность, но этим уничтожением она лишь больше укрепляется. По словам Гёте, если хочешь укрепить свою личность, уничтожь ее. Всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного. Восторг восхождения утверждает сверхличное; нисхождение обращает дух к внеличному; хаотическое, которое раскрывается в психологической категории иступления, безлично. В хаосе уничтожается личность не ради чего-нибудь: она распадается на лики. Поэтому хаос всегда многолик. Хаос, дионисийское начало, и есть основа искусства. Так, актерство — это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов. Это отметил уже Аристотель. Он говорил, что человек стремится к цельности, а в драме, наоборот, разбивает себя и свое единство, стремится к многим личностям, к многим жизням. Все три начала — хаос, восхождение, нисхождение — связаны между собой. Для того чтобы творить, нужно родиться, нужно тело, а тело рождается из хаоса. Это родимый хаос, исконное начало, многое, все что хотите. Чтобы из этого многого возникло нечто, нужно восхождение. Это путь трагического героя, который выходит из хора — хаоса — и гибнет. Его гибель есть завершение, кристаллизация. Наконец, создание искусства есть акт нисхождения. Итак, хаос — это материя, восхождение — восторг постижения, нисхождение — способность претворять данную вещь в сознании других, символ дара. Все три начала прекрасного проникновенно совместились в образе пенорожденной Афродиты: «Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня — Афродения, Анадиомена. Пучиной рожденная, поднимается — и уже объемлет небо — Урания, Астерия. И, златотронная, уже к земле склонила милостивый лик; улыбчивая, близится легкою стопой к смертным... И влюбленный мир славословит, коленопреклоненный, божественное нисхождение Всенародной (Πάνδημος)»⁴.

ФОРМАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ ВЯЧ. ИВАНОВА

Основной особенностью поэзии Вяч. Иванова является большая затрудненность. Это объясняется тем, что его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур, преимущественно из античного мира,

средних веков и эпохи Возрождения. Но глубокая связь основных символов и единый высокий стиль побеждают разнородность и позволяют слова из различных культурных контекстов, лексически разнородные миры объединить в единство.

Творчество Вяч. Иванова не может идти по новым путям. Ни одной новой формы он не создал. Вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм. Но эта особенность, которая ставилась ему в вину, органически вытекает из сути его поэзии. Новыми формами чревата лишь внутренняя речь, потому что она косноязычна. У Иванова же все идет по логическому пути. Через все звенья его символов можно провести графическую линию, настолько сильна их логическая связь. Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое. Все темы его поэзии представляют очень сложную единую систему. Его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как в философском трактате. Благодаря такой силе мысли, силе проникновения, силе эрудиции подражать ему нельзя.

Особенность тематическая обусловила формальные особенности поэзии Вяч. Иванова.

Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются. Логическая мысль поглощает их. В этом отношении интимным поэтом его назвать нельзя. Он представляется нам чужеродным.

Звуковая техника у Вяч. Иванова очень значительная, но тем не менее она не является самостоятельным фактором эстетического впечатления. Звук у него не шумит и не звенит: он скрыт, остается за границами нашего восприятия. В этом отношении его поэзия немзыкальна. В стихах Вяч. Иванова нет ни одного случайного слова. Как и у всякого значительного поэта, в них чрезвычайная полновесность смысловых и логических сил, крайне детализованных. Каждая деталь смысла взвешена, поэтому нет в них и больших, грубых мазков мысли, как у Бальмонта. При очень большой смысловой насыщенности звучание воспринималось бы как пародия.

Характерно для Вяч. Иванова обилие метафор. Метафора его резко отличается от блоковской. У Блока метафора интимна; она приобретает смысл и значение только в данной, единой жизненной ситуации, держится не на предмете, а на впечатлении от предмета. Метафора Ива-

нова выражает не моментальное восприятие жизненного опыта, а предметность, и она значительно менее субъективна. Эмоциональность, как и во всякой метафоре, в ней есть, но это лишь обертон: она тяготеет к мифу и иногда к изречению. Идеалистическая метафора не может стать мифом, потому что она субъективна. Миф стремится быть догматом, стремится к такому положению, которое оспаривать нельзя. У Вяч. Иванова метафорический образ становится высшей правдой, которую он предметно обосновывает и защищает в любом контексте. Так что у него не аллегория, как это принято говорить, а метафора (аллегория — это метафора, потерявшая свои поэтические соки). Правда, его метафора гораздо холоднее метафоры Блока, но ведь холод есть такое же эстетическое свойство, как и теплота, интимность.

Язык поэзии Вяч. Иванова выдержан в одном плане. У Сологуба, Бальмонта, Брюсова двупланность, многопланность языка, и это характерно для всех символистов. У Вяч. Иванова язык и высокий стиль движутся по одной линии без всякого срыва на протяжении всего творчества. У него нет мезальянса, соединения высокого и низкого, и все достойно.

Итак, раз предметная сторона образа играет первенствующую роль, раз звуки остаются за границей восприятия, тема в поэзии Вяч. Иванова приобретает руководящее, определяющее значение.

Особенностью поэзии Вяч. Иванова является и то, что все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую. Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрывают в целом сборнике. Характерно, что Вяч. Иванов всегда печатал свои стихотворения законченными циклами. Эта синтетичность связывает его с Георге⁵ и с Рильке, особенно с последним. И у Рильке сборники стихов являются повествованиями, которые распадаются как бы на главы. В этом смысле поэзия Вяч. Иванова сближается и со «Смиренномудрием» Верлена⁶. Но эта близость объясняется не зависимостью, а общими источниками.

«Прозрачность»⁷. Основной символ здесь — маска, скрывающая сущность явлений. Но маска не покрывало Майи: она просвечивает. Поэтому и весь сборник назван «Прозрачность». Он построен на совершенно точном воспроиз-

ведении мифов. Почти ко всем мифам здесь можно подыскать стихи. Вяч. Иванов все время цитирует.

«Я создаюсь — меня еще нет»⁸. Здесь в основе — символ становления. Становление не готово и потому страдально: оно уходит, покидает, расточается. Становление — необходимый момент рождения и смерти. Символ становления-страдания взят Вяч. Ивановым из средневековья.

«Крест зла». Три креста — кресты Христа и двух разбойников. Как понять соединение символа зла с крестом? Это значит, что крест — начало всякой жизни, всякого становления. У Блока мы тоже находим символ креста и распятия, но у него он выражает обывательское христианское сознание страдания и искупления. У Вяч. Иванова этот символ весьма расширен. Крест для него — начало всякой жизни. Все, что становится, а все живое становится, приобщается к кресту. И приобщается не только добро, но и зло, скорее зло. Поэтому крест связан с лозой. Этот символ взят Вяч. Ивановым из Евангелия, но там он отступает на задний план, здесь — очень ярок и связывается с праздниками в честь Диониса. Крест с лозой — это символ пьяной жизни, которая распинается. Но скачка здесь нет: это священное опьянение, бог требует опьянения, не напиться грешно. В таком контексте и дана связь символов креста и лозы.

«Cor Ardens»⁹. В раннем творчестве Вяч. Иванова символы отвлеченные и в то же время предшествуют определенному контексту. Это как бы цитаты из мифов. Слияние происходит в более поздних произведениях. Одним из самых значительных является «Cor Ardens».

«Менада». «Менада» — одно из лучших произведений Вяч. Иванова. Основной мотив его — полная отдача себя богу Дионису, и мотив этот сплетается с мотивом христианского причастия. Менада — не только чистая служительница страстного бога Диониса, но приобщается и к Христу.

«Солнце — сердце». Основным символом здесь является солнце, которое связывает себя с сердцем. Но зигзага здесь нет. Это не влюбленное сердце поэта, который любит цыганку, а сердце, взятое из средних веков. В католических храмах имеются изображения символа сердца¹⁰. Это сердце богородицы, пронзенное семью мечами, сердце Христа и сердце верующего. Из средних веков этот образ перешел в болонскую школу¹¹. Его-то и взял Вяч. Иванов. Поэтому то же слово у него иначе звучит,

имеет другой аромат, чем у Анненского и Блока: у него не реальное, а сплошь отстоявшееся в культурных контекстах сердце.

Если символ сердца взят Вяч. Ивановым из иконы, то символ солнца взят из античной атмосферы. Это солнце, взятое из Эллады, потом станет солнцем Эммауса¹², но здесь оно дано в языческом контексте: солнце — это Дионис. Ни один бог не олицетворял полностью явления природы, как об этом принято говорить в учебниках. Греки олицетворяли лишь одну сторону явления. И для Вяч. Иванова солнце не аполлонийское начало ясности света; это солнце жара, полдня, страсти. И оно связывается с символом страдания и распятия, страдания и любви, страдания и смерти. Солнце совершенно и потому может только отдавать, а не брать; и отдавать оно может только само себя. Солнце с самого начала одиноко, обречено на одиночество, и этим оно связано с Дионисом. Дионис тоже отдал себя на растерзание Менадам. Здесь отдача дара, но не принятие его. Для сердца есть и принятие и отдача дара, и его предел — это смесь страдания и радости. Жертвенный путь сердца — в его вечном становлении. И своей жертвенностью оно уподобляется солнцу. Так что тема солнца и тема сердца переплетаются и связываются с Христом и Гераклом. Того и другого объединяет страстная судьбина. Итак, основной темой «Солнца — сердца» является дар и принятие дара. Там, где дар, все пиететно, моменты взвешивания и оценки отпадают, все приемлется как дар. Тема дара выдвигает другую тему — принятие дара.

«Солнце Эммауса». Здесь взят момент из Евангелия. После распятия Христа у учеников его встал вопрос, как совместить страдание и смерть с богом, который был для них торжествующим богом, царем иудейским. Установлению связи между божеством, страданием и смертью посвящено «Солнце Эммауса».

Божество как таковое не торжествует: оно есть дар и дара не получает. «И дара нет тому, кто дар». Торжествует оно тогда, когда отдает себя. Следовательно, страдание, смерть и торжество божества — одно и то же. При всяком углублении религиозной мысли, когда божество становится абсолютным началом всего бытия, оно неизбежно становится символом страдания и смерти. Когда греческая культура восприняла понятие о боге Дионисе, она достигла своей высоты.

Такое понятие о божестве, по мнению Вяч. Иванова,

легло в основу трагедии и эпоса. Трагический герой — это ипостась, маска Диониса. Героем становится тот, кто приобретает к страданиям Диониса, то есть вбирает его страдания в свою судьбу. То же в «Илиаде». Первоначальное ядро поэмы представляет повествование о страстях и гибели обреченного Ахиллеса. В «Илиаде», которую мы знаем сейчас, это почти заслоняется другими моментами, но ядро ее — трагическая судьба героя, долженствующего погибнуть, — остается. Так Вяч. Иванов проводит на античности свою мысль о страдающем боге и устанавливает связь между символами, между культурными пластами. В противоположность взгляду, который треплется в учебниках, что средние века покончили с античностью, а эпоха Возрождения — со средними веками, Вяч. Иванов хочет показать, как одна идея проходит через все пласты бытия. Задача поэта — связать культуры и вместе с тем их символы.

Стремление к связи отдельных культур и соединению их в один символ характерно и для антропософии. Но там оно приняло эклектический, уродливый характер. Перед Вяч. Ивановым стояла эстетическая и лишь отчасти философская задача, и выполнена она идеально. Он сохраняет особенности каждой эпохи и вместе с тем совмещает их.

«Песни из лабиринта». Вяч. Иванов отождествляет символы рождения и смерти. В «Песнях из лабиринта» он связывает мир, в котором живет ребенок, со смертью, колыбель — с гробом. Мысль, что в смерти и рождении есть нечто общее, взята им у Бахофена; этой же теории посвятил свою книгу и Морган¹³. Книга последнего более научна, но книга Бахофена ценней для художника¹⁴. Они установили, что смерть всегда мыслилась примитивными людьми как рождение. В обряде погребения подходили к земле как к лону матери: хоронили людей в скрюченном положении. Был распространен и обряд погребения в лодке, потому что в утробе матери ребенка окружает внутриутробная жидкость. Вяч. Иванов рождение и смерть связывает с глубоким символом памяти: человек знает только рождение, смерть же недоступна его опыту. Непережитого страха не может быть в человеческой душе: страх смерти есть страх пережитого нами рождения. Так существует непрерывность плоти: от лона матери — через лоно жены — к лону матери-земли. Из чрева — через чрево — к чреву. Но в это непрерывное движение плоти вкрадывается новый момент: в один пре-

красный день рождается сознание, и оно становится автономным. Но ему нет места в «Песнях из лабиринта».

«Смерть и любовь». Любовь ведет к смерти: любящие накликают смерть. Тема желания смерти в любви нашла свое яркое выражение в канцонах и главным образом в поэме «Феофил и Мария».

«Феофил и Мария». Поэма написана терциями. В русской литературе, как и в других литературах, терций очень мало. Классические терцины мы находим только у Пушкина («В начале жизни школу помню я» и «Подражание Данту») и у А. Толстого (поэма «Дракон»). Вяч. Иванову удалось написать терциями целую законченную поэму.

«Феофил и Мария» написана в тонах средневековья и раннего Возрождения. Основная тема поэмы — соединение любви со смертью — связывает ее с Данте, Петраркой и Новалисом. Любовь всегда ставит вопрос об индивидуализации и разделении любовников. Духовное и главным образом телесное соединение влечет за собой желание соединиться, слиться до конца, но тела мешают воплотить это желание. Восторг любви вызывает тоску и стремление разбить грани индивидуализации, а разрушает индивидуализацию смерть. Поэтому любовь накликает смерть. Вот как у Вяч. Иванова устанавливается символическая связь между любовью и смертью и вместе с этим связь и между основными символами культуры.

«Венок сонетов». Сонет — очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намека; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы.

В русскую литературу ввел сонет Дельвиг; у Пушкина мы имеем три сонета. Мастером сонета был А. Толстой, но его сонеты сделаны не в строгой форме. В классической форме создал сонет Вяч. Иванов — и не один, а венок сонетов. В русской литературе это сделал только он. «Венок сонетов» состоит из четырнадцати сонетов и одного майстрсонета. В «Венок» вплетены все темы поэзии Вяч. Иванова, но разработаны они на биографическом материале отношений поэта и Зиновьевой-Аннибал. В майстрсонете их судьба, а в каждом из следующих сонетов разрабатывается мотив каждой строки майстрсонета. Как по форме, так и по содержанию «Венок сонетов» очень выдержан, но вследствие непрерывной связи всех моментов его образы отягчены.

«Rosarium». Символ розы очень распространен. В католической церкви роза — символ богородицы и символ церкви. В литературе символ розы впервые появляется у Данте¹⁵. У него роза — мистический образ, объединяющий все души праведных. В последнем плане неба — в раю поэт видит громадную огненную розу, каждый лепесток которой есть душа праведного, а высший ее лепесток — богородица. Символ розы, данный у Данте, раз и навсегда связался с символом высшего единства. Розы были и в поэзии романтизма. У Брентано три символа розы: Rosa Blanca — белая, чистая; Rosa Rosa — пылающая, страстная и своей страстью предвещающая себе страдание и гибель, и Rosa Dolorosa — страдающая роза¹⁶. У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все: В «Феофиле и Марии» розой начинается и розой кончается; даже с точки зрения фабулы в основе здесь розы. Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте. У Данте пиететное отношение к символу; грешно употреблять это слово не на месте. У Вяч. Иванова все символы — колыбель, брачный чертог, смерть — переплетаются и соединяются розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир.

Трагедии. В творчестве Вяч. Иванова есть попытка создать трагедию. Он смотрел на трагедию как ложноклассику на поэму: в трагедии национальная культура достигает своего завершения. В России, по его мнению, трагедия почти создавалась: это романы Достоевского, на которые он смотрел как на трагедии. Свои трагедии ему не удалось. Это лишь циклы стихов, связанные внешне. Если бы он отрешился от мешающей ему формы, произведение бы только выиграло.

ПРИМЕЧАНИЯ*

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Самое раннее из известных выступлений М. Бахтина в печати. Впервые опубликовано в однодневном альманахе «День искусства» (Невель, 1919, 13 сентября, с. 3—4). В Невеле (ныне Великолукской области) автор жил и работал в 1918—1920 гг., после окончания Петербургского университета. Статья перепечатана в «Вопросах литературы» (1977, № 6, с. 307—308; публикация Ю. Гельперина).

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Публикуемая работа сохранилась в архиве М. Бахтина не полностью: отсутствует рукопись первой главы (краткие сведения о ней содержатся в начале главы «Проблема автора»), не известно авторское заглавие работы (в настоящем издании она озаглавлена составителем). Тем не менее сохранившиеся основные части дают целостное и полное представление об этом большом труде Бахтина.

Работа создавалась в первой половине или в середине 20-х гг. и завершена не была. В рукописи после главы «Проблема автора» записан заголовок предполагавшейся следующей главы — «Проблема автора и героя в русской литературе», — после которого рукопись обрывается. Возможно, работа над текстом велась еще в годы пребывания автора в Витебске (1920—1924). 20 февраля 1921 г. Бахтин писал оттуда своему старшему другу философу М. И. Кагану: «В последнее время я работаю почти исключительно по эстетике словесного творчества». Содержание работы тесно связано с двумя трудами Бахтина 20-х гг.: статьей «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) и книгой «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Принципиальный тезис статьи 1924 г. — необходимость для эстетики словесного художественного творчества базироваться на общей философской эстетике (см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 8—10); такова же позиция автора в настоящей работе. Можно сказать, что в этом раннем труде Бахтина эстетика словесного творчества разомкнута в сторону философской эстетики.

«Автор» и «герой» понятия здесь в плане общей философской эстетики. Для Бахтина прежде всего важна неразрывная связь героя и автора как участников «эстетического события», важно их со-

* Редакция благодарит С. И. Каган и Ю. М. Каган, И. И. Кашаева и В. В. Кожина за предоставление писем М. Бахтина, использованных в примечаниях к настоящему изданию.

бытийное соотношение и взаимодействие в эстетическом акте. Категория *события* — одна из центральных в эстетике Бахтина — свое оригинальное, бахтинское наполнение получает в контексте его широкого, можно сказать, универсального понимания диалога как решающего события человеческого общения; в этом же смысле в книге о Достоевском последнее целое полифонического романа понято как *событие* взаимодействия полноправных сознаний, не поддающееся «обычному сюжетно-прагматическому истолкованию» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 9).

Эстетическое событие не замкнуто в рамках произведения искусства; в работе об авторе и герое существенно это широкое понимание эстетической деятельности, а также акцент на *ценностном* ее характере. Герой и его мир составляют «ценностный центр» эстетической деятельности, они обладают своей независимой и «упругой» реальностью, не могут быть просто «созданы» творческой активностью автора, как не могут и стать для него только объектом или материалом. В работе дана критика подобного сведения жизненных *ценностей к материалу*, при котором происходит «потеря героя»; активность автора без героя, направленная на материал, превращается в чисто техническую деятельность. Философская полемика с «материальной эстетикой», развернутая в упомянутой выше статье 1924 г. (и ближайшим образом относившаяся к «формальному методу»), проходит и сквозь труд об авторе и герое (наиболее открыто в главе «Проблема автора»).

Если формалистическое искусствознание теряет героя, то концепции «вчувствования», влиятельные в эстетике конца XIX — начала XX в., понимая эстетическую деятельность как «вчувствование» в объект (в «героя»), сопереживание процессу его самовыражения, теряют полноценного автора; в обоих случаях разрушается художественное событие.

Глубоки связи публикуемого труда с книгой Бахтина о Достоевском. Но можно заметить при этом, что отношение автора и героя в полифоническом романе Достоевского, как его понимает Бахтин, характеризуется как бы противоречием с теми общими условиями эстетической деятельности, что описаны в настоящем труде; с этой особенностью и связано для исследователя решающее новаторство романа Достоевского, «новой художественной модели мира», им созданной. Герой Достоевского активно сопротивляется завершающей авторской активности, и автор отказывается от своей эстетической привилегии, от принципиального авторского «избытка» (ср. замечание о «неискупленном герое Достоевского» на с. 21 настоящего издания).

В работе об авторе и герое оформляется ряд основных понятий эстетики М. Бахтина; таковы *внеаходимость* и связанный с нею *избыток* видения и знания, *кругозор* героя и его *окружение*. Термины эти активно «работают» в сочинениях Бахтина разных лет. Если в настоящей работе речь идет о внеаходимости *я* и *другого* в реальном событии общения, автора и героя в «эстетическом событии», то в позднейшей работе («Ответ на вопрос редакции «Нового мира» — о внеаходимости современного читателя и исследователя по отношению к далеким эпохам и культурам. Это единство подхода к тому, что происходит между двумя людьми и в масштабах истории культуры, скрепленное единством понятий анализа, — выразительная особенность мысли Бахтина. Аналогичным образом пространственно-телесная ситуация, исследованная в работе, служит для объяснения духовной ситуации соотношения автора и героя в мире Достоевского».

го, когда Бахтин говорит, что Достоевский, «объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины», «спиной человека он не избличает его лица»; ср. также замечание о том, что «смерть изнутри» нельзя подсмотреть, как нельзя увидеть свой затылок без зеркала (см. с. 184 и 315 настоящего издания). Наиболее общие ситуации, описанные в этой ранней работе, в дальнейшем служат автору инструментом анализа явлений языка, литературы, культуры (мотив зеркала возникает особенно часто). В поздних же записях 1970—1971 гг. прямо возобновляются размышления автора на темы ранней работы.

Труд Бахтина не был подготовлен автором к печати; это сказывается в самом тексте работы: некоторые положения выражены в неразвернутой, местами конспективной форме. Отдельные слова остались в рукописи неразобранными.

Сохранившиеся главы работы печатаются полностью впервые (немногие купюры, отмеченные отточиями в угловых скобках, сделаны в тех местах, где не удалось до конца восстановить смысловую целостность текста). Глава «Проблема автора» была опубликована в «Вопросах философии» (1977, № 7), главы «Проблема отношения автора к герою» и «Пространственная форма героя» (в сокращении) — в «Вопросах литературы» (1978, № 12).

¹ То есть внеположными по отношению к внутреннему составу мира героя моментами. Термин взят из «Общей эстетики» Йонаса Кона (см.: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 64; основной текст книги принадлежит М. Бахтину).

² Ср. замечание о романтическом мире Байрона в лекциях по истории русской литературы, прочитанных Бахтиным в 1920-е гг. (запись Р. М. Миркиной; см. примеч. к разделу «Приложение»). «Основная особенность творчества Байрона — резкое отличие в изображении героя от других персонажей. В разных плоскостях движется их жизнь. Героя Байрон рисует лирически, изнутри, второстепенных действующих лиц — эпически; они живут внешней жизнью. Наружность в себе самом осознать нельзя. Внешнюю выраженность других узнаешь прежде всего. Поэтому герой нас привлекает, остальных персонажей мы видим». Связь общей философской эстетики и литературоведческого анализа, характерная для строя мысли Бахтина, показательна в этом примере.

Ср. также в тех же лекциях сближение художественного мира Достоевского с миром мечты: «Мир нашей мечты, когда мы мыслим о себе, своеобразен: мы в роли и автора и героя, и один контролирует другого. В творчестве Достоевского имеет место аналогичное состояние. Мы все время сопровождаем героя, его душевные переживания нас захватывают. Мы не созерцаем героя, а сопереживаем ему. Достоевский привлекает нас в мир героя, и мы не видим его вовне». И дальше: «Поэтому герои Достоевского на сцене производят совсем иное впечатление, чем при чтении. Специфичность мира Достоевского изобразить на сцене принципиально нельзя. <...> Самостоятельного нейтрального места для нас нет, объективное видение героя невозможно; поэтому рампа разрушает правильное восприятие произведения. Театральный эффект его — это темная сцена с головами, больше ничего». Следует заметить, что это описание мира Достоевского существенно скорректировано в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929): уподобление миру мечты в ос-

новном соответствует миру одного героя, между тем как «сознающее и судящее «я» и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе. Достоевский преодолел солипсизм. Идеалистическое сознание он оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми. Вместо отношения сознательного и судящего «я» к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознающих и судящих «я» между собою» (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского, с. 169).

³ Ср. понятие личности (Persona) у швейцарского психоаналитика Карла Густава Юнга, определяемое как «то, что человек по сути дела не есть, но за что сам он и другие люди этого человека принимают» (*Jung C. G.* Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1950, S. 55).

⁴ «Автопортрет с Саскией» Рембрандта в Дрезденской картинно-галерее.

⁵ Например, на автопортрете, выполненном углем и сапгиной, в Третьяковской галерее.

⁶ «Mon portrait» — французское стихотворение Пушкина-лиценста.

⁷ Ср. новозаветную максиму «несите бремена друг друга» (Гал., 6, 2).

⁸ Понятие романтической иронии, разработанное Фридрихом Шлегелем, предполагает победоносное освобождение гениального я от всех норм и ценностей, от своих собственных объективаций и порождений, непрерывное «преодоление» своей ограниченности, игровое вознесение над собой самим. Ироничность есть знак полной произвольности любого состояния духа, ибо «действительно свободный и образованный человек, — замечает Шлегель, — должен бы по своему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный совершенно произвольно, подобно тому как настраивают инструмент, — в любое время и на любой тон» (Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 145).

⁹ В системе Риккерта сознание, представляющее собой конечную реальность, интерпретируется не как сознание человеческих индивидов, но как всеобщее и сверхличное сознание, сохраняющее свою идентичность в головах всех людей.

¹⁰ Шевелящийся хаос — реминисценция из Тютчева. Ср. заключительные строки стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?»:

О, бурь заснувших не буди —

Под ними хаос шевелится!..

¹¹ Ср. независимо возникшую характеристику античного отношения к телесности в кн.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 62.

¹² В те времена, когда была написана эта работа, позднее появление оргиастического культа Диониса, пришедшего из Фракии, как будто бы совсем неактуальны VI в. до н. э., не вызвало никаких сомнений. В наше время, однако, установлены крито-микенские истоки этого культа.

¹³ Максима Эпикура «живи незаметно» воспринималась в античную эпоху как вызов той гласности и публичности, с которыми неразрывно связана полисная концепция человеческого достоинства. Плутарх написал в самом резком памфлетном тоне маленькое polemическое сочинение «Хорошо ли сказано: «живи незаметно»?», где обращался к Эпикуру: «Но если ты хочешь изгнать из жизни глас-

ность, как на пирушке гасят свет, чтобы в безвестности можно было предаваться каким угодно видам наслаждения, — что же, тогда ты можешь сказать: «живи незаметно». Еще бы, коль скоро я намерен сожительствовать с гетерой Гедией и с Леонтием, «плевать на прекрасное» и видеть благо «в плотских ощущениях» — такие вещи нуждаются в мраке и в ночи, для этого нужны забвение и безвестность... Мне же представляется, что и самая жизнь, то, что мы вообще появляемся на свет и становимся причастны рождению, дано человеку божеством для того, чтобы о нем узнали... Тот же, кто ввергает себя самого в безвестность, облачается во мрак и хоронит себя заживо, тот, похоже, недоволен тем, что родился, и отказывается от бытия» (*De latent. vivendo*, 4, 6; пер. С. С. Аверинцева).

¹⁴ Это аскетическое упражнение связывается с именем не стоика, а киника Диогена Синопского: «Желая всячески закалить себя, летом он перекатывался на горячий песок, а зимой обнимал статуи, запорошенные снегом» (*Diog. Laert.*, VI, 2, 23; пер. М. Л. Гаспарова).

¹⁵ Ср. упоминание жалости как нежелательного состояния души в одном ряду с завистью, недоброжелательством, ревностью и т. п. в этико-психологической системе стоика Зенона Китийского (*Diog. Laert.*, VII, 1, 3).

¹⁶ Жизнеописание Плотина, основателя неоплатонической школы, написанное его учеником Порфирием, начинается словами: «Плотин, философ, чьими современниками мы были, словно бы стыдился, что пребывает в теле» (*Porph. v. Plot.*, I). Анализ этических импликаций присущего неоплатонизму крайнего сосредоточения мысли на *едином*, на идее *единого* (так что *иное* всякий раз полагается *единым* не как существенно *иное*, но как *иноебытие*, смысловой аспект и эманационное «истечение» все того же *единого*) проведен автором с большой точностью.

¹⁷ Взгляд Бахтина на проблему генезиса и идейного состава раннехристианской антропологии имеет два аспекта. С одной стороны, он необходимо обусловлен некоторой суммой представлений, присущих науке, философии, историко-культурной эссенстике, вообще интеллигентскому сознанию начала XX в. Некоторых авторитетов — блестящего петербургского, позднее варшавского профессора классической филологии, красноречивого популяризатора своих концепций Фаддея Францевича Зелинского и корифея немецкой либерально-протестантской теологии, историка церкви Адольфа Гарнака — автор сам называет по имени; другие подразумеваются. Здесь не место подвергать эту сумму представлений критике; дело в том, чтобы всесторонне увидеть перспективу, в которую вписывается другой, оригинальный аспект формулировок автора. Ибо, с другой стороны, последовательно проводимая связь мыслей, идущая от антитезы «внутреннего» и «внешнего» тела, *я-для-себя* и *я-для-другого*, дает специфически бахтинское смысловое наполнение и тем местам, в которых, вообще говоря, заново суммируются результаты минувшей научной эпохи. Так, соотношение тройных корней христианства — иудейских, эллинических и «гностических» (в конечном счете либо иранско-дуалистических, либо синкретистско-дуалистических; ср. модную некогда мандейскую проблему, так загнипотизировавшую Луазни и Шпенглера) — это любимейшая тема дискуссионной той эпохи. В настоящее время тема эта вовсе не устарела, хотя, разумеется, подход к ней сильно модифицирован как новым материалом, прежде всего кумранским, так и сдвигом методологических установок. В работах Гарнака (из которых особенную популярность получили лекции

«Сущность христианства» и компендий «История догматов», появившиеся, между прочим, в русском переводе в 1911 г.) становление церковной доктрины, церковного культа (вместе с культовым искусством) и церковной организации описывается как постепенная подмена «чистого учения Христа» компонентами культуры эллинизма. Однако концепция Гарнака предполагает очень энергичную акцентировку на различии между христианством «начальным» (еще «чистым») и «ранним» (уже эллинизированным), а значит, противопоставление «сущности» христианства эллинистическому замутнению этой «сущности». Напротив, Зелинский воспринимал уже «начальное» христианство (включая проповедь самого Иисуса) в самой его «сущности» как явление эллинистическое, особенно настаивая на греческих истоках идеи богосыновства (см.: *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей, т. 4. Пб., 1922, с. 15—16; *Его же.* Религия эллинизма. Пг., 1922, с. 129).

Для понимания логики формулировок автора целесообразно сделать еще несколько замечаний. Бахтинская интерпретация ветхозаветного мировоззрения в немногих точных словах подводит итоги целого круга своих и чужих догадок. Автору удалось преодолеть отвлеченность старых представлений об «этическом монотеизме», восходящих еще к религиозному просветительству Монсея Мендельсона, то есть к XVIII в., и неоднократно оживавших впоследствии, вплоть до книги неокантианца Германа Когена «*Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*» (1919), и увидеть густую «телесность» Ветхого Завета (ср. центральное место понятия «*Leiblichkeit*» в интерпретации Библии у Мартина Бубера, которого Бахтин отлично знал и ценил; см.: *Buber M. Werke. Bd 2. Schriften zur Bibel.* München, 1963, *passim*), отнюдь не впадая в эксцессы чувственного «магизма», характерные для интерпретаторов, связанных с так называемой философией жизни, и притом как вне иудаизма (в России — В. Розанов), так и внутри его (см.: *Goldberg O. Die Wirklichkeit der Hebräer.* Berlin, 1925). Ветхозаветная «телесность» описывается по преимуществу как «внутренняя», то есть не созерцаемая извне, но восчувствованная изнутри в модуле потребностей и в модуле довольства, однако не как индивидуальная телесность одного человека, а как коллективная телесность сакрально-этнической общности — «единство народного организма». В этой связи стоит отметить, что известный в свое время немецко-еврейский философ и переводчик Библии Франц Розенцвейг серьезно обдумывал возможность передачи древнееврейского словосочетания «народ святой» (*gōi qādōš*); например, Исх., 19, 6 и 24, 3) немецким словосочетанием «heiliger Leib», то есть «святое тело» (свидетельство М. Бубера в письме к В. Гербергу от 25 января 1953 г., см.: *Buber M. Briefwechsel aus sieben Jahrhunderten. Bd 3.* Heidelberg, 1975, S. 326).

¹⁸ Имеется в виду ветхозаветный запрет: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх., 20, 4).

¹⁹ В Ветхом Завете Яхве говорит Моисею: «...человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх., 33, 20; ср. также: Суд., 13, 22: «И сказал Маной жене своей: верно, мы умрем, ибо видели мы Бога»). В Новом Завете, однако, в таком месте, где по контексту имеется в виду ветхозаветное переживание божественного, сказано: «Страшно впасть в руки Бога живого!» (Евр., 10, 31).

²⁰ Мысль, развиваемая в новозаветных посланиях апостола Павла: «...как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело, — так и Христос. Ибо

все мы одним Духом крестились в одно тело, иудеи или эллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом» (I Кор., 12, 12—13; далее по связи мыслей текста житейски необходимая забота даже о самых «низменных» и «непочтенных» частях тела выставляется как норма для теплоты отношений в церковной общности, где должно быть «о менее совершенном большем попечении»). Поэтому единение христианина со Христом не только духовно, но и в весьма существенном своем аспекте телесно: «Тело же не для блуда, но для Господа, и Господь для тела... прославляяй Бога и в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божии» (I Кор., 6, 13, 20). Таинство такого единения до известных пределов сопоставимо с размыканием телесной самозамкнутости индивида при сожительстве супругов и вообще мужчины и женщины, претворяющихся, по Библии (Быт., 2, 24), «в плоть едину» (ср. выше у Бахтина о сексуальном «слиянии в единую внутреннюю плоть»). В пределах христианского мировоззрения эта сопоставимость не только не отрицается, но, напротив, острейшим образом обосновывает аскетический принцип блюдения целомудренной чистоты тела: «Разве не знаете, что тела ваши суть члены Христовы? Итак, отниму ли члены у Христа, чтобы сделать их членами блудницы? Да не будет! Или не знаете, что совокупляющийся с блудницею становится одно тело с нею? ибо сказано: «два будут одна плоть». А соединяющийся с Господом есть один дух (с Господом). Бегайте блуда; всякий грех, какой делает человек, есть вне тела, а блудник грешит против собственного тела» (I Кор., 6, 15—18).

²¹ В одном новозаветном тексте (Эф., 5, 22—33) говорится об отношениях Христа и церкви (то есть общины всех верующих) как идеальной парадигме отношений мужа и жены в «великой тайне» брака. В этой перспективе муж и жена — как бы «икона» Христа и церкви. С другой стороны, в Апокалипсисе Небесный Иерусалим, символизирующий так называемую Церковь Торжествующую (то есть общину верующих уже в вечности, по ту сторону земных конфликтов), неоднократно называется женой и невестой Агнца (то есть Христа): «...наступил брак Агнца, и жена Его приготовила себя» (Апок., 19, 7); «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Апок., 21, 2).

²² Проповеди Бернарда Клервоского на ветхозаветную Песнь песней, истолковывающие чувственные образы как описание огненной духовной любви к богу, продолжили традицию, основанную еще раннехристианскими мыслителями (особенно Григорием Нисским), и в свою очередь дали импульс мотивам «Gottesminne» («боголюбленности») в немецко-нидерландской мистике позднего средневековья (Хильдегарда Бингенская, Мехтильда Магдебургская, Мейстер Экхарт, Генрих Сузо, Руисброк Удивительный и другие).

²³ Мистика Франциска Ассизского отмечена народной свежестью и бодростью: природа — просветленный и таинственный мир, вызывающий к человеческой любви, лукавство бесов бессильно и достойно осмеяния, доктрина о предопределении к гибели души — сатанинский вымысел. Олицетворяя солнце и луну, огонь и воду, христианские добродетели и смерть, Франциск обращался к ним, как, в сказке, и называл братьями и сестрами; переживание этого братства всех творений божьих, соединяющего мир человека с миром природы, выражено в так называемой «Песни Солнца» — проникновенном лирическом стихотворении на народном языке. В это же братство входит как часть природы «брат Осел» — собственное тело

Франциска, сурово взнуздываемое по законам аскетизма, но не отвергаемое, не проклинаемое и не презираемое; «брат Осел» — в этом обозначении для тела есть мягкий юмор, который вносит свои коррективы к аскетическому энтузиазму. Это действительно очень далеко от атмосферы неоплатонизма. Оставаясь в русле христианского мировосприятия, Франциск предвосхитил ту потребность в обновлении форм средневековой культуры, которой был порожден итальянский Ренессанс. Отсюда вытекает значение его образа для двух предтеч Ренессанса — живописца Джотто ди Бондоне и поэта Данте Алигьери. Личная преданность памяти Франциска Ассизского была фактом биографии того и другого: Джотто недаром назвал одного из своих сыновей Франциском, одну из своих дочерей Кларой (по имени сподвижницы Франциска), а Данте был, по-видимому, францисканцем-терциарием, то есть членом братства мирян при ордене миноритов. Реализм Джотто, нанесший удар средневековой условности, сформировался в работе над циклом фресок из жизни Франциска, изобилующей живыми, красочными эпизодами (роспись Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи). Английский писатель Честертон говорит в своем эссе «Джотто и св. Франциск» о положениях христианской веры: «Истины эти воплощались в строгие догмы, подобные строгим и простым, как чертеж, византийским иконам, чья темная ясность радует тех, кто ценит равновесие и строй. В проповедях Франциска и во фресках Джотто эти истины стали народными и живыми, как пантомима. Люди начали разыгрывать их, как пьесу, а не только изображать, как схему... То, о чем я говорю, как нельзя лучше выражает легенда о деревянной кукле, ожившей в руках Франциска, что изображено на одной из фресок Джотто» (пер. Н. Л. Трауберг). Прочувствованную похвалу Франциску Данте вложил в уста Фоме Аквинскому («Рай», XI); многочисленные обращения к его образу рассеяны в других местах «Божественной комедии».

²⁴ «Рай», XXXI—XXXII. В тексте поэмы нет какого-то определенного места, к которому изолированно, вне связи с контекстом могли бы относиться слова Бахтина; они скорее суммируют общий смысл некоторого ряда высказываний Данте.

²⁵ См. примеч. 36 к данной работе.

²⁶ Автор имеет в виду прежде всего лозунг так называемой «реабилитации плоти», присущий идеологии «Молодой Германии» в период, предшествовавший революции 1848 г., но подготовленный мыслью романтиков; следует особенно отметить эзотерическую мистику пола и вообще органической жизни у Новалиса («Фрагменты»), а также неслыханно решительное и притом абсолютно серьезное, чуждое всякой гривуазности утверждение чувственного начала в нашумевшем романе Фридриха Шлегеля «Люцинда» (1799). До сих пор чувственности было отведено в жизни и культуре хотя бы сколь угодно важное (ср. обиход эпохи рококо), но непреложно фиксированное место, и гривуазный тон был знаком этой фиксации; романтизм разрушил ее.

²⁷ «Вчувствование» (нем. «Einfühlung») — термин, встречающийся уже у Гердера («Vom Erkennen und Empfinden», 1778; «Kalligone», 1800) и у романтиков, а позднее пущенный в широкий обиход немецким философом и эстетиком Фридрихом Теодором Фишером. См., например, его труд «Das Schöne und die Kunst» (Stuttgart, 2. Aufl., 1897, S. 69 sqq.).

²⁸ Ср. рассуждение Августина о том, что благодать называется по-латыни «gratia» в знак того, что дается она gratis.

²⁹ Основательный анализ «импрессивной теории эстетики» дан автором в книге «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (с. 59—76).

³⁰ См. примеч. 24 к данной работе.

³¹ Термины античной метрики («поднятие» и «опущение»), обозначающие слабую, неударную и сильную, ударную части стопы.

³² Из стихотворения Жуковского «Желание» (1811; перевод из Шиллера):

Верь тому, что сердце скажет;
Нет залогов от небес...

Эти же строки Жуковского автор вспомнит позже в заметках «К философским основам гуманитарных наук» (см. с. 410 настоящего издания).

³³ Имеется в виду ряд евангельских текстов, объединенных смысловым единством. Во-первых, это притча о мытаре (Лук., 18, 13). Во-вторых, это эпизод хананеянки (Матф., 15, 27). В-третьих, это рассказ об отце бесноватого мальчика, который «воскликнул со слезами: верую, Господи! помоги моему неверию» (Марк, 9, 24).

³⁴ Псалом 50, 9, 12.

³⁵ «История моих бедствий» французского философа-схоласта, теолога и поэта Абельяра (XII в.).

³⁶ «Secretum» («Тайное»), другие варианты заглавия: «De contemptu mundi» («О презрении к миру»), «De secreto conflictu carnis et spiritus» («О тайном споре забот моих») — диалог Франческо Петрарки, возникший в 1342—1343 гг. и переработанный в 1353—1358 гг. Действующие лица диалога — сам Петрарка (Франциск), олицетворенная Истина и Бл. Августин. Содержание диалога — обсуждение образа жизни Петрарки, который и осуждается (Истиной и Августин), но отчасти и самим Петраркой) как грешный и защищается или, лучше сказать, некритически описывается как объективная данность, не подлежащая переменам (основная позиция Петрарки как участника диалога). Ср. статью М. Гершензона «Франческо Петрарка» в кн.: *Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты*. Спб., 1914.

³⁷ «Сладостный новый стиль» — сложившаяся в Тоскане промежуточная ступень между средневековым лиризмом трубадуров и любовной лирикой Ренессанса.

³⁸ Как известно, важнейшим событием жизни Петрарки было увенчание его на Капитолии лавровым венком за поэтические заслуги. На его воображение действует созвучие между именем возлюбленной и словом «лавр» как символом восторженного, патетического славолюбия.

³⁹ Это конспективное примечание автора станет понятно в связи с аналогичной мыслью в статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»: «Есть произведения, которые действительно не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, — произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы» (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 35).

ИЗ КНИГИ «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО»

Книгу о Достоевском Бахтин готовил на протяжении 20-х гг. В письме из Витебска от 18 января 1922 г. М. И. Кагану упоминается «работа о Достоевском», причем — что существенно — рядом с другой работой, которая в несколько более раннем (недатированном) письме М. И. Кагану характеризована как «введение в мою нравственную философию»: «Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить; работу «Субъект нравственности и субъект права» пока отложил». По-видимому, эта последняя работа имела в виду в сообщении издававшегося в Витебске журнала «Искусство» (1921, № 1, март, с. 23): «М. М. Бахтин продолжает работать над книгой, посвященной проблемам нравственной философии». Не известно, была ли она закончена, как ничего не известно и об упомянутой в цитированном письме ранней работе о Достоевском. Созданию книги о Достоевском сопутствовала, таким образом, внутренне с нею тесно соотносясь, разработка оригинальной нравственной философии и философской эстетики Бахтина (публикуемая в настоящем издании работа об авторе и герое). Книга «Проблемы творчества Достоевского» вышла в свет в 1929 г. в ленинградском издательстве «Прибой».

В настоящем сборнике перепечатываются три фрагмента из книги 1929 г. (с. 3—4, 100—102, 238—241), не вошедшие во второе, значительно переработанное издание книги, озаглавленной «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963; см. ниже относящийся к 1961 г. проспект переработки книги для второго издания). Фрагменты эти содержат замечания, не получившие впоследствии развития в новом издании книги (о связях Достоевского с европейским романтизмом, о внутренней диалогизации «Легенды о великом инквизиторе», о различном соотношении диалога Достоевского с платоновским и библейским диалогом, об утопическом идеале «общины в миру» у героев Достоевского), и дают представление о научной позиции Бахтина на исходе 20-х гг., что позволяет яснее представить направление переработки книги тридцать лет спустя. В «Предисловии» дана четкая формулировка двустороннего отталкивания поэтики Бахтина как от «узкого идеологизма» (философская критика начала XX в., «софиологизм» с Достоевским, точнее, с его героями, недостаточность которой для понимания главного в Достоевском широко показана в первой главе книги), так и от «узкоформалистического подхода». С преодолением этого разрыва идеологии и формы связаны здесь тезис о внутренней, имманентной социальности литературного произведения и понятие «социальная оценка», обоснованное в ряде работ Бахтина второй половины 20-х гг., наиболее подробно — в книге «Формальный метод в литературоведении». Социологические категории в работах Бахтина этого периода получают глубоко своеобразную интерпретацию: они служат терминами его философии общения, широко понятого диалога. Понятие «социальная оценка» обозначает актуальное содержание и «ценностную атмосферу» живого акта высказывания в неповторимой конкретной ситуации. Эту «внутреннюю социальность» диалогически обращенного слова-высказывания Бахтин противопоставлял социальности внешней, «вещной» (см. его позднейшее замечание на с. 312 настоящего издания): «Социальные оценки», так понятые, пронизывают насквозь всякое высказывание, проникают, объединяют и организуют изнутри и все элементы поэтического произведения как его конструктивный фактор. В статье «Проблема содержания, материала и формы в словес-

ном художественном творчестве» автор проводит теоретически важное разграничение между «эстетическим объектом» как содержанием эстетической деятельности художника, направленной на мир человеческих отношений и его ценности, и воплощающим его в определенном материале «внешним произведением» и, соответственно, между ценностно ориентированной архитектурно-художественной формой эстетического объекта и композиционной формой «материального произведения» (см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 12—21). В плане этого разграничения можно считать, что в книге Бахтина о Достоевском исследуется именно эстетический объект творчества писателя и архитектурно-художественная форма его романа, направленная на такие ценности человеческого мира, как правда самосознания личности («человека в человеке», по Достоевскому) и ее глубинное общение (диалог) с другой личностью. Эту ценностно-смысловую «производность» всех элементов формы произведения и называет автор в книге 1929 г. его внутренней социальностью.

Замечание об «исторической точке зрения» как необходимым фоне теоретического анализа предвещает широкое введение вопросов исторической поэтики — прежде всего вопроса о жанровых традициях романа Достоевского — в переработанное издание 1963 г. (в особенности в четвертую главу). Переориентация исследования с языка «социологической поэтики» 20-х гг. на язык исторической поэтики очевидна во втором издании книги. Переработка в этом направлении была подготовлена обращением автора к проблемам и методам исторической поэтики жанра, прежде всего романа, в работах 30-х гг. по теории романа и к смежным проблемам соотношения литературы и карнавального фольклора в законченном к концу 30-х гг. исследовании «Рабле в истории реализма».

¹ В переработанном издании книги этот прокламированный в словах Шатова прорыв эмпирического пространства и времени в «решающих встречах человека с человеком» у Достоевского характеризуется как «выход в карнавальное-мистериальное пространство и время» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 307, 457).

² Соотношение диалога Достоевского с платоновским диалогом было переосмыслено автором во втором издании книги в связи с предпринятым здесь анализом глубинных жанровых истоков и «жанровой памяти», отложившейся и отозвавшейся в жанровых формах творчества Достоевского. Сократический диалог понят теперь как один из истоков той «диалогической» линии развития европейской прозы, которая ведет к Достоевскому (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 183).

³ Ср. несколько скорректированный взгляд на соотношение «последних вопросов» и «промежуточных звеньев» у Достоевского в проспекте переработки книги для второго издания (с. 311 настоящего издания).

⁴ Ср. в лекциях Бахтина по истории русской литературы: «На могиле Илюши создается маленькая детская церковь. И здесь как бы дается ответ Ивану. <...> Только та гармония имеет живую душу, которая создается на живом страдании. Вокруг страдания и смерти замученного мальчика образуется союз. <...> Так что эпизод с мальчиками в маленьком масштабе воспроизводит роман».

РОМАН ВОСПИТАНИЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА

К 1936—1938 гг. относится работа Бахтина над книгой «Роман воспитания и его значение в истории реализма». Книга была написана и сдана в издательство, но до начала войны не успела выйти; в последующие военные годы рукопись книги была утеряна. Сохранились части проспекта и обширные подготовительные материалы к книге, позволяющие судить о широте ее задачи. В задачу эту входило изучение многовековой предистории европейского романа, начиная с поздней античности, характеристика крупных исторических разновидностей и типов построения жанра (роман странствований, роман испытания, биографические, автобиографические и исповедальные формы, наконец, роман воспитания и становления — главная цель исследования), многостороннее выяснение художественно-исторической ситуации, в которой складываются зрелые формы романа нового времени. Три основных фактора его формирования и, соответственно, основные аспекты исследования Бахтина: 1) новый образ человека (становящийся, «неготовый» герой); 2) радикальное изменение пространственно-временной картины мира; 3) своеобразие слова в романе (романическое «многоязычие», изображение разноречивого мира). Каждый из этих аспектов получил самостоятельную разработку в трудах Бахтина. Так, изучение времени и пространства в романе породило учение о «хронотопе» (к подготовительным материалам книги о романе воспитания относится и большая работа, которой автор впоследствии дал заглавие «Формы времени и хронотопа в романе»; см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 234—407).

В настоящем издании из подготовительных материалов к книге «Роман воспитания...» публикуются два фрагмента проспекта и отнюдь не полностью завершённый очерк о времени и пространстве в произведениях Гёте (заглавие этому очерку дано составителем).

Материалы к несохранившейся книге показывают, что тема «Гёте и роман воспитания» была в ней центральной, книга в значительной мере была посвящена Гёте, из произведений которого специально рассматривались «Поэзия и правда», «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствований Вильгельма Мейстера». По отношению к этой основной разработке темы публикуемый очерк, основанный на автобиографических произведениях Гёте, имеет как бы предварительный характер (отсылки к более фундаментальному анализу творчества Гёте в последующих частях книги не раз встречаются в публикуемом тексте).

Таким образом, из материалов к книге выясняется, что Гёте наряду с Достоевским и Рабле был третьим главным героем научного творчества Бахтина. При этом если в замысле книги Рабле и Гёте типологически сопоставлены и сближены (ср. их сближение в работе «Формы времени и хронотопа в романе»; см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 286, 310, 354), то соотношение Гёте и Достоевского во всемирной литературе в ряде существенных моментов (художественное чувство времени и роль идеи «становления») мыслилось исследователем как противопоставление; это противопоставление Гёте как художника, органически тяготеющего к становящемуся ряду, Достоевскому, основной категорией художественного видения которого «было не становление, а сосуществование и взаимодействие», намечено в книге о Достоевском (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 47—50). «Сопоставление (точнее,

противопоставление) Гёте и Достоевского» — такая запись есть в материалах к книге о романе воспитания. В то же время существенно в воссоздаваемой Бахтиным картине всемирной литературы сближение по этому признаку «раскрытия мира в разрезе чистой одновременности и сосуществования» Достоевского с «вертикальным хронопопом Данте» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 308).

С публикуемым очерком (в частности, с тем, что здесь сказано о значении зримости и культуры глаза в художественном мире Гёте) соотносятся общие суждения Бахтина об эстетике Гёте в двух письмах И. И. Канаеву, являющихся отсылками на прочитанные в рукописи (и высоко оцененные) две книги И. И. Канаева о Гёте (Канаев И. И. Иоганн Вольфганг Гёте. Очерки из жизни поэта-натуралста. Л., 1962; *Его же*. Гёте как естествоиспытатель. Л., 1970). 11 октября 1962 г. Бахтин писал: «Я коснусь здесь только одного вопроса, связанного с гносеологией Гёте. Мне кажется, что философскую позицию Гёте очень проясняет его отношение к двум кардинальным парам понятий гносеологии: к понятиям явления и сущности и субъекта и объекта познания. Свообразие гётевского миропонимания и его исследовательской методологии, пожалуй, ярче всего проявляется в последовательном отрицании им этих основополагающих гносеологических противопоставлений.

Противопоставление явления сущности было глубоко чуждо стилю гётевской мысли. Сущность для него не скрывается, не прячется за явлением, а именно *является* в нем самолично. Надо только уметь ее увидеть. По Гёте, все существенное, истинное, ценное стремится к открытости, явленности, выраженности. Поэтому он и ищет его в зоне максимальной видности, явленности и освещенности. Отсюда и роль созерцания (в гётевском понимании этого слова). Отсюда и глубокое доверие его к мыслящему глазу и видящей мысли и недоверие к окольным путям абстрактного мышления. Гёте ничего не искал «за», «позади» или «по ту сторону», отказываясь различать внешнее и внутреннее, оболочку и ядро и т. п. Вместо *противопоставления* явления и сущности Гёте пользуется сопоставлением части и целого или «одного» и «всего». И в этом один из пунктов его соприкосновения со Спинозой.

Глубоко чуждо Гёте и самое кардинальное для гносеологии противопоставление субъекта и объекта. Познающий для Гёте не противостоит познаваемому как чистый субъект объекту, а находится в нем, то есть является соприродною частью познаваемого. Субъект и объект сделаны из одного куска. Познающий, как микрокосм, содержит в себе само все, что он познает в природе (солнце, планеты, металлы и т. п.; см. «Wanderjahre»).

Это отрицание основных гносеологических координат дается у Гёте не в четко сформулированных теоретических положениях, а в форме тенденций мысли, проникающих его высказывания и определяющих его исследовательские методы. Во всем этом много философской наивности, но много и глубины и предвосхищений (Хайдеггер, например, считает «метафизическое» противопоставление субъекта и объекта главным пороком всего философского мышления нового времени).

Из письма от января 1969 г.: «Эстетические высказывания Гёте чрезвычайно противоречивы, причем не только в разные периоды его творческого пути, но и в пределах одного периода. Самое замечательное то, что Гёте никогда не стремился устранить или смягчить эти противоречия и вовсе не хотел (в противоположность Шнллеру)

приводить свои эстетические взгляды в систему (исследователи, которые пытаются это делать, в некоторой мере нарушают волю Гёте).

Разные эпохи и течения оставили свои следы в эстетических взглядах Гёте: Просвещение, «Буря и натиск», немецкий классицизм, романтизм. В зрелом творчестве Гёте эти следы сосуществуют. В духе Просвещения Гёте не проводил резкой границы между наукой и искусством и допускал их сочетание в пределах одного произведения. С просветительской эстетикой связана и его склонность к типизации, его особая любовь к типу. С романтизмом связано утверждение Гёте о возможности в поэзии таких иррациональных и парадоксальных прозрений, какие совершенно невозможны в прозе; романтично и его понимание индивидуальности. С немецким классицизмом связан примат созерцания.

Особое значение имеет общеполитическое утверждение Гёте о том, что высшим началом является деяние, чисто жизненная активность, а не познание. Это убеждение Гёте сложилось еще в эпоху «Бури и натиска» и наиболее яркое выражение получило в «Пра-Фаусте», но он сохранил его до конца жизни. Это убеждение определяет и гётевское понимание созерцания: это не пассивное отражение предмета, но активное соучастное созерцание; поэтому художник может стать творцом, продолжающим дело природы.

Все эти противоречивые определения Гёте и не пытался примирить и привести в какую-либо завершенную систему. Но Вы, разумеется, вправе выделить те моменты, которые требуются задачами Вашей книги, и придать им относительную закругленность. Углубляться в противоречия нет никакой нужды.

¹ «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» — испанская повесть, изданная анонимно в 1554 г.

² «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (ч. 1 — 1599, ч. 2 — 1604) — роман испанского писателя Матео Алемана (1547 — ок. 1614).

³ «Комическое жизнеописание Франсиско» (1623—1633) — роман французского писателя Шарля Сореля (1602—1674).

⁴ «История Жиль Блаза из Сантльяны» (1715—1735) — роман французского писателя Алена Рене Лесажа (1668—1747).

⁵ Роман греческого писателя III или IV в. Геллиодора.

⁶ Роман греческого автора II или III в. Ахилла Татия. Подробный анализ романа дан Бахтиным в работе «Формы времени и хронопопа в романе» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 242—260).

⁷ «Климентины» — произведение раннехристианской агнографической литературы III в., близкое к литературным формам античного романа; один из источников немецкой «Народной книги о докторе Иоганне Фаусте» XVI в.

⁸ Ср. характеристику творческого видения Гёте в противоположность видению Достоевского в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (с. 48).

⁹ Об автобиографических методах Гёте в связи с «Поздней и правдой» есть замечания в проспекте книги «Роман воспитания...»: «В изображении эпохи, литературных деятелей того времени, наконец, участников его жизни Гёте сочетает точку зрения того времени (изображенного, вспоминаемого) с точкой зрения, современной его творческой работе над автобиографией. Задача Гёте — не только мир своего прошлого (и участников своей прошлой жизни) в свете на-

стоящего зрелого осознания и понимания, обогащенного временной перспективой, но и свое прошлое осознание и понимание этого мира (детское, юношеское, молодое). Это прошлое сознание — такой же предмет изображения, как и объективный мир прошлого. Оба эти сознания, разделенные десятилетиями, глядящие на один и тот же мир, не расчленены грубо и не отделены от объективного предмета изображения, они оживляют этот предмет, вносят в него своеобразную динамику, временные движения, окрашивают мир живой становящейся человечностью: детскостью, юностью, зрелостью — без всякого ущерба для объективности изображения мира. Напротив, наличие двух аспектов заставляет рельефнее выступить объективность изображаемой действительности. Эта субъективность, проникающая изображаемый мир, не бескровная субъективность такого романтика, как Новалис, а конкретная, наполненная живою кровью, растущая, зреющая, стареющая».

¹⁰ Детальный анализ этого описания дан М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965, с. 265—278).

¹¹ Перевод «Энеиды» на итальянский язык, выполненный в XVI в. итальянским поэтом Аннибалом Каро.

¹² «Генеральная горная и водная карта Европы», составленная в 1816 г. А. Соррио.

¹³ Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества (четыре части вышли в свет соответственно в 1784, 1785, 1787, 1791 гг.). Первые части создавались в тесном творческом общении Гердера с Гёте.

¹⁴ Эти «обедняющие» мир результаты философской работы просветителей и «суженная концепция действительности» в просветительском реализме (между просветительским реализмом и реализмом Гёте делается при этом качественное различие) особенно подчеркнуты Бахтиным в проспекте к книге: «Наконец, в романе воспитания до Гёте процесс становления героя приводит в результате не к обогащению, а к некоторому обеднению мира и человека. Многие в мире оказываются нереальными, иллюзорными, развенчиваются как предрассудок, фантазия, вымысел; мир оказывается беднее, чем он казался прошлым эпохам и самому герою в юности. Развеиваются и многие иллюзии героя о себе самом, он становится трезвее, суше и беднее. Такое обеднение мира и человека характерно для критического и абстрактного реализма эпохи Просвещения». Ср. также запись в подготовительных материалах: «Суженная концепция действительности (бытия, реальности) в XVIII веке. «Et voilà tout» как характерная тенденция мысли, уменьшающая, обедняющая реальность, оставляющая в ней гораздо меньше, чем было».

¹⁵ Пирмонт (Бад-Пирмонт) — город в северо-западной Германии, в княжестве Вальдек-Пирмонт.

¹⁶ В материалах к книге говорится об особой роли Петрарки, его «открытия человека и природы» (в том числе «открытия одинокой прогулки»).

¹⁷ Об «исторической инверсии» см. в работе М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 297—298).

¹⁸ Эпиникии — жанр древнегреческой хоровой лирики, гимн, прославлявший победителей на общегреческих состязаниях.

ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Работа написана в 1952—1953 гг. в Саранске; фрагменты опубликованы в журнале «Литературная учеба» (1978; № 1, с. 200—219).

Явление речевых жанров было исследовано Бахтиным еще в работах второй половины 20-х гг. В книге «Марксизм и философия языка» (Л., 1929; в дальнейшем цитируется по второму изданию — Л., 1930; основной текст книги принадлежит М. Бахтину, издана под именем В. Н. Волошинова) намечена программа изучения «определяемых речевым взаимодействием жанров речевых выступлений в жизни и в идеологическом творчестве» и, «исходя отсюда, пересмотра форм языка в их обычной лингвистической трактовке» (с. 98). Здесь же дано краткое описание «житейских жанров» речевого общения: «Законченный вопрос, восклицание, приказание, просьба — вот типичнейшие целые жизненных высказываний. Все они (особенно такие, как приказание, просьба) требуют внесловесного дополнения, да и внесловесного начала. Самый тип завершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово (других людей). <...> Об определенных типах жанровых завершений в жизненной речи можно говорить лишь там, где имеют место хоть сколько-нибудь устойчивые, закрепленные бытом и обстоятельствами формы жизненного общения. <...> Каждая устойчивая бытовая ситуация обладает определенной организацией аудитории и, следовательно, определенным репертуаром маленьких житейских жанров» (с. 98—99). Значение «типа речевого взаимодействия, то есть самого жанра данной беседы», на примере обращения Чичикова к генералу Бетрищеву (с использованием той же цитаты из «Мертвых душ», что и в публикуемой работе) демонстрируется также в статье: *Волошинов В. Н.* Конструкция высказывания. — «Лит. учеба», 1930, № 3, с. 78—86.

Широкое понимание жанра как реальности человеческого общения (так что жанры художественной литературы рассматриваются в ряду речевых жанров, а ряд этот определяется в границах от бытовой реплики до многоотомного романа) связано с тем исключительным значением, которое в истории литературы и культуры Бахтин придавал категории жанра как носителя «наиболее устойчивых, «вековых» тенденций развития литературы», как «представителя творческой памяти в процессе литературного развития» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 178—179). Ср. смещающее привычные литературоведческие представления суждение: «Историки литературы, к сожалению, обычно сводят эту борьбу романа с другими готовыми жанрами и все явления романизации к жизни и борьбе школ и направлений. <...> За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 451).

В замыслах Бахтина в 50—70-е гг. была книга «Жанры речи»; публикуемая работа была для автора лишь предварительным очерком этого неосуществленного труда.

¹ Основа учения Ф. де Соссюра — различение языка (la langue) как системы взаимосвязанных знаков и форм, нормативно определяющей каждый отдельный речевой акт и являющейся специ-

фическим объектом лингвистики, и речи (la parole) как индивидуального использования языка. Учение де Соссюра было рассмотрено Бахтиным в книге «Марксизм и философия языка» как одно из двух основных направлений философско-лингвистической мысли (направление «абстрактного объективизма»), с которыми размежевывает свою теорию высказывания автор (см.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка, с. 53—84). Школа де Соссюра — женевская лингвистическая школа, представленная прежде всего его учениками — Шарлем Балли и Альбером Сеше.

² Бихевиоризм — направление в современной психологии, главным образом в США; бихевиоризм судит о психической деятельности человека на основании его внешне выраженных реакций и рассматривает поведение как систему реакций на внешние стимулы в плоскости настоящего момента. На бихевиоризм ориентировалась американская дескриптивная лингвистика, крупнейший теоретик которой Леонард Блумфилд руководствовался схемой «стимул — реакция» в описании речевого процесса.

³ Фосслернанцы — филологическая школа немецкого лингвиста Карла Фосслера и его последователей, из которых особенно значителен Лео Шпитцер, на книги которого неоднократно ссылается в своих работах Бахтин (см.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка, с. 90; *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского, с. 332—333; *Его же.* Вопросы литературы и эстетики, с. 150, 409; также с. 298 настоящего издания). В книге «Марксизм и философия языка» школа Фосслера охарактеризована как «одно из могущественнейших направлений современной философско-лингвистической мысли» (с. 51). Языковой реальностью для фосслерянцев является непрерывная творческая созидательная деятельность, осуществляемая индивидуальными речевыми актами; творчество языка уподобляется художественному творчеству, ведущей лингвистической дисциплиной становится стилистика; «примат стилистики над грамматикой», примат точки зрения говорящего (в противоположность примату точки зрения слушающего в соссюровской лингвистике) и примат эстетической функции характеризуют фосслерянское понимание языка. «Эстетика словесного творчества» Бахтина в ряде существенных моментов близка школе Фосслера (в то время как от лингвистического «абстрактного объективизма» она в большей мере отталкивается) — прежде всего в понимании высказывания как конкретной реальности языковой жизни; однако бахтинская теория слова расходится с фосслерянским пониманием выражения и высказывания как индивидуального речевого акта, подчеркивая определяющий его момент «внутренней социальности» в речевом общении — момент, объективно закрепленный в речевых жанрах. Таким образом, идея речевых жанров отграничивает металингвистику Бахтина как от соссюровского, так и от фосслерянского направлений в философии языка.

⁴ См.: *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977, с. 50.

⁵ *Brunot F.* Histoire de la langue française des origines à 1900. T. 1—10. Paris, 1905—1943.

⁶ См.: *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию, с. 52.

⁷ «Фраза» как языковое явление другого порядка, нежели предложение, обоснована в трудах русского лингвиста, принадлежавшего к женевской школе, а также участвовавшего в трудах Пражского лингвистического кружка, — С. О. Карцевского. В отличие от предложения фраза «не имеет собственной грамматической структуры. Но она имеет свою звуковую структуру, которая заключается в ее интонации. Именно интонация образует фразу» (*Karcevskij S. Sur*

la phonologie de la phrase.— In: Travaux du Cercle linguistique de Prague, 4, 1931, p. 190). «Предложение, чтобы быть реализованным, должно получить интонацию фразы... Фраза — это функция диалога. Это единича обмена между собеседниками» (*Karcevskij S. Sur la parataxe et la syntaxe en russe.— In: Cahiers Ferdinand de Saussure*, 7, 1948, p. 34).

⁸ Под «коммуникацией» А. А. Шахматов понимал акт мышления, являющийся психологической основой предложения, посредствующее звено «между психикой говорящего и тем проявлением ее в слове, к которому она стремится» (*Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. Л., 1941, с. 19—20).

⁹ Экспрессивная интонация как самое чистое выражение оценки в высказывании и важнейший конструктивный признак его подробно рассмотрена в ряде работ автора второй половины 20-х гг. «Интонация устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы. <...> Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями: интонация социальна par excellence (по преимуществу)» (*Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии.— «Звезда», 1926, № 6, с. 252—253). Ср. также: «Вот именно этот «тон» (интонация) и делает «музыку» (общий смысл, общее значение) всякого высказывания. <...> Ситуация и соответствующая аудитория прежде всего определяют именно интонацию и уже через нее осуществляют и выбор слов и их порядок, через нее осмыслиют целое высказывание» (*Волошинов В. Н.* Конструкция высказывания.— «Лит. учеба», 1930, № 3, с. 77—78).

¹⁰ *Ксенофонт.* Анабасис. М.— Л., 1951, с. 121 (кн. 4, гл. 3).

¹¹ В книге «Марксизм и философия языка» конкретный смысл высказывания определен терминологически как его тема: «Тема высказывания, в сущности, индивидуальна и неповторима, как само высказывание. <...> Под значением в отличие от темы мы понимаем все те моменты высказывания, которые повторямы и тождественны себе при всех повторениях. <...> Тема высказывания, в сущности, неделима. Значение высказывания, наоборот, распадается на ряд значений входящих в него языковых элементов» (с. 101—102).

¹² «Стилистический эксперимент», заключающийся в «искусственном придумывании стилистических вариантов к тексту», — методический прием, применявшийся А. М. Пешковским для анализа художественной речи (см.: *Пешковский А. М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.— Л., 1930, с. 133).

¹³ Ср. мысли автора о «далеких контекстах» на с. 362 и 372 настоящего издания.

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА В ЛИНГВИСТИКЕ, ФИЛОЛОГИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ.

Опыт философского анализа

Заметки 1959—1961 гг.; впервые опубликованы под заглавием «Проблема текста» в «Вопросах литературы» (1976, № 10; публикация В. В. Кожина).

«Проблема текста...» — характерные в особенности для поздней поры творчества Бахтина лабораторные разработки к предполагаемым большим исследованиям, которые не были осуществлены. В этих и подобных материалах особенно обнажена органическая

внутренняя связность главных тем, интересовавших автора на протяжении десятилетий и тяготевших к философско-филологическому синтезу, который автор представлял как особую и новую гуманитарную дисциплину, образующуюся «в пограничных сферах», на границах лингвистики, философской антропологии и литературоведения. Очертания этого целого, специфического бахтинского контекста тем и идей просматриваются особенно открыто именно в этих лабораторных материалах. В то же время, по-видимому, не случайно Бахтин не оставил систематического изложения своей философско-филологической концепции; присущая ей своеобразная «внутренняя незавершенность», о которой говорил сам автор как о свойстве своей мысли (см. с. 360 настоящего издания), отвечает его пониманию предмета исследования как открытого целого, не подлежащего внешней систематизации.

Наиболее общий предмет своих разработок автор определял как философские основы и методологию гуманитарно-филологического мышления. «Текст» и рассматривается в заметках как «первичная данность» всякой гуманитарной мысли. Можно заметить в то же время двойственное отношение автора к категории текста. Предмет его внимания — «текст как *высказывание*»; но уже в этих заметках свое понимание текста он ограничивает от понимания «текста» в строго лингвистическом смысле, заявляя, что высказывание «только как текст... реально не существует». В позднейших материалах более очевидно критическое отношение к термину «текст» как не отвечающему «существу целого высказывания», как не равного «произведению в его целом (или «эстетическому объекту»)». В системе основополагающего в эстетике Бахтина разграничения «эстетического объекта» и «материального произведения» понятие «текст», очевидно, соответствует этому последнему.

Одним из стимулов для настоящих заметок, несомненно, послужила книга В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (М., 1959); реакции на положения этой книги рассеяны в заметках (критика понятия «образ автора», выдвинутого в книге Виноградова, тезиса о приближении средств изображения к предмету изображения как признаке реализма); замечание о привнесении «контрабандным путем» в ходе лингвистического анализа литературного произведения того, что «из чисто лингвистического анализа не вытекает», также относится к Виноградову и перекликается с критикой его лингвистической поэтики в статье: *Волошинов В. Н.* О границах поэтики и лингвистики. — В кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930, с. 212—214.

Внелингвистический характер того понимания слова, на котором настаивал Бахтин с первых и до последних своих работ, в настоящих заметках закреплён в термине «*металингвистика*». Вскоре термин этот получит обоснование в новых частях переработанной книги «Проблемы поэтики Достоевского» (с. 309—316). В этой связи существен в настоящих заметках отказ признать высказывание как речевое целое «единицей последнего, высшего уровня или яруса языковой структуры (над синтаксисом)» и уподобление высказывания *слову* в том укрупнённом, металингвистическом осмыслении, в котором категория слова была использована уже в книге о Достоевском (1929).

¹ Коммутация — термин структурной лингвистики, введенный Л. Ельмслевом, виднейшим лингвистом копенгагенской школы (так

называемой глоссематикой), и означающий существенную зависимость между планом выражения и планом содержания в языке.

² «Анна Каренина», ч. 4, гл. IV.

³ Фонология — лингвистическая дисциплина, созданная русским языковедом Н. С. Трубецким (*Трубецкой Н. С.* Основы фонологии. Прага, 1939; М., 1960). Исходя из сословного разграничения языка и речи, Н. С. Трубецкой различает фонетику — науку о звуках речи как материальном явлении, изучаемом методами естественных наук, и фонологию — учение о звуке языка, несущем определенную смысловую различительную функцию в системе языка.

⁴ См. примеч. 1 к данной работе. Глоссематика предприняла попытку создания общей лингвистической теории, предельно абстрагированной от материала конкретных языков и служащей «для описания и предсказания любого возможного текста на любом языке» (*Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка. — В кн.: Новое в лингвистике, т. 1, М., 1960, с. 277). Лингвистическая теория глоссематики перерастает в общую теорию знаковых систем.

⁵ См. примеч. 2 к статье «Проблема речевых жанров». О «вербальных реакциях» в понимании бихевиористов со ссылкой на статью Л. С. Выготского «Сознание как проблема психологии поведения» см. в кн.: *Волошинов В. Н.* Фрейдизм. М.—Л., 1927, с. 31—32 (основной текст книги принадлежит М. Бахтину).

⁶ См. примеч. 15 к публикации «Из записей 1970—1971 годов».

⁷ «Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил» («Анна Каренина», ч. 1, гл. XXX).

⁸ *Жуковский В. А.* Две были и еще одна (1831). Третья была — переложение в стихах прозаического рассказа И. Гебеля «Kannitverstan» о немецком ремесленнике, который, будучи в Амстердаме и не зная голландского языка, на свои вопросы получал один и тот же ответ: «Каннитферштан» («Не могу вас понять»), принимая его за имя собственное, породившее в его сознании фантастический образ Каннитферштана.

⁹ Диалог стилей в сознательно многостильном произведении Бахтин исследовал на примере «Евгения Онегина» (см.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 410—417). В более поздних заметках автор стремится отмежевать свое понимание многостильности «Евгения Онегина» от методологии ее анализа в работах Ю. М. Лотмана (см. с. 339 и 372 настоящего издания).

¹⁰ *Hirzel R.* Der Dialog. Ein literaturhistorische Versuch. T. 1—2. Leipzig, 1895.

¹¹ Возможно, имеется в виду книга: *Spitzer L.* Romanische Literaturstudien. 1936—1956. Tübingen, 1959.

¹² Разнообразные формы передачи чужой речи в конструкциях русского языка — *предвосхищенной, рассеянной, скрытой, овеществленной и замещенной* прямой речи, наконец, *несобственно-прямой* речи (которой посвящена отдельная большая глава) — были детально описаны автором еще в 20-е гг. в книге «Марксизм и философия языка» (с. 109—157).

¹³ Из статьи Пушкина «Об обязанностях человека», сочинение Сильвио Пеллико (1836): «...разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение

лексикона» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М.— Л., 1964, с. 472).

¹⁴ Манн Т. Доктор Фаустус, гл. XXV.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М., 1960, с. 319—320. В беседе с Адрианом Леверкином черт дает описание ада как «глубокого, звуконепроницаемого, скрытого от божьего слуха погреба». Комментируя его в своей «Истории Доктора Фаустуса», Т. Манн сказал, что оно «немисливо, если не пережить в душе все ужасы гестаповского застенка» (Там же, т. 9, с. 274).

¹⁵ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 29.

К ПЕРЕРАБОТКЕ КНИГИ О ДОСТОЕВСКОМ

Основательной доработкой своей книги 1929 г. о Достоевском для нового издания (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963) Бахтин занимался во второй половине 1961 — первой половине 1962 г. Настоящий проспект, датированный 1961 г., непосредственно предшествовал этой работе. Проспект был опубликован в книге «Контекст-1976» (М., 1977, с. 296—316; публикация В. В. Кожина). В настоящем издании озаглавлен составителем.

В работе автора над новой редакцией книги было несколько основных направлений: 1) был введен вопрос о новой целостной авторской позиции в полифоническом романе Достоевского (акцент на этой теме выразился в изменении заглавия второй главы: «Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского» вместо «Герой у Достоевского» в издании 1929 г.); 2) разработан тщательнее вопрос о диалоге у Достоевского; именно в издании 1963 г. появилось разграничение «внешнего композиционно выраженного диалога», «микродиалога» и «объемлющего их большого диалога романа в его целом» (с. 459); 3) широко введены темы исторической поэтики и жанровой традиции, заново, по существу, написана четвертая глава; 4) поставлена проблема металингвистического изучения слова (с. 309—316).

Эти темы, хотя и в разной степени, отражены в разработках проспекта, особенное же внимание уделено самому принципиальному в концепции Бахтина и вызвавшему наибольшие споры вопросу об авторской позиции. В письме В. В. Кожину от 30 июля 1961 г. сообщается о намерении углубить анализ особенностей позиции автора в полифоническом романе, так как «последнее больше всего вызывало возражений и недоумений». Объяснение этих особенностей исследователь находит в «новом предмете и новой логике этого предмета», открытого Достоевским. Достоевский открыл личность как другое «живое и полноправное сознание», «чужую правду», оказывающую сопротивление завершающей ее авторской активности. В издании 1963 г. подчеркнута «положительная активность новой авторской позиции в полифоническом романе» (с. 116); обоснование этой «диалогической активности» в проспекте связано с общими мировоззренческими темами (противопоставление «активности вопрошающей» в отношении к личности и «активности завершающей» в отношении «безгласного материала»), которые особенно концентрированное выражение получили в наброске конца 30-х или начала 40-х гг. «К философским основам гуманитарных наук» (см. примеч. к заметкам «К методологии гуманитарных наук»). Тесно связаны обсуждаемые в проспекте темы с проблематикой ранней работы об авторе и герое.

Вообще содержание проспекта шире практической цели доработки книги. Целый ряд намеченных здесь тем и найденных форму-

лировок в книгу не вошел (например, о типах людей по их отношению к высшей ценности, линия критики психоаналитического подхода к Достоевскому, о способах выражения человека «от тела до слова», «проблема катастрофы», «Достоевский и сентиментализм», сопоставления с «Волшебной горой» Т. Манна и другими западными романистами). Особенно значительно развита в проспекте тема смерти у Достоевского и Толстого, «смерти для других» и «смерти для себя»; в книге 1963 г. эта тема отражена гораздо более лаконично (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 124).

¹ См. «Подросток», ч. 3, гл. III.

² К сравнению с шахматами де Соссюр прибегал, чтобы иллюстрировать свое понимание системы языка и себе тождественной значимости его единиц, подобно значимости шахматных фигур (см.: Соссюр Ф. Труды по языкознанию, с. 120—122).

³ Ср. о Базарове в лекциях Бахтина по истории русской литературы: «Но с героем, в котором автор увидел силу и хочет героизовать, он не может справиться. Перед Базаровым все пасуют, пасует, вялет и хочет польстить и сам Тургенев, но вместе с тем и ненавидит его».

⁴ Фридендер Г. М. Роман «Идиот». — В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959, с. 173—214.

⁵ См.: Lettenbauer W. Russische Literaturgeschichte. Frankfurt/Main — Wien, 1955, S. 250.

⁶ Ср. в статье 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»: «Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце, отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 25). Характерное для мысли Бахтина единство структурного понимания человеческой личности и культуры, единство подхода к проблемам философской антропологии и проблемам истории культуры.

⁷ Ср. подобное сближение понятий в высказывании Достоевского о своем «реализме в высшем смысле» как об изображении «всех глубин души человеческой» (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 373), из которого исходил Бахтин в своей идее творчества Достоевского.

⁸ О смерти для себя и смерти для других см. работу «Автор и герой в эстетической деятельности» (глава «Временное целое героя»).

⁹ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 111—115.

¹⁰ «Бальзак велик! Его характеры — произведение ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человеческой» (Письмо Ф. М. Достоевского М. М. Достоевскому от 9 августа 1838 г. — В кн.: Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.— Л., 1928, с. 47).

¹¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т., т. 1. М., 1957, с. 134—136.

¹² Map (субстантивированное неопределенно-личное местоимение в немецком языке) — категория философии Мартина Хайдеггера. Map — безличная сила, определяющая обыденное существование человека.

¹³ См. «Смерть Ивана Ильича», гл. VI.

¹⁴ См. «Униженные и оскорбленные», ч. 3, гл. II.

¹⁵ См.: *Аскольдов С.* Религиозно-этическое значение Достоевского. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина, сб. 1. Пб., 1922. Критический разбор статьи С. Аскольдова дан в «Проблемах поэтики Достоевского» (с. 17—21).

¹⁶ См. «Братья Карамазовы», кн. 6, гл. II.

¹⁷ См. «Братья Карамазовы», кн. 2, гл. VI.

¹⁸ См. «Подросток», ч. 3, гл. 13.

ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»

Опубликовано в журнале «Новый мир» (1970, № 11, с. 237—240).

¹ Этот пример хорошо поясняет широкообъемлющую формулу автора — «выразительное и говорящее бытие», которой он охватил предмет и сферу гуманитарной мысли; этому бытию причастна и «вещь, чреватая словом», в противоположность «безгласной вещи» (см. заметки «К методологии гуманитарных наук» и примеч. к ним). «Выразительное и говорящее бытие» — от Шекспира до кирпичей в руках строителя — можно сказать, что такова была наиболее общая и главная тема размышлений Бахтина.

² О специфической неразделимости «тела» и «смысла» в искусстве писал автор еще в 20-е гг., полемически отталкиваясь от «материальной эстетики» формализма, с одной стороны, и от «отвлеченного идеологизма» — с другой: «... в искусстве значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела. Художественное произведение значимо все сплошь. Самое созидание тела-знака здесь имеет первостепенное значение. Технически служебные и потому заместимые моменты здесь сведены к минимуму. Художественную значимость здесь приобретает сама единичная действительность вещи во всей неповторимости ее черт» (*Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении, с. 22).

ИЗ ЗАПИСЕЙ 1970—1971 ГОДОВ

Извлечения из записей, которые вел автор, живя с мая 1970 до декабря 1971 г. в подмосковном городе Климовске. Некоторые записи — заготовки к задуманным работам (о чужом слове как предмете гуманитарных наук, о поисках «собственного слова» художниками, о Гоголе). Иногда записан лишь заголовок возможной работы: «Достоевский и сентиментализм. Опыт типологического анализа»; заголовки «Очерки по философской антропологии» записан также над размышлениями, свидетельствующими о желании автора возвратиться на новом этапе к темам его ранней работы об авторе и герое.

¹ См.: *Лотман Ю. М.* О проблеме значений во вторичных моделирующих системах. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 2. Тарту, 1965, с. 22—37. Размежевание Бахтина с новейшим отечественным структурализмом продолжается в заметках «К методологии гуманитарных наук» (см. с. 372 настоящего издания).

² Из стихотворения В. Ходасевича «Перед зеркалом». (1924):

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

³ Ср. с. 46, 47 настоящего издания.

⁴ По свидетельству автора, им была написана работа о сентиментализме, которая не сохранилась.

⁵ См.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Спб., 1904. Жуковский понят в книге как поэт-сентименталист по преимуществу, «единственный настоящий поэт эпохи нашей чувствительности» (с. 46), которого коснулись лишь «веяния романтизма».

⁶ Спиритуалы — в конце XIII в. наиболее радикальные последователи Франциска Ассизского, резко протестовавшие против обмирщения церкви. По-видимому, Бахтин имеет в виду прежде всего религиозного поэта Якопоне да Тоди, ревностного спиритуала, в стихах которого на народном итальянском языке с небывалой проникновенностью выражен мотив сострадания мукам Христа и Девы Марии (например, «*Donna del Paradiso...*»). Возможно, ему принадлежит также латинская секвенция «*Stabat Mater*», отмеченная тем же «слезным» настроением. Приведем строфу из этой секвенции, следующую за описанием скорбной Богоматери на Голгофе:

Это видя сердцем зрячим,
Кто горячим, долгим плачем
Не заляется в горести,
Кто душой не уязвится,
В ком, о, в ком не пробудится
Сила теплой жалости?

⁷ Ср. характеристику «встречи» как одного из важнейших «хронотопических мотивов» литературы в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 247—249, 392).

⁸ «Коммуникация» — центральное понятие немецкого философа-экзистенциалиста Карла Ясперса. Коммуникация есть интимное личностное общение «в истине» и сама по себе возводится Ясперсом в ранг критерия философской истины: мысль истинна в той мере, в которой способствует коммуникации.

⁹ Заметки о «чужом слове» относятся к задуманной для журнала «Вопросы философии» статье; в записях 1970—1971 гг. заготовлены два варианта ее заглавия — «Чужое слово как специфический предмет исследования в гуманитарных науках» и «Проблема чужого слова (чужой речи) в культуре и литературе. Из очерков по металингвистике», — а также эпиграф из «Фауста», записанный, вероятно, по памяти: «*Was ihr den Geist der Zeiten nennt...*» («Фауст», ч. 1, сцена «Ночь»; цитата не вполне точна, у Гёте: «*Was ihr den Geist der Zeiten heißt...*»; в переводе Б. Пастернака: «А то, что духом времени зовут...»).

¹⁰ Дильтей разрабатывал обоснования «наук о духе» в их отличии от «наук о природе» («*Einleitung in die Geisteswissenschaften*»). Метод «наук о духе» — «понимание» (в отличие от каузального

«объяснения» в естественных науках), совпадающее с осмысленным, значимым переживанием; соответственно методы познания духа — «герменевтика» Дильтея — совпадают с методами «понимающей психологии». Характеристика понимающей и интерпретирующей психологии Дильтея в связи с философией языка и методологическим потребностями гуманитарных наук была дана автором в книге «Марксизм и философия языка» (с. 29—30). Риккерт (см. примеч. 9 к работе «Автор и герой в эстетической деятельности») противопоставлял индивидуализирующие методы «наук о культуре» генерализирующим методам естествознания (см.: Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. Спб., 1911).

¹¹ См.: Misch G. Geschichte der Autobiographie. Leipzig und Berlin, 1907.

¹² См.: Жинкин Н. И. О кодовых переводах во внутренней речи. — «Вопр. языкознания», 1964, № 6.

¹³ Задуманная работа на эту тему должна была главным образом опираться на анализ «Дневника писателя» Достоевского в соответствии с его романами.

¹⁴ См. «Проблемы поэтики Достоевского» (с. 164—165).

¹⁵ В главном сочинении раннесредневекового философа Иоанна Скота Эриугены «О разделении природы» описываются четыре модуса бытия: 1) «природа творящая и несотворенная», то есть бог как предвечная первопричина всех вещей; 2) «природа сотворенная и творящая», то есть платоновский мир идей, пребывающий в интеллекте бога и определяющий бытие вещей; 3) «природа сотворенная и нетворящая», то есть мир единичных вещей; 4) «природа несотворенная и нетворящая», то есть снова бог, но уже как конечная цель всех вещей, вбирающая их обратно в себя на исходе мирового диалектического процесса. Бахтин метафорически применяет эти термины, созданные для описания творческой деятельности божества, к онтологии художественной активности человека. В этом же ряду стоят другие термины — «*natura naturans*» («природа порождающая») и «*natura naturata*» («природа порожденная»), — восходящие к лексике латинских переводов Аверроэса (Ибн-Росд), употребительные в христианской схоластике, но особенно известные благодаря их роли в текстах Спинозы.

¹⁶ Основная идея философии искусства Мартина Хайдеггера: слово рождается в недрах самого бытия и через поэта как «медиума» говорится миру; поэт «вслушивается» (понятие, противопоставленное Хайдеггером традиционной для европейской философии категории «созерцание») в бытие, особенно в сокровеннейшее его выражение — язык. Основные работы Хайдеггера, в которых развиты эти идеи: «*Holzwege*» (Frankfurt am Main, 1950); «*Unterwegs zur Sprache*» (Pfullingen, 1959).

¹⁷ Soliloquia (латин. одинокие беседы с самим собой) — жанр средневековой литературы, получивший название по сочинению Бл. Августина. О жанре солилоквиума см. в книгах М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (с. 203), «Вопросы литературы и эстетики» (с. 295).

¹⁸ См. «Преступление и наказание», ч. 2, гл. IV.

¹⁹ См.: Письмо Ф. М. Достоевского Н. Д. Фонвизной от февраля 1854 г. — В кн.: Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 142; Достоевский Ф. М. Записная книжка за 1880 г. — «Лит. наследство», т. 83. М., 1971, с. 676.

²⁰ К. Д. Кавелин в «Письме Ф. М. Достоевскому» («Вестн. Европы», 1880, № 11) вступил в спор с пушкинской речью писателя.

Проект ответа Кавелину содержится в записных книжках Достоевского за 1880 г. (см.: «Лит. наследство», т. 83, с. 674—696).

²¹ «Пьяненькие» — замысел романа, предшествовавший «Преступлению и наказанию» (см.: Письмо Ф. М. Достоевского А. А. Краевскому от 8 июля 1865 г. — В кн.: Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 408).

²² Из стихотворения Тютчева «Весна» (1838).

²³ Иоан., 1, 1: «В начале было Слово...».

²⁴ Из статьи А. Блока «Об искусстве и критике» (1920): «Правда, если бы Мопассан писал все это с чувством сатирика (если так-вые бывают), он бы писал совсем иначе, он все время показывал бы, как плохо ведет себя Жорж Дюруа. Но он показывает только, как ведет себя Дюруа, а рассуждать о том, хорошо ли это или плохо, предоставляет читателям. Он-то, художник, «влюблен» в Жоржа Дюруа, как Гоголь был влюблен в Хлестакова» (Блок А. Собр. соч. в 8-м т., т. 6. М. — Л., 1962, с. 153).

²⁵ Наметки предисловия к подготовлявшемуся Бахтиным сборнику своих работ разных лет; предисловие не было написано.

К МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Исходным материалом для этих заметок послужил небольшой текст, набросанный автором в конце 30-х или начале 40-х гг. и названный им «К философским основам гуманитарных наук». Отправляясь от этого текста, автор составил в начале 1974 г. настоящие заметки; это была последняя написанная М. Бахтиным работа. Специально подготовленная В. В. Кожинным для публикации редакция заметок была одобрена автором, но напечатана (под заглавием «К методологии литературоведения») уже после его кончины (см.: Контекст-1974. М., 1975, с. 203—212). Полный состав заметок в их авторской композиции публикуется впервые.

Приводим с некоторыми сокращениями текст «К философским основам гуманитарных наук»: «Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы: чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь, лишняя собственному неотчуждаемому и непотребляемому нутра, может быть только предметом практической заинтересованности. Второй предел — <...> диалог, вопрошание, молитва. Здесь необходимо свободное самооткровение личности. Здесь есть внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить, где сохраняется всегда дистанция, в отношении которого возможно только чистое бескорыстие; открываясь для другого, оно всегда остается и для себя. Вопрос задается здесь познающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой вещи, а самому познаваемому. Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения. Познание здесь направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узаний, сообщений. Здесь важна и тайна и ложь (а не ошибка). Здесь важна нескромность и оскорбление. Мертвая вещь в пределе не существует, это абстрактный элемент (условный); всякое целое (природа и все ее явления, отнесенные к целому) в какой-то мере личностно.

Сложность двустороннего акта познания-проникновения. Активность познающего и активность открывающегося (диалогичность). Умение познать и умение выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения. Сложная диа-

лектика внешнего и внутреннего. Личность имеет не только среду и окружение, но и собственный кругозор. Взаимодействие кругозора познающего с кругозором познаваемого. Элементы выражения (тело не как мертвая вещь, лицо, глаза и т. п.); в них скрещиваются и сочетаются два сознания (*я* и *другого*); здесь *я* существую для другого и с помощью другого. История конкретного самосознания и роль в ней другого (любящего). Отражение себя в другом. Смерть для себя и смерть для другого. Память.

Конкретные проблемы литературоведения и искусствоведения, связанные с взаимоотношением окружения и кругозора, *я* и *другого*; проблема зон; театральное выражение. Проникновение в другого (слияние с ним) и сохранение дистанции (своего места), обеспечивающее избыток познания. Выражение личности и выражение коллективов, народов, эпох, самой истории с их кругозорами и окружением. Дело не в индивидуальной сознательности выражения и понимания. Самооткровение и формы его выражения народов, историй, природы.

Предмет гуманитарных наук — *выразительное и говорящее бытие*. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении. Маска, рампа, сцена, идеальное пространство и т. п. как разные формы выражения представительности бытия (а не единичности и вещности) и бескорыстия отношения к нему. Точность, ее значение и границы. Точность предполагает совпадение вещи с самой собой. Точность нужна для практического овладения. Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и потому не предоставляет никаких гарантий. Поэтому здесь познание ничего не может нам подарить и гарантировать, например, бессмертия как точно установленного факта, имеющего практического значения для нашей жизни. «Верь тому, что сердце скажет, нет залогов от небес». Бытие целого, бытие человеческой души, раскрывающееся свободно для нашего акта познания, не может быть связано этим актом ни в одном существенном моменте. Нельзя переносить на них категории вещного познания (грех метафизики). <...> Становление бытия — свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя. Конкретные проблемы различных литературных форм: автобиографии, памятника (самоотражение в сознании врагов и в сознании потомков) и проч. <...>

Философские и этические различия между внутренним самозерцанием (*я-для-себя*) и созерцанием себя в зеркале (*я-для-другого*, с точки зрения другого). Можно ли созерцать и понимать свою наружность с чистой точки зрения *я-для-себя*?

Нельзя изменить фактическую вещную сторону прошлого, но смысловая, выразительная, говорящая сторона может быть изменена, ибо она незавершена и не совпадает сама с собой (она свободна). Роль памяти в этом вечном преобразении прошлого. Понимание-понимание прошлого в его незавершимости (в его несовпадении с самим собою). Момент бесстрашия в познании. Страх и устрашение в выражении (серьезность), в самораскрытии, в откровении, в слове. Корреспондирующий момент смирения познающего; благоговение.

<...> Выражение как осмысленная материя или материализованный смысл, элемент свободы, пронизавший необходимость. Внешняя и внутренняя плоть для милования. Различные пласты души в разной степени поддаются овнешнению. Неовнешняемое художественно ядро души (*я-для-себя*). Встречная активность познаваемого предмета.

Философия выражения. Выражение как поле встречи двух сознаний. <...>

Оболочка души лишена самооценности и отдана на милость и милование другого. Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия.

¹ Из стихотворения Б. Пастернака «Август».

² Аверинцев С. С. Символ. — В кн.: КЛЭ, т. 7. М., 1972, стб. 827.

³ Тема «далеких контекстов» была среди замыслов Бахтина в последние годы жизни.

⁴ КЛЭ, т. 7, стб. 828.

⁵ См. примеч. 15 к публикации «Из записей 1970—1971 годов».

⁶ См. примеч. 10 к публикации «Из записей 1970—1971 годов».

⁷ Об идее «истории искусства без имен» в западноевропейском искусствознании конца XIX — начала XX в. (в том его направлении, которое охарактеризовано Бахтиным в работе об авторе и герое как «импрессионная эстетика») см.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, с. 71—73.

⁸ Ремизов А. Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951. Главы из этой книги вошли в советское издание: Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. О роли рисунков см. в главах «Краски», «Натура», «Слепец» (с. 435—445, 451—456 последнего издания).

⁹ См. анализ этих форм в ранней работе об авторе и герое (глава «Смысловое целое героя»).

¹⁰ Ср. мысли о Шекспире, высказанные автором в написанной весной 1970 г. внутренней рецензии на рукопись книги Л. Е. Пинского «Шекспир» (М., 1971): «Л. Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность (в смысле символического охвата действием всего мира) и, так сказать, всевременность (в смысле охвата всего времени человеческого рода) трагедий Шекспира (особенно ярко при анализе «Короля Лира»). Сцена шекспировского театра — весь мир (Theatrum Mundi). Это придает ту особую значительность, часто величественность каждому образу, каждому действию, каждому слову в трагедиях Шекспира, которые никогда уже более не возвращались в европейскую драму (после Шекспира все измельчало в драме). С этим связана и особая космичность (и микрокосмичность) образов Шекспира. Космические тела и силы — солнце, звезды, воды, ветры, огонь — или прямо участвуют в действиях, или постоянно фигурируют, притом именно в своем космическом значении, в речах действующих лиц. Если мы рассмотрим эти же явления в драмах нового времени, в особенности XIX века (кроме Вагнера), то легко убедимся, что из космических тел и сил они превратились в элементы пейзажа (с легким символическим оттенком). Это превращение космического в пейзажное совершалось на протяжении XVII и XVIII веков (космический аспект этих явлений почти полностью отошел к научному мышлению).

Эта особенность Шекспира (она только в очень ослабленной форме есть у испанцев) является прямым наследием средневекового театра и народно-зрелищных форм. Живое ощущение сцены как мира, определенная ценностно-космическая окраска верха и низа — все это унаследовано шекспировским театром у средневековой, даже рудименты внешнего устройства сцены (например, балкон на задней части сцены — бывшее небо). Но главное — восприятие (точнее, живое ощущение, не сопровождавшееся отчетливым осознанием) всего те-

атрального действия как некоего по-особому символического обряда. Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые театральные действия произошли и развились из древних религиозных обрядов. Это происхождение их довольно хорошо изучено и освещено в специальных трудах. Но их дальнейшее развитие и превращение в светскую драму далеко не так ясно. Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления и религиозного догматизма сделало возможным свободное художественное творчество в драме, но обрядовость как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на светском этапе развития. Эти черты обрядовости — всемирность, всевременность, символизм особого рода, космичность — получили художественно-жаровое значение. На этом этапе развития обряда в жанр дошла до нас древнегреческая трагедия. На этом же этапе создавались и трагедии Шекспира.

¹¹ Ср. аналогичные мысли в ранней работе автора: «Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, *незаместимое место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, — и эта позиция определяет стиль высказывания» (*Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии*. — «Звезда», 1926, № 6, с. 263).

¹² См.: *Аверинцев С. С. Символ*. — В кн.: КЛЭ, т. 7, стб. 827.

¹³ *Платон*. Федр. В переводе А. Н. Егунова: «Извнии меня, добрый друг, я ведь любознателен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то что люди в городе» (*Платон*. Соч. в 4-х т., т. 2. М., 1970, с. 163).

¹⁴ *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М., 1973.

¹⁵ *Гумбольдт В.* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода. — В кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. М., 1964, с. 85—87.

¹⁶ *Кожин В.* Не соперничество, а сотворчество. — «Лит. газ.», 1973, 31 окт.

¹⁷ «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (см.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 6—71).

¹⁸ См. примеч. 1 к публикации «Из записей 1970—1971 годов».

ПРИЛОЖЕНИЕ.

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

В 20-е гг. Бахтин много выступал с публичными лекциями на литературные и философские темы в различных аудиториях Витебска и Ленинграда, а также читал разнообразные циклы лекций по истории философии, эстетике и литературе в домашней обстановке. Один из таких циклов был прочитан в кружке по изучению русской литературы, образованном юными слушателями в Витебске; для некоторых из них лекции были затем продолжены в Ленинграде. У одной из

слушательниц, Рахили Моисеевны Миркиной, сохранились записи этих лекций, охватывающие историю русской литературы от XVIII в. до новейших произведений советской литературы 20-х гг. «Следует подчеркнуть, — пишет Р. М. Миркина в воспоминаниях о Бахтине, — что эти записи вела сначала школьница, а затем студентка младших курсов. Лекции в них, конечно, сокращены и лишь в некоторой степени сохранили стиль и дух Бахтина». Для публикации в настоящем издании выбрана лекция о Вячеславе Иванове. Составитель и комментаторы благодарят Р. М. Миркину, предоставившую свои записи для публикации и использования в примечаниях к настоящей книге.

¹ *Прерафаэлиты* — условное обозначение группы английских живописцев и писателей второй половины XIX в. (Д.-Г. Росетти, У. Моррис, Э. Бёрн Джонс и другие). Для этих эпигонов романтизма и предшественников символизма был характерен, между прочим, подчеркнутый культ Данте и Боттичелли, которых они ввели в моду среди эстетов-ценителей, да и вообще «дорафаэлевского» мира ранеренессансной Италии, подвергнутого декоративной стилизации.

² Имеется в виду прежде всего статья Иванова «Две стихии в современном символизме», опубликованная в «Золотом руе» (1908, № 3, 4, 5), а затем включенная в сборник «По звездам». Термин «идеалистический» в соответствии с традицией употребляется Ивановым в значении «субъективистский» («идеал» как проекция моего я), термин «реалистический» — в средневековом смысле, как утверждение онтологической реальности сверхчувственного.

³ Ср. статью Иванова «О Нисхождении» («Весы», 1905, № 5), получившую впоследствии заглавие «Символика эстетических начал».

⁴ Заключительные слова статьи «О Нисхождении».

⁵ Поэтические сборники Георге действительно выявляют строгую, даже жесткую архитектонику построения, организовавшего вокруг эмблематических символов, призванных выражать «пророческое» содержание. У Георге и Иванова как поэтов и культурных деятелей было немало общего (интересно, что Иоганнес фон Гюнтер, ученик Георге, гостил в 1908 г. на «башне» у Иванова; ср.: *Günter Jo. von. Alexander Blok. München, 1948, S. 8, 19*).

⁶ «Смирениомудрие» Верлена — сборник «Sagesse» (1881), не без дидактической логичности развертывающий тему обращения поэта к католической вере, чему и подчинена последовательность трех частей цикла. Первая часть открывается видением Несчастья как «Доброго рыцаря в маске», который произил своим копытом старое сердце грешника и своим закованым в железо пальцем коснулся раны, чтобы чудесно создать в страждущей груди новое сердце, чистое и молодое; вторая, центральная часть — это экстатический диалог души с Иисусом; наконец, третья часть создает для этого центра периферию в виде мистически окрашенной импрессионистической пейзажной лирики. Возможно, Бахтин имел в виду также распределение аспектов темы между этим сборником и четырьмя последовавшими: «Amour» (1888) — постоянство в вере, «Parallèlement» (1889) — покание в новом падении, «Bonheur» (1891) — утешение, наконец, «Liturgies intimes» (1892) — мистика богослужебного круга.

⁷ «Прозрачность» — второй поэтический сборник Вяч. Иванова (1904). Так называется и ключевое стихотворение, открывающее сборник (сразу после затактивного по своей позиции в книге лирического манифеста «Поэты духа»). Вот строфа из этого стихотворения:

Прозрачности воздушною лаской
 Ты спишь на челе Джоконды,
 Дыша покрывалом стыдливым.
 Прильнула к устам молчаливым —
 И вечностью веешь случайной;
 Таящейся таешь улыбкой,
 Порхаешь крылатостью зыбкой,
 Бессмертною, двойственной тайной.
 Прозрачности! божественной маской
 Ты реешь в улыбке Джоконды.

⁸ «Я созидаюсь — меня еще нет» (латин. «Fio, ergo pop sum» — «Становлюсь, следовательно, не емь») — заглавие одного из стихотворений сборника «Прозрачность». Приводим его заключительную строфу:

Погребенного восстанье
 Кто содеет
 Ясным зовом?
 Кто владеет
 Властным словом?
 Где я? где я?
 По себе я
 Возалкал!
 Я — на дне своих зеркал.
 Я — пред ликом чародея
 Ряд встающих двойников,
 Бег предлунных облаков.

⁹ «Cor Ardens» (латин. «Пламенеющее сердце») — заглавие двухтомного поэтического сборника Вяч. Иванова (1911).

¹⁰ Католический культ с позднего средневековья и особенно с XVII в. включает специальное почитание сердца Иисусова, которому посвящены первые пятницы каждого месяца, весь месяц июнь, особое празднество во второе воскресенье после пятидесятницы и литания. Статуи изображают Христа, на груди которого видно пурпурно-красное сердце, и Деву Марию, сердце которой пронзено семью мечами в знак ее страданий как любящей матери (ср. Лук., 2, 35).

¹¹ Болонская школа — академическое направление в итальянской живописи конца XVI—XVII в. (братья Карадчи, Г. Рени, Доменикино, Гверчино), сыгравшее, между прочим, важную роль в оформлении официальной иконографии контрреформационного католицизма.

¹² Эммаус — селение в Иудее примерно в трех часах ходьбы к северо-западу от Иерусалима. Согласно евангельскому повествованию (Лук., 24, 13—32), на пути в Эммаус двое учеников встретились с воскресшим Христом, «но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его». Они выразили скорбь о смерти своего учителя, на что получили от него ответ: «...о, бессмысленные и медлительные сердца! Не так ли надлежало пострадать Христу и войти в славу Свою?» Они просят незнакомца остаться с ними, потому что близок закатный час (закат солнца для Иванова еще один символ тождества жертвенной смерти божества и его славы). Он разделяет с ними вечернюю трапезу (мистериальный мотив), во время которой они на мгновение узнают его; но он тотчас же становится невидимым. «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» Этот образ «горящего» сердца, отвечающего своим горением закатному

горению солнца и жертвенному горению божьей славы, занимает центральное место в топике стихотворения Иванова.

¹³ Книга Л.-Г. Моргана — «Древнее общество» (1877; в русском переводе «Первобытное общество», 1900).

¹⁴ Книга И.-Я. Бахофена — «Материнское право» (1861). Продолжатель романтической традиции, Бахофен был отвергнут университетской наукой своего времени как беспочвенный фантаст; работал над реконструкцией мировоззрения доклассической, архаической античности, уделяя особое внимание мотивам «хтонического» и «матриархального» комплекса: плодородность порождающей и хоронящей в своем лоне земли, святость материнства, рода и предания и т. п.

¹⁵ «Рай», XXX. Слово «впервые» неточно: роза — распространенный символ средневекового литературного и художественного обихода задолго до Данте.

¹⁶ Имеются в виду «Романсы о Розарии» («Romanzen vom Rosenkranz»; возникли в 1803—1812 гг., изданы в 1852 г.) — неоконченный эпос немецкого романтического поэта Клеменса Брентано. У Брентано (как в меньшей степени и у Вяч. Иванова) символ розы связан с тем обстоятельством, что в католическом обиходе четки и особого рода молитва по четкам, соединенная с размышлением о пяти «радостных», пяти «скорбных» и пяти «славных» таинствах жизни Девы Марии, называются «Розарием» (латин. Rosarium, нем. Rosenkranz). Имена трех героинь эпоса Брентано, которых неведение и древнее проклятие ведут к кровосмесительному браку с братьями, а благодать отводит от этого брака, — Розароза (Алая Роза), Розадора (Золотая Роза) и Розабланка (Белая Роза). Некоторая неточность в перечислении этих имен объясняется, по-видимому, цитированием по памяти.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абеляр Пьер (1079—1142) — французский философ, богослов и поэт 131, 392

Августин Блаженный Аврелий (354—430) — христианский мыслитель и писатель 53, 127, 131, 195, 196, 355, 391, 392, 408

Аверинцев Сергей Сергеевич (род. 1937) — советский филолог 361, 362, 387, 388, 411, 412

Анненский Иннокентий Федорович (1856—1909) — русский поэт 150, 176, 380

Апулей (ок. 124 — ?) — римский писатель 188, 191

Аристотель (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ 62, 376

Аскольдов Сергей Алексеевич (1871—1945) — русский философ 323, 326, 406

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — английский поэт 157, 386

Бакуин Михаил Александрович (1814—1876) — русский революционер, идеолог народничества и анархизма 321

Бальзак Оноре де (1799—1850) — французский писатель 195, 198, 316, 405

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — русский поэт 374, 377, 378

Бартеlemi Жан-Жак (1716—1795) — французский ученый и писатель 213

Бахофен Иоганн Якоб (1815—1887) — швейцарский историк религии и права 381, 415

Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) — русский литературный критик 321, 332

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.; 1880—1934) — русский писатель, теоретик символизма 150, 176, 375

Бергсон Анри (1859—1941) — французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни 40, 57

Бернард Клервоский (1090—1153) — французский теолог-мистик, деятель католической церкви 52, 127, 390

Блок Александр Александрович (1880—1921) — русский поэт 156, 360, 377—380, 409

Блок Марк (1886—1944) — французский историк 370, 412

Бодлер Шарль (1821—1867) — французский поэт 149

Боккаччо Джованни (1313—1375) — итальянский писатель 53, 131

Брентано Клеменс (1778—1842) — немецкий писатель 383, 415

Брюно (Brunot) Фердинанд (1860—1938) — французский языковед 258, 400

Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — русский поэт 374, 378

Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, поэт-драматург, теоретик искусства 411

Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.) — римский поэт 215

Верлен Поль (1844—1896) — французский поэт 149, 378, 413

Вернадский Владимир Иванович (1863—1945) — советский ученый-естествоиспытатель 344

Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) — русский филолог 328, 329, 344, 345, 407

Вецель Иоганн Карл (1747—1819) — немецкий писатель 199, 201

Виланд Кристоф Мартин (1733—1813) — немецкий писатель 199, 201, 203, 204

Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства 220, 223

Виноградов Виктор Владимирович (1895—1969) — советский лингвист и литературовед 295, 296, 298, 327, 402

Витасек Стефан (1870—1915) — австрийский психолог 56, 81

Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170—1220) — немецкий поэт-миннезингер 198

Врубель Михаил Александрович (1856—1910) — русский живописец 32

Вундт Вильгельм (1832—1920) — немецкий психолог, философ и языковед 56

Ганнибал (247 или 246—183 до н. э.) — карфагенский полководец 213

Ганслик Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик 57, 81

Гарнак Адольф (1851—1930) — немецкий теолог, историк религии 51, 388, 389

Гартман Эдуард (1842—1906) — немецкий философ 71

Гвинчелли Гвидо (между 1230 и 1240—1276) — итальянский поэт, родоначальник поэзии «долгиче стиль нуово» 138

Гвоздев Александр Николаевич (1892—1959) — советский языковед 242

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ 57, 364

Гейне Генрих (1797—1856) — немецкий поэт 149

Горге Стефан (1868—1933) — немецкий поэт 378, 413

Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ и писатель 204, 222, 223, 226, 391, 398

Герцен Александр Иванович (1812—1870) — русский писатель 321

Геснер Саломон (1730—1788) — швейцарский поэт и художник 205

Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, философ и естествоиспытатель 199, 201—236, 376, 395—398, 407

Гильдебрандт Адольф фон (1847—1921) — немецкий скульптор-неоклассик и теоретик искусства 57, 81

Гиппель Теодор Готлиб (1741—1796) — немецкий писатель 199, 201, 204

Гирцель Рудольф (1846—1917) — немецкий филолог 296, 403

Гмелин Вильгельм Фридрих (1745—1820) — немецкий художник-гравёр 215

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — русский писатель 9—10, 68, 277, 294, 316, 324, 327, 345, 352, 358, 359, 406, 409

Гольбах Поль Анри Дитрих (1723—1789) — французский философ 223

Гомперц Теодор (1832—1912) — немецкий философ и филолог, историк античной философии 56

Гончаров Иван Александрович (1812—1891) — русский писатель 10, 199

Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855) — русский историк 321

Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) — русский драматург 11

Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899) — русский писатель 345

Гриммельсгаузен Ханс Якоб Кристоф (ок. 1621—1676) — немецкий писатель 198, 204

Грин Грэм (род. 1904) — английский писатель 308

Гроос Карл (1861—1946) — немецкий эстетик и психолог 57, 59, 68, 72

Гуковский Григорий Александрович (1902—1950) — советский литературовед 328

Гумбольдт Вильгельм фон (1767—1835) — немецкий филолог и философ 245, 371, 412

Гуссерль Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ 49, 362

Гюйо Жан-Мари (1854—1888) — французский философ 13

Данте Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт 52, 53, 98, 138, 382, 383, 391, 396, 413, 415

Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) — русский поэт 382

Дефо Даниель (ок. 1660—1731) — английский писатель 189

Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337) — итальянский живописец 52, 53, 391

Диккенс Чарлз (1812—1870) — английский писатель 198, 199, 202, 356

Дильтей Вильгельм (1833—1911) — немецкий философ и историк культуры 349, 363, 364, 407, 408

Дион Хризостом (ок. 40 — после 112) — древнегреческий философ и ритор 191

Доде Альфонс (1840—1897) — французский писатель 346

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — русский писатель 7, 20, 21, 32, 128, 150, 162, 176, 181—187, 195, 291, 295, 308—317, 319—327, 343, 353—357, 367, 383, 384—387, 393—397, 399, 402, 404—406, 408, 409

Жан-Поль (Рихтер И.-П.; 1763—1825) — немецкий писатель 199, 201, 204, 339, 345

Жинкин Николай Иванович (род. 1893) — советский языковед 352, 408

Зелинский Фаддей Францевич (1859—1944) — филолог, историк античной культуры 49, 51, 388, 389

Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (1866—1907) — русская писательница, жена поэта Вяч. Иванова 382

Золя Эмиль (1840—1902) — французский писатель 195

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — русский поэт-символист и теоретик культуры 374—383, 412—415

Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) — русский историк и философ 355, 408, 409
Кальпренед см. Ла Кальпренед

Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ 81, 97

Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) — русский писатель и историк 228

Каро Аннибал (1507—1566) — итальянский писатель 215, 398

Карцевский Сергей Осипович (1884—1955) — русский лингвист 261, 400, 401

Келлер Готфрид (1819—1890) — швейцарский писатель 199, 201

Киркегор Сёрен (1813—1855) — датский философ 20
Княжнин Яков Борисович (1740 или 1742—1791) — русский драматург, поэт и переводчик 20

Коген Герман (1842—1918) — немецкий философ, глава марбургской школы 13, 57, 58, 61, 72, 73, 389

Кожин Вадим Валерианович (род. 1930) — советский литературовед 372, 401, 404, 409, 412

Конрад Николай Иосифович (1891—1970) — советский филолог, востоковед 329, 330

Ксенофонт (ок. 430—355 или 354 до н. э.) — древнегреческий писатель и историк 198, 202, 265, 401

Ла Кальпренед Готье де Кост де (1609 или 1610—1663) — французский драматург и романист 192

Ланге Конрад (1855—1921) — немецкий философ 57

Лафоре Жюль (1860—1887) — французский поэт-символист 149—150

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ и ученый-естествоиспытатель 274

Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский живописец 53

Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий теоретик искусства, драматург и литературный критик 204, 223

Леттенбауэр Вильгельм (род. 1907) — немецкий философ 311, 405

Липс Теодор (1851—1914) — немецкий философ и психолог 13, 56, 58, 61, 62, 67, 72

Лихачев Дмитрий Сергеевич (род. 1906) — советский литературовед и историк культуры 329, 330

Лосский Николай Онуфриевич (1870—1965) — русский философ 56

Лотман Юрий Михайлович (род. 1922) — советский литературовед 329, 330, 339, 372, 403, 406

Лотце Рудольф Герман (1817—1881) — немецкий философ, естествоиспытатель и врач 56

Лознштейн Даниель Каспер фон (1635—1683) — немецкий писатель 192, 194

Лукиан (ок. 120 — после 180) — древнегреческий писатель 304

Льюис Мэтью Грегори (1775—1818) — английский романист и поэт 192, 193

Мальзерб Кретьен-Гильом де Ламуаньон (1721—1794) — французский государственный деятель 233

Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель 199, 294, 306, 308, 317, 404, 405

Марк Аврелий (121—180) — римский император и философ-стоик 355

Маркс Карл (1818—1883) — основоположник научного коммунизма 306, 316, 325, 404, 405

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт 53

Миш Георг (1878—1965) — французский историк культуры 351, 408

Морган Льюис Генри (1818—1881) — американский этнограф и археолог, историк первобытного общества 381, 415

Мориак Франсуа (1885—1970) — французский писатель 308

Наполеон Бонапарт (1769—1821) — французский император 98

Нарежный Василий Трофимович (1780—1825) — русский писатель 359

Ницше Фридрих (1844—1900) — немецкий философ 140, 345

Новалис (Харденберг Ф. фон; 1772—1801) — немецкий философ и писатель 382, 391, 398

Ньютон Исаак (1643—1727) — английский физик и математик 225

Озеров Владислав Александрович (1769—1816) — русский драматург 20

Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — советский поэт 361, 407, 411

Петрарка Франческо (1304—1374) — итальянский поэт 53, 131, 138, 382, 392, 398

Петроний Гай (? — 66) — римский писатель 188

Пешковский Александр Матвеевич (1878—1933) — советский языковед 266, 401

Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт 235

Пинский Леонид Ефимович (род. 1906) — советский литературовед 411

Платон (428 или 427—348 или 347 до н. э.) — древнегреческий философ 168, 186, 362, 412

Плутарх (ок. 46 — ок. 127) — древнегреческий писатель и философ-моралист 131, 387

Понтоппидан Хенрик (1857—1943) — датский писатель 199

Потебня Александр Афанасьевич (1835—1891) — украинский и русский филолог 328, 329

Пришвин Михаил Михайлович (1873—1954) — советский писатель 372

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — русский поэт 7, 32, 98, 131, 303, 324, 336, 353, 382, 387, 403, 404

Раабе Вильгельм (1831—1910) — немецкий писатель 199

Рабле Франсуа (ок. 1494—1553) — французский писатель 198, 199, 202, 204, 225, 297, 394, 395, 398

Радклиф Анна (1764—1823) — английская писательница 192, 193

Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский живописец 53, 61

Рембрандт Харменс Ван Рейн (1606—1669) — голландский живописец 32, 387

Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) — русский писатель 365, 411

Ригль Алоиз (1858—1905) — австрийский искусствовед 57, 81

Риккерт Генрих (1863—1936) — немецкий философ 37, 349, 387, 408

Рильке Райнер Мария (1875—1926) — австрийский поэт 378

Ричардсон Сэмюэл (1689—1761) — английский писатель 192, 228

Розанов Матвей Никанорович (1858—1936) — советский литературовед 233

Роллан Ромен (1866—1944) — французский писатель 199, 345

Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский философ, писатель, теоретик искусства 192, 198, 202, 228, 232—234, 346

Сервантес Сааведра Мигель де (крещен 1547—1616) — испанский писатель 225

Скотт Вальтер (1771—1832) — английский писатель 235, 236

Скюдери Мадлен де (1607—1701) — французская писательница 192, 194

Случевский Константин Константинович (1837—1904) — русский поэт 150

Смоллет Тобайас Джордж (1721—1771) — английский писатель 189

Сократ (470 или 469—399 до н. э.) — древнегреческий философ 98, 168, 370

Сологуб (Тетерников Ф. К.; 1863—1927) — русский писатель 375, 378

Соррио де л'Ост А. 218, 398

Соссюр Фердинанд Монжен де (1857—1913) — швейцарский лингвист 238, 246, 260, 309, 399, 400, 405

Спиноза Бенедикт (Барух) (1632—1677) — голландский философ 223, 396, 408

Станиславский (Алексеев К. С.; 1863—1938) — советский режиссер, теоретик театрального искусства 360

Стендаль (Бейль А.-М.; 1783—1842) — французский писатель 20, 195, 198

Стерн Лоренс (1713—1768) — английский писатель 201, 227, 339, 345, 346

Сумароков Александр Петрович (1717—1777) — русский поэт и драматург 20

Тацит Публий Корнелий (ок. 58 — после 117) — римский историк 219

Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1864) — английский писатель 198, 199

Толстой Алексей Константинович (1817—1875) — русский писатель 382

Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — русский писатель 11, 20, 32, 124, 131, 141, 199, 201, 282, 289, 314, 315, 321, 327, 354, 405

Томашевский Борис Викторович (1890—1957) — советский литературовед 328

Томсон Джеймс (1700—1748) — английский поэт 205

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — русский писатель 309, 310, 345, 405

Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) — советский литературовед и писатель 328

Уолпол Горас (1717—1797) — английский писатель 192, 193

Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ла Мот (1651—1715) — французский писатель и религиозный деятель 198, 202

Фидлер Конрад (1841—1895) — немецкий философ и теоретик искусства 57, 81

Филдинг Генри (1707—1754) — английский писатель 197, 199, 202, 204, 227

Фишер Роберт (1847—1911) — немецкий историк и теоретик искусства 56

Фишер Фридрих Теодор (1807—1887) — немецкий философ и эстетик 56, 391

Флобер Гюстав (1821—1880) — французский писатель 198

Фолькельт Йоханнес (1848—1930) — немецкий философ, психолог и эстетик 56, 59, 61, 67, 72

Фосслер Карл (1872—1949) — немецкий филолог 298, 400

Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226) — итальянский религиозный деятель и поэт 52, 53, 390, 391, 407

Фрейд Зигмунд (1856—1939) — австрийский врач и психолог 282

Фридендер Георгий Михайлович (род. 1915) — советский литературовед 310, 405

Хайдеггер Мартин (1889—1976) — немецкий философ 354, 396, 406, 408

Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) — русский мыслитель 321

Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) — русский революционер, философ и писатель 316, 327

Шатобриан Франсуа Рене де (1768—1848) — французский писатель 157

**Шахматов Алексей Алексан-
дрович** (1864—1920) — рус-
ский языковед, историк древ-
нерусской литературы 261, 401

Шекспир Уильям (1564—
1616) — английский драматург
и поэт 316, 331, 332, 345, 357,
367, 406, 411, 412

**Шеллинг Фридрих Виль-
гельм Йозеф** (1775—1854) —
немецкий философ 57

**Шиллер Иоганн Кристоф
Фридрих** (1759—1805) — не-
мецкий поэт и теоретик искус-
ства 207, 208, 220, 392, 396

Шлегель Фридрих (1772—
1829) — немецкий философ, фи-
лолог и писатель 36—37, 387,
391

Шопенгауэр Артур (1788—
1860) — немецкий философ и
эстетик 57

Шпенглер Освальд (1880—
1936) — немецкий философ 333,
388

Шнитцер Лео (1887—
1960) — австрийский филолог
298, 400, 403

Щедрин (Салтыков М. Е.;
1826—1889) — русский писа-
тель 294

Эббингауз Герман (1850—
1909) — немецкий психолог,
представитель ассоциативной
психологии 101

**Эйхенбаум Борис Михайло-
вич** (1886—1959) — советский
литературовед 328

Эпиктет (ок. 50 — ок.
138) — римский философ-стоик
355

Юрфе Оноре д' (1568—
1625) — французский писатель
192

Якоби Фридрих Генрих
(1743—1819) — немецкий фи-
лософ 140

Ясперс (Jaspers) Карл
(1883—1969) — немецкий фило-
соф 347, 407

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
Искусство и ответственность	5
Автор и герой в эстетической деятельности	7
Проблема отношения автора к герою	7
Пространственная форма героя	22
Временное целое героя (проблема внутреннего че- ловека — души)	88
Смысловое целое героя	121
Проблема автора	162
Из книги «Проблемы творчества Достоевского»	181
Предисловие	181
Из главы «Функции авантюриного сюжета в про- изведениях Достоевского»	182
Из главы «Диалог у Достоевского»	184
Роман воспитания и его значение в истории реализма	188
К исторической типологии романа	188
Постановка проблемы романа воспитания	198
Время и пространство в произведениях Гёте	204
Проблема речевых жанров	237
I. Постановка проблемы и определение речевых жанров	237
II. Высказывание как единица речевого общения. Отличие этой единицы от единиц языка (слова и предложения)	245
Проблема текста в лингвистике, филологии и других гумани- тарных науках. Опыт философского анализа	281
К переработке книги о Достоевском	308
Ответ на вопрос редакции «Нового мира»	328
Из записей 1970—1971 годов	336
К методологии гуманитарных наук	361
Приложение	
Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов	374
Примечания	384
Указатель имен	416

Бахтин М. М.

Б 30 Эстетика словесного творчества /Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова.— М.: Искусство, 1979.—424 с.— (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

В сборник избранных трудов М. М. Бахтина вошли работы, написанные в разные годы: самая ранняя относится к 1919 году, самые поздние — к началу 1970-х годов. Главные темы работ — искусство и ответственность, автор и герой в эстетической деятельности и произведении искусства, время и пространство в литературе, проблема текста, вопросы методологии гуманитарных наук и др. Большинство работ публикуется впервые.

Б 10507-127 9-79
025(01)-79

ББК 83
8

Михаил Михайлович Бахтин

ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

Редактор С. М. Александров. Художник И. С. Клейнард.
Художественный редактор Э. Э. Ринчино. Технический редактор
Е. Н. Сапожникова. Корректор Л. В. Дерюгина.

ИБ № 738

Сдано в набор 19.10.78. Подписано к печати 07.05.79. А05727. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. п. л. 22,26. Уч.-изд. л. 24,71. Изд. № 17456. Тираж 25 000. Заказ № 3361. Цена 2 руб.

Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28